ԷԴՎԱՐԴ ՋՐԲԱՇՅԱՆ

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ.ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԷԴՎԱՐԴ ՋՐԲԱՇՅԱՆ

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

(ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ)

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
ԵՐԵՎԱՆ – 2000

ԳՄԴ 83.3Հ1
Ջ 950

Տպագրվում է ամերիկահայ մեկենաս,
հայ մշակույթի երախտավոր
ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ՍԻՄՈՆՅԱՆԻ
հովանավորությամբ

Ջ 950 ՋՐԲԱՇՅԱՆ Է., Թումանյանի գրական ժառանգությունը (Ուսումնասիրություններ և հոդվածներ):–Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000, 513 էջ:

ԳՄԴ 83.3Հ1

Ջ 4702080101 / 703 (02) – 2000

ISBN 5 – 8080 – (

© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտ ություն, 2000

ԷԴՎԱՐԴ ՋՐԲԱՇՅԱՆ
(1923-1999)

Մ.ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԿՈՂՄԻՑ

Քիչ է ասել, թե XX դարի երկրորդ կեսի հայ գրականագիտությունը անհնար է պատկերացնել առանց Էդվարդ Ջրբաշյանի: Նա այն գիտնականներից էր, որոնց հետազոտությունները վճռական նշանակություն ունեցան նորագույն շրջանի հայ գրականագիտության զարգացման, թերևս, ավելի ճիշտ, այդ գիտության վերածնության համար:

50-ականներին, երբ սկսեցին տպագրվել Ջրբաշյանի աշխատությունները, հայ գրականագիտության, առհասարակ գրական մտքի անդաստանը կարիք ուներ նոր մշակների. նրանով անցել էր գռեհիկ սոցիոլոգիզմի խորշակը, ծայրահեղորեն պարզունակացնելով և կոպտացնելով գրականության ու գրական երկերի ըմբռնումը: Ջրբաշյանի և նրա գրչակիցների ջանքերով մեր գրականագիտական և ողջ հասարակական միտքը վերակենդանացավ: Աստիճանաբար լուրջ գիտական հայացք մշակվեց հայ գրականության պատմության վերաբերյալ: Այստեղ Ջրբաշյանի դերը շատ կարևոր էր: Հենց սկզբից նա իր ուժերը փորձեց երկու ասպարեզներում, որոնցով անցնում էր գրականագիտության զարգացման մայրուղին՝ գրականության պատմություն և տեսություն: Մերժվում և մի կողմ էին նետվում միտքը կաշկանդող սխեմաները: Այս ձգտումը որոշակիորեն զգացվում է Ջրբաշյանի 1955թ. հրատարակած առաջին ծավալուն աշխատության մեջ, որը կոչվում էր «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ (պատմությունը և տեսությունը)»:

Ջրբաշյանը չէր հրաժարվում գրականության և կյանքի կապի, սոցիալ-տնտեսական ֆորմացիաների և գրականության զարգացման փուլերի առնչությունների դրույթից: Հեղափոխական նկրտումները գիտության մեջ նրան խորթ էին: Բայց նա հեռանում էր գրականության մեջ ամեն ինչ սոցիոլոգիական գործոնների ազդեցությամբ բացատրելուց, ձգտում էր բացահայտել գրական երևույթների ինքնատիպությունը, նրանց գեղագիտական բնույթը:

Հետագայում, երբ նա ստեղծեց գրականության տեսության իր դասագիրքը, որը մինչև այսօր էլ մնում է հայերեն լավագույն ձեռնարկը գրականության տեսության վերաբերյալ, նա հմտորեն

զուգակցեց գրականության սոցիալ-հասարակական պայմանավորվածության և նրա գեղագիտական բնույթի ու յուրահատկության դրույթները: Այս մոտեցումը տուրք չէր ժամանակի հերթական հովերին, այլ համոզմունք, որը պայմանավորեց Ջրբաշյանի հետազոտական աշխատանքը մինչև վերջ:

Առհասարակ Ջրբաշյանը այն մարդկանցից չէր, որոնք հակված են մոդայի փոփոխությունների հետ միասին փոխել իրենց հայացքները: Նա ուներ կուռ ու կայուն աշխարհայացք, որն անկասկած փոխվում էր, զարգանում, բայց իր հիմքերից ելնելով, իր ներքին օրենքներով:

Գրականության տեսությունը նրա համար պատահական հրապուրանք չէր: Սկիզբ առնելով դեռ վաղ երիտասարդության տարիներին, այն հետագայում ավելի ու ավելի խորացավ, ծնունդ տալով ոչ միայն բուհական ու դպրոցական դասագրքերի, գրականագիտական տերմինների բառարանի, այլև կոնկրետ հետազոտությունների ամենատարբեր բնագավառներում: Հարատև եղավ հատկապես նրա հետաքրքրությունը տաղաչափության հանդեպ: Գրեց մի շարք ուսումնասիրություններ հայոց տաղաչափական համակարգի մասին: Այս մարզում շատ հստակ արտահայտվեց Ջրբաշյանի իբրև գիտնականի մի կարևորագույն գիծը: Իր աշխատություններով նա վիճում էր Մանուկ Աբեղյանի հետ: Աբեղյանը մեր տաղաչափությունը համարում էր վանկաշեշտական. Ջրբաշյանը ցույց տվեց, որ մեր լեզվի համակարգի բերումով հայկական տաղաչափությունը գերազանցապես վանկական կարող է լինել և այդպիսին է: Բայց հեռակա վեճը Աբեղյանի հետ վարվում էր պահպանելով խորին հարգանքը մեծ հայագետի ժառանգության հանդեպ: Ջրբաշյանը շատ լավ հասկանում էր հայ գրականագիտության մեջ իր արածի արժեքը. բայց նա երբեք չունեցավ իր անձը գերագնահատելու հիվանդագին հակումը:

Նրա նախընտրած երկրորդ բնագավառը հայ նոր գրականության պատմությունն էր, հատկապես այդ պատմության մի հարստագույն շրջանը՝ XX դարի սկիզբը: Շատ ուշագրավ են նրա հետազոտությունները Ղևոնդ Ալիշանի, Միքայել Նալբանդյանի, Միսաք Մեծարենցի, Ռուբեն Սևակի, Ավետիք Իսահակյանի մասին: Նա սիրահարված էր Վահան Տերյանի պոեզիային, անգիր գիտեր նրա գրեթե բոլոր բանաստեղծությունները, և Տերյանին նվիրված հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները (բոլորովին վերջերս նա հրատարակեց Տերյանի տաղաչափությանը նվիրված իր գիրքը) Ջրբաշյանի ժառանգության մեջ

կարևոր տեղ են գրավում: Շատ արժեքավոր էր Տերյանի բանաստեղծությունների լիակատար ժողովածուն, որը հրատարակվեց բանաստեղծի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ. ժողովածուն կազմել, խմբագրել, առաջաբանը գրել էր Էդվարդ Ջրբաշյանը: Այդ գիրքը մի շարք առումներով ակադեմիական հրատարակության արժեք ունի, և եթե ապագայում հնարավոր լինի տպագրել Տերյանի երկերի ակադեմիական ժողովածուն, Ջրբաշյանի արածը անկասկած կլինի այդ հրատարակության հիմքում:

Բայց, անկասկած, Ջրբաշյան հետազոտողի գլխավոր սերը Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունն էր: 1965-ին հրատարակվեց նրա մենագրությունը՝ «Թումանյանի պոեմները»: Այս գիրքը շատ ծանրակշիռ ներդրում եղավ թումանյանագիտության մեջ: Նախ, տեսաբանն ու պատմաբանը այս ուսումնասիրության մեջ շատ ներդաշնակորեն լրացնում էին միմյանց. Ջրբաշյանը խորապես ուսումնասիրել էր ոչ միայն հայ պոեմի պատմությունը, այլև այդ ժանրի դրսևորումները եվրոպական գրականության մեջ և պոեմի տեսության խնդիրները: Ահա թե ինչու նա կարողացավ Թումանյանի պոեմները քննել ազգային ու եվրոպական լայն ֆոնի վրա, բացահայտելով Թումանյանի անկրկնելի ինքնատիպությունը: Այս աշխատությամբ Ջրբաշյանը ավերիչ հարված հասցրեց Թումանյանի ստեղծագործության սոցիոլոգիական գռեհկացման ավանդույթին, ցույց տալով, որ Թումանյանը ոչ թե «նահապետական հետամնացությունն» է քննադատում, ինչպես տասնամյակներ շարունակ ասվել էր, այլ դնում է մարդու էության գլխավորագույն հարցերը: Շատ ուշագրավ, այսօր էլ իրենց արժեքը պահպանող դիտողություններ է անում Ջրբաշյանը Թումանյանի պոետիկայի մասին:

«Թումանյանի պոեմներին» հաջորդեցին «Թումանյանի բալլադները», «Թումանյանի արձակը» և այլ մենագրություններ, որոնք հետագայում կազմեցին Թումանյանի ստեղծագործությանը նվիրված նոր Գիրքը: Վերջին ծավալուն աշխատությունը Թումանյանի մասին, որ տպագրեց Ջրբաշյանը, նվիրված էր Թումանյանի և հայ գրականության առնչություններին:

Ներկա գրքում հավաքված են Ջրբաշյանի վերջին, նաև չտպագրված աշխատությունները Թումանյանի մասին: Համոզված ենք, որ ընթերցողը այստեղ ևս շատ արժեքավոր մտքեր ու դիտողություններ կգտնի մեծ բանաստեղծի ժառանգության վերաբերյալ:

Ջրբաշյանը մասնագետ էր, պրոֆեսիոնալ բառիս ամենաճշգրիտ իմաստով: Դա նշանակում է, որ համակողմանիորեն գիտեր իր առարկան, առաջին հերթին՝ հայ նոր գրականության պատմությունը: Պատահական չէր, որ նա ամենաակտիվ մասնակցությունն ունեցավ հայ նոր գրականության հինգհատորյա պատմության ստեղծմանը: Մեծ էր նրա ներդրումը հատկապես վերջին՝ հինգերորդ հատորում, որի ծավալի մեկ երրորդը (ավելի քան երեք հարյուր մեծադիր էջ) պատկանում էր նրա գրչին: Բայց Ջրբաշյանը լավ պատկերացնում էր նաև հայոց հին և միջնադարյան գրականության պատմությունը, իսկ նորագույն շրջանի մասին գրել է ուշագրավ հետազոտություններ (Չարենցի, Բակունցի և ուրիշների ստեղծագործությանը նվիրված): Նրա այս բարձր պրոֆեսիոնալիզմը նրան դարձրեց նաև գրականագիտության անգերազանցելի կազմակերպիչ: Երկու տասնամյակից ավելի ղեկավարելով ակադեմիայի գրականության ինստիտուտը, նա հմտորեն ուղղություն էր տալիս բաժինների աշխատանքին, լավ հասկանալով մեր գրականության պատմության բոլոր փուլերի գլխավոր առանձնահատկությունները: Պատահական չէր նաև, որ հենց նա կազմակերպեց գրականագիտական երկու նոր ստորաբաժանում՝ գրականության տեսության և գեղագիտության ամբիոնը համալսարանում և գրականության տեսության բաժինը գրականության ինստիտուտում և երկար տարիներ ղեկավարեց դրանք:

Առհասարակ Ջրբաշյանը իրեն պատասխանատու էր զգում հայ գրականության, գրականագիտության հետ կապված ամեն ինչի համար: Ինքը տարբեր տարիներ խմբագրել է մի շարք գրական և գիտական պարբերականներ («Սովետական գրականություն», «Երևանի պետական համալսարանի բանբեր»), ամենաակտիվ մասնակցությունն է ունեցել այլ պարբերականների աշխատանքին:

Էդվարդ Ջրբաշյանը շատ բան հասցրեց անել իր գիտական գործունեության ընթացքում՝ և՛ իբրև հետազոտող, և՛ իբրև կազմակերպիչ (չմոռանանք նրա տասնամյակների դասախոսական աշխատանքը Երևանի պետական համալսարանում, որը խոր հետք թողեց բանասիրական կրթության մեջ): Այդ բոլորը նա կարողացավ անել բնությունից առատորեն օժտված լինելու և մտքի խստագույն կարգապահության շնորհիվ: Բայց, թերևս, ամենակարևորը նրա իսկապես անմնացորդ նվիրվածությունն էր հայ գրականությանն ու մշակույթին: Նրա աշխատությունների գիտական ոճի ետևում հասկացողը չէր կարող չնկատել այն սերը

հայ գրականության հանդեպ, որ տարիների ընթացքում չպակասեց նրա մեջ: Էդվարդ Ջրբաշյանը իրականում շատ քնարական հոգի ուներ. և առանց դրա ինչպե՞ս կարող էին ստեղծվել նրա փայլուն աշխատությունները հայ գրականության մասին...

Երախտագիտությամբ ուզում ենք ընդգծել մեր ինստիտուտի և Էդվարդ Ջրբաշյանի բարեկամ, հայ գրականագիտությանը վերջին տարիներին այնքան մեծ ծառայություններ մատուցած Հարություն Սիմոնյանի դերը այս, ինչպես նաև Հովհ. Թումանյանի ԵԼԺ-ի 8-րդ և 10-րդ հատորների, գրականագիտական մյուս աշխատությունների, գրքի հրատարակության գործում: Գիրքը տպագրվում է նրա մեկենասությամբ: Խորապես շնորհակալ ենք նրան՝ մեր ավագ ընկերոջ հիշատակի հանդեպ ցուցաբերած այդքան մարդկային վերաբերմունքի համար:

Ինստիտուտի տնօրեն
բանասիրական գիտությունների
դոկտոր ԱԶԱՏ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ

Նվիրում եմ ԼԻԳԻԱ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆ-ՋՐԲԱՇՅԱՆԻՆ՝
կնոջս և անբաժան ընկերուհուս, իմ գիտական
աշխատանքների բոլորանվեր օգնականին

ՔՆԱՐԱԿԱՆ ՍԿԻԶԲ

Երբ 1991թ. մայիսին ես ավարտեցի Թումանյանի մասին իմ նոր մենագրական աշխատությունը («Թումանյանը և հայ գրականության ավանդույթները»), ճիշտն ասած, մի պահ կարծում էի, թե դրանով ինձ համար մեծ բանաստեղծի ստեղծագործության ուսումնասիրության խնդիրը վերջանում է: Գիրքը տպագրվեց 1994թ., և թվաց, թե կարող եմ իմ ուժերն ամբողջովին նվիրել վաղուց «հերթի սպասող» ուրիշ գիտական թեմաների: Սակայն շուտով նորից պիտի համոզվեի, թե ինչքա՜ն դժվար է հրաժարվել գիտական հետաքրքրությունների մի ոլորտից, որը քեզ զբաղեցրել է տասնամյակներ շարունակ: Մանավանդ, երբ դեռ չհատուցած պարտքեր ունես նրա նկատմամբ: Մյուս կողմից, որոշ արտաքին հանգամանքներ էլ եկան ստիպելու (թե՞ նպաստելու), որ ես շարունակեմ իմ թումանյանագիտական որոնումները:

Առաջինը՝ Թումանյանի երկերի լիակատար ժողովածուի նոր գիտական հրատարակությունն էր տասը հատորով: Այդ շատ աշխատատար գործի ընդհանուր ղեկավարությունը դրվեց ինձ վրա, իբրև Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտում 1987 թվականից գործող առանձին թումանյանական խմբի վարիչի: Բացի այդ, անհրաժեշտ եղավ անմիջականորեն մասնակցել այդ հրատարակության 3-րդ և 4-րդ հատորների բնագրերի պատրաստմանը, գրել նրանց ծանոթագրությունները, ինչպես նաև ներածական հոդվածներ այդ և ուրիշ հատորների համար:

Մյուս խթանիչ գործոնը եղավ Թումանյանի ծննդյան 125-ամյակը, որը լրացավ 1994թ. և առիթ դարձավ գրելու մի քանի նոր հոդվածներ, անդրադառնալու վաղուց մտահղացված որոշ թեմաների մշակման:

Սակայն ամենից կարևորն այն է, որ Թումանյանի գրական ժառանգությունն իր բազմաշերտ և բազմակողմանի դրսևորումներով հիրավի անսպառ մի երևույթ է, և ոչ մի հետազոտող

իրավունք չունի հանձնվելու այդ բնագավառում ամեն ինչ ավարտած լինելու ինքնագոհ տրամադրության:

Ինչևէ, 1991 թվականից հետո, սկզբում տարերայնորեն, ապա նպատակամիտված ձևով ստեղծվեց այս գիրքը՝ *իմ չորրորդ գիրքը Թումանյանի մասին:* Այն նվիրված է այնպիսի հարցերի, որոնք գրեթե չեն շոշափվել ո՛չ իմ նախընթաց աշխատանքներում, ո՛չ էլ թումանյանագիտության մեջ ընդհանրապես: Սա վերաբերում է ինչպես գրքի հիմքը կազմող երկու ամենաընդարձակ աշխատություններին՝ նվիրված Թումանյանի ստեղծագործության ժանրային համակարգին և նրա պոեզիայի տաղաչափական կառուցվածքին, այնպես էլ գրեթե բոլոր մյուս գլուխներին:

Ելնելով նրանից, որ այս գրքում հավաքված աշխատանքները շատ տարբեր ու բազմազան հարցերի են վերաբերում, մենք այն վերնագրել ենք ամենաընդհանուր ձևով՝ «Թումանյանի գրական ժառանգությունը»:

Ավելորդ է ապացուցել, որ այս գիրքն ինձ համար հանրագումարային բնույթ ունի: Դա ինձ առիթ և իրավունք է տալիս վերհիշելու, թե Թումանյանն իր բացառիկ նշանակությամբ ու դիրքով ինչպես մտավ իմ գիտակցության, ապա և իմ գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը՝ տասնամյակներ շարունակ գրավելով իմ հետազոտական ջանքերի մի խոշոր մասը:

Մարդու համար ամեն ինչ սկսվում է մանկությունից: Ես ծնվել եմ Թումանյանի մահվան տարին՝ 1923 թվականին, Վասպուրականից գաղթած ընտանիքում: Իմ ծնողները (մանավանդ մայրս) շատ լավ գիտեին ու հոգեպես ձևավորվել էին արևմտահայ գրականության, հատկապես Ալիշանի, Պեշիկթաշլյանի, Դուրյանի ստեղծագործության մթնոլորտում, և այդ սերը վաղ մանկությունից փոխանցվել էր նաև ինձ: Սակայն դպրոցական տարիներից որոշ հանգամանքներ իմ մեջ բուռն սեր առաջացրին նաև դեպի արևելահայ պոեզիան, առաջին հերթին՝ դեպի Թումանյանն ու Տերյանը: Տերյանի վերաբերյալ ես պատմել եմ մի ուրիշ առիթով: Այստեղ կխոսեմ Թումանյանի մասին:

Մեր դպրոցում, որը գտնվում էր Կոնդի բարձունքի վրա, Սուրբ Հովհաննես եկեղեցու բակում, միջին դասարաններում հայոց լեզվի և գրականության ուսուցիչն էր Հակոբ Սառիկյանը՝ մի շատ պատկառելի մարդ, որը նաև հայտնի թարգմանիչ էր: Ինչպես հետո ես ավելի մանրամասն իմացա, նա Թումանյանի կյանքի վերջին տարիներին եղել էր նրա մտերիմ բարեկամներից

մեկը: Հայտնի են 1917 – 1919թթ. Թումանյանի գրած մի քանի նամակները Հակոբ Սառիկյանին, որոնցից առաջինի մեջ, հիշելով ամառանոցում իրենց անցկացրած օրերը, բանաստեղծը գրել է այսպիսի ներշնչված տողեր. «Ի՜նչ լավ եղավ, որ էն մի քանի օրը միասին անց կացրինք: Ինձ էնպես է թվում, թե մի շատ թանկագին բան եմ գտել, այսինքն՝ մարդ եմ գտել: Չէ՞ որ մարդը՝ գոնե մեզ համար՝ ամենաթանկ բանն է» (ԵԼԺ–10,266–267): Ուրեմն ի՜նչ բարեբախտություն էր, մտածում եմ ես այսօր, որ դրանից քսան տարի անց Թումանյանի համար այդ թանկագին մարդը իմ ուսուցիչը եղավ:

Իրոք, ես Հակոբ Սառիկյանին շատ եմ պարտական գրականության նկատմամբ վաղ տարիներից ունեցած բուռն սիրո համար: Դասական գրողների շատ գրքեր կարդացել եմ նրա հանձնարարությամբ և խորհրդով: Դասերի ժամանակ և դասերից դուրս նա մեզ պատմում էր Թումանյանի հետ ունեցած հանդիպումների և զրույցների մասին: Նա մղում էր կարդալու Թումանյանին և ո՛չ միայն դասագրքում զետեղված գործերը: Նրա ազդեցության տակ ես նույնիսկ փորձեր կատարեցի Թումանյանի որոշ մանկական հեքիաթներ (օրինակ՝ «Ճամփորդները») վերածելու չափածոյի:

1937 (թե՞ 38) թվականին Հակոբ Սառիկյանին, իբրև նախկին հոգևորականի, զրկեցին դպրոցում դասավանդելու իրավունքից: Դա մեծ վիշտ պատճառեց աշակերտներիս, բայց մեր կապերը սիրելի ուսուցչի հետ չխզվեցին: Երբեմն-երբեմն ես լինում էի նրա բնակարանում, որը գտնվում էր Սպանդարյան փողոցի վրա: Այդպես շարունակվեց մինչև 1941թ., երբ ես մեկնեցի բանակ, իսկ պատերազմից հետո ես նրան այլևս չեմ հանդիպել: Բայց նրա նետած սերմերը, գրականության և մասնավորապես Թումանյանի նկատմամբ արթնացրած սերը, անշուշտ, բախտորոշ նշանակություն ունեցան իմ գրական ճաշակի, իսկ հետագայում նաև հետազոտական նախասիրությունների ձևավորման համար[1]:

Պատանի տարիներին ինձ վրա ուժեղ տպավորություն թողեց նաև հետևյալ դեպքը: 1938թ. գարնանը նշվում էր Հովհ. Թումանյանի մահվան 15-ամյակը: Ավագ եղբայրս՝ Մխիթարը, որն այդ ժամանակ ֆիզիկամաթեմատիկական ֆակուլտետի

---

[1] Տե՛ս մեր հետևյալ հրապարակումը. «Մի արժանավոր, բայց մոռացված անուն (ակնարկ-հետազոտություն իմ ուսուցիչ Հակոբ Սառիկյանի մասին)»:–«Գարուն», 1997, թ. 9, էջ 47 – 58:

ուսանող էր, նկատի ունենալով իմ գրական հակումները, ասաց, որ համալսարանում լինելու է Թումանյանին նվիրված երեկո, և իր ստացած հրավիրատոմսը հանձնեց ինձ: Այդ առիթով էլ ես առաջին անգամ եղա համալսարանի «հին» շենքում, սրտի դողով ներս մտա նշանավոր «փոքր դահլիճը», որի հետ ապագայում պիտի կապվեին իմ ուսանողական կյանքի և դասախոսական առաջին քայլերի շատ անմոռանալի էջեր: Երեկոյին նախագահում էր նոր միայն համալսարանի ռեկտոր նշանակված Գարեգին Պետրոսյանը: Նա զեկուցման համար խոսքը տվեց Արսեն Տերտերյանին, որին նույնպես առաջին անգամ էի տեսնում, թեև անունը լսել էի: Պետք է խոստովանեմ, որ Տերտերյանի զեկուցման մեջ շարադրված դրույթներից ոչինչ, դժբախտաբար, չի մնացել իմ հիշողության մեջ: Հիշում եմ միայն, որ նա Թումանյանի ստեղծագործության չորս հիմնական առանձնահատկություն նշեց: Նա խոսում էր բանավոր՝ ձեռքին ունենալով միայն մի փոքրիկ թղթի կտոր, խոսում էր ներշնչանքով ու հռետորական փայլով (փակագծում ասեմ, որ այդ հատկանիշները ես արդեն չտեսա մի տաս տարի անց, երբ իբրև ուսանող լսում էի Ա.Տերտերյանի դասախոսությունները բանասիրական ֆակուլտետի բարձր կուրսերում. վաղեմի փայլն այլևս չկար, և այստեղ, անշուշտ, դեր էին խաղացել ոչ միայն տարիքը, այլև այն «գաղափարական» հարվածները, որոնք 40–50-ական թթ. իջան վաստակաշատ գրականագետի գլխին):

Հիմնական, թեև աղոտ գիտակցված հետևությունը, որով ես դուրս եկա այդ անմոռանալի համալսարանական երեկոյից, այն էր, որ Թումանյան ասածը միայն այնքան պարզ ու մատչելի թվացող տողերը չեն, որ այստեղ կան շատ խորքեր ու գաղտնիքներ, որոնք դեռ պետք է հասկացվեն ու բացատրվեն:

Սկսվեց պատերազմը իր դաժան փորձություններով, և ես դրանից միայն յոթ տարի անց՝ 1945թ. սեպտեմբերին, կարողացա նորից ոտք դնել համալսարանի նվիրական շենքը: Ուսման տարիներին ծագեցին մի շարք նոր գիտական հետաքրքրություններ, հատկապես գրականության տեսության ընդհանուր և մասնավոր հարցերի նկատմամբ, որոնք հետագայում էլ եղան իմ աշխատանքի հիմնական ուղղություններից մեկը: Իմ առջև իրենց մեծությամբ ու հմայքով բացվեցին ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային գրականության դասականները, առաջին հերթին՝ ռուս մեծ գրականությունը, ռուսական պոեզիայի «ոսկեդարը» Պուշկինի և Լերմոնտովի, ապա և «արծաթե դարը» Բլոկի և Բրյուսովի գլխավորությամբ:

Սակայն, ինչքան էլ խորացան և ընդլայնվեցին համաշխարհային գրականության, հատկապես դասական պոեզիայի իմացության շրջանակները, մազաչափ իսկ չսասանեցին իմ մեջ Թումանյանի մեծության համոզմունքը, նրա ստեղծագործությամբ մասնագիտորեն զբաղվելու ցանկությունը: Ընդհակառակը, Թումանյանն ինձ ներկայացավ, այսպես ասած, միջազգային գրականության լայն համաբնագրում, տեսական ամենաբարդ հարցերի դիրքերից և այդ պատճառով էլ դարձավ ավելի գրավիչ, անփոխարինելի և անհրաժեշտ:

Հատուկ ուզում եմ նշել նաև, որ ուսանողական տարիներին իմ «թումանյանական կողմնորոշմանը» մեծ չափով նպաստել են Մկրտիչ Մկրյանի դասախոսությունները, որ նա կարդում էր իբրև հատուկ դասընթաց: Հայ նոր գրականության վերաբերյալ նրա վերլուծությունները միշտ լսվում էին կլանված ուշադրությամբ և մեծ հետաքրքրություն էին հարուցում, իսկ Թումանյանի մասին վարած դասընթացը՝ հատկապես: Պատճառը, ամենից առաջ, այն էր, որ նա, շեղվելով ժամանակին տիրող սոցիոլոգիական սխեմաներից, շեշտը դնում՝ էր Թումանյանի ստեղծագործության բարոյագեղագիտական բովանդակության վրա, ցույց էր տալիս նրա հոգեբանական հարստությունը, և դա ուժեղ տպավորություն էր թողնում: Գրավիչ էին առանձնապես «Անուշ» և «Թմկաբերդի առումը» պոեմների հերոսների հոգեբանական բարդ աշխարհի բացահայտումները: Ընդհանրապես պետք է ասեմ, որ Մ.Մկրյանի՝ բանասիրական ֆակուլտետում շատ սիրված այդ դասախոսի իսկական տարերքը բանավոր խոսքն էր, ուսանողական լսարանի հետ ունեցած կենդանի կապը, այլ ոչ թե հետազոտական աշխատանքը և առհասարակ գրավոր շարադրանքը, որոնք նրան ավելի քիչ էին հաջողվում: Այդ է պատճառը, որ երբ տասնամյակներ անց Մ.Մկրյանը, վերջապես, գրեց ու հրապարակեց իր վաղուց ծրագրած աշխատությունը՝ «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը» (1981), դա այն տպավորությունը չթողեց, ինչ ժամանակին թողնում էին նրա դասախոսությունները:

Ուսանողական տարիներին էլ սկսվեցին իմ առաջին գիտական փորձերը՝ կապված Թումանյանի հետ: Զեկուցում կարդացի Թումանյանի գեղագիտական հայացքների մասին, իսկ 1949թ. Ա.Ս.Պուշկինի ծննդյան 150-ամյակի առիթով գրեցի «Թումանյանը և Պուշկինը» ուսումնասիրությունը (վերջինս

հետագայում տպագրվեց համալսարանի գիտական աշխատությունների հատորներից մեկում):

Սակայն համալսարանն ավարտելուց անմիջապես հետո ես չէի կարող նվիրվել թումանյանագիտությանը. «խանգարում էին» ոչ միայն մյուս գիտական պարտավորություններն ու նախասիրությունները, այլև այն (և դա էր գլխավորը), որ ես դեռ ինձ պատրաստ չէի զգում մի այդպիսի ծանրություն բարձրացնելու համար: Բայց կարող եմ ասել, որ 50-ական թվականներին իմ կատարած բոլոր հիմնական աշխատանքների ընթացքում՝ և՛ խորհրդահայ պոեմի մասին թեկնածուական ատենախոսություն գրելիս, և՛ գրականության տեսության բուհական դասագիրքն ստեղծելիս, և՛ Միսաք Մեծարենցի մասին մենագրություն պատրաստելիս, ես ներքուստ նախապատրաստում էի ինձ հիմնավորապես նվիրվելու թումանյանագիտությանը: Այդ ճանապարհին ինձ համար կարևոր նշանաձող եղավ 1957թ. գրած «Չարենցը և Թումանյանը» աշխատությունը. դա երկու մեծ բանաստեղծներին փաստական կայուն հիմքերով մերձենալու թերևս առաջին լուրջ քայլն էր իմ գիտական կենսագրության մեջ: Եվ այս առիթով ես մի կարևոր շեղում պիտի կատարեմ:

50-ական թվականները շատ կարևոր շրջափուլ եղան իմ սերնդի գրականագետների համար, քանի որ հենց այդ ժամանակ զգալի չափով վերացան գաղափարական խիստ կաշկանդումները, բացվեցին հետազոտական աշխատանքի լայն հնարավորություններ: Մասնավորելով խոսքը Թումանյանի վերաբերյալ, պետք է ասեմ, որ շատ դեպքերում իմ «աչքերը բացեց» Եղիշե Չարենցը, որն ինքն էլ այդ շրջանում նոր էր միայն վերադառնում և կանգնում մեր առջև իր վիթխարի հասակով: Չարենցի թումանյանագիտական հանճարեղ կռահումները, հատկապես 30-ական թվականներին գրած չափածո տողերում, եղել և այսօր էլ մնում են աշխատանքի ոգևորիչ ծրագիր, Թումանյանի ըմբռնման մի այնպիսի բարձունք, որը դեռ չի գերազանցվել: Եվ եթե ինձ այսօր հարցնեն, թե ո՞վ է եղել բոլոր ժամանակների ամենամեծ թումանյանագետը, ես առանց տատանվելու կասեմ՝ Եղիշե Չարենցը, որովհետև ոչ ոք այնպիսի լայն հայացքով չի տեսել ու գնահատել Թումանյանին, ինչպես նա:

Իրոք, ո՞վ է ավելի խոր և դիպուկ, քան Չարենցը, բնութագրել Թումանյանի համապարփակ ժողովրդայնությունը («Նա մեծ էր հողով, արյունով:–Արմատնե՞ր ուներ նա հողում»), նրա ստեղծագործության համամարդկային, տիեզերական

ընդգրկումները («Երկրնքի նման ընդարձակ. Օվկիանի նման՝ իր ոգին ընդգրկել էր կյանքը անեզր»), նրա պատվավոր տեղը համաշխարհային պոեզիայի համապատկերի մեջ («Այս հմո՛ւտ, հանճարեղ Լոռեցին Հոմերի, Գյոթեի հետ մի օր՝ հավասար՝ նստել է քեֆի»): Վերջապես, Չարենցն է տվել հայ բանաստեղծության պատմության մեջ Թումանյանի եզակի, անմրցելի տեղի այն հոյակապ պատկերավոր բնութագիրը, որ մենք այնքան հաճախ կրկնում ենք. «Թումանյա՛նն է անհաս Արարատը մեր նոր քերթության»: Հիրավի, սրանք ամենախոր, ամենաընդգրկուն բնութագրերն են, որ երբևէ տրվել են Թումանյանին:

50-ական թվականների վերջից ես ծրագրել էի ստեղծել նոր ժամանակների հայ պոեզի պատմությունը երեք հատորով: Առաջին հատորը պետք է ընդգրկեր XVIII – XIX դարերը՝ կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի սկզբունքներով գրված պոեմները, երկրորդն ամբողջությամբ նվիրվելու էր Թումանյանի պոեմներին, իսկ երրորդը՝ XX դարի սկզբի մյուս բանաստեղծների համապատասխան երկերին՝ Շանթից և Իսահակյանից մինչև Վարուժան և Չարենց: Առաջին հատորի նախապատրաստական աշխատանքները բավական ժամանակ և ջանքեր խլեցին ինձնից, գրվեցին նաև որոշ մասեր, որոնցից տպագրվել է միայն մեկը՝ «Դիդակտիկ պոեմները հայ գրականության մեջ»:

Սակայն շուտով ես համոզվեցի, որ մամուլի էջերում և հազվագյուտ հրատարակություններում ցրված, մեծ մասամբ գրաբար երկերի ուսումնասիրությունը կարող է ձգվել շատ տարիներ և ինձ հեռացնել իմ գլխավոր նպատակից՝ Թումանյանի պոեմների պատմատեսական վերլուծությունից: Այդ պատճառով էլ ես որոշեցի նախ գրել ծրագրված երեք գրքերից երկրորդը՝ թումանյանական հատորը, որի համար ես արդեն ինձ բավականաչափ պատրաստ էի զգում: «Թումանյանի պոեմները» գիրքը լույս տեսավ 1964թ. և հաջորդ տարի պաշտպանվեց իբրև դոկտորական ատենախոսություն: Ի դեպ, այդ գրքի վերջին գլխում («Ժամանակակիցներ և հաջորդներ») ես սեղմ դրույթների ձևով ներկայացրի նաև ետթումանյանական առավել կարևոր երկերի բնութագիրը՝ դրանով իսկ ինչ-որ չափով «մարելով իմ պարտքը» հայ պոեմի պատմության նկատմամբ: Ավելացնեմ նաև, որ եթե գիտնականն իրավունք ունի (կարծում եմ՝ ունի՛) տարիների հեռավորությունից գնահատելու այս կամ այն բնագավառում իր կատարած աշխատանքի արդյունքը, ապա հայ պոեմի պատմության ուսումնասիրության ուղղությամբ իմ

գրածներից, «Թումանյանի պոեմները» գրքից զատ, ես առավել արժեքավոր եմ համարում Պ.Ալիշանի «Նահապետի երգերին» և Ավ.Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարուն» նվիրված հոդվածները:

Գրականագետի աշխատանքը կարող է ընթանալ շատ տարբեր ուղիներով: Որևէ գրողի մասին քիչ թե շատ ամբողջական աշխատություն ստեղծելուց հետո նա կարող է տվյալ ասպարեզում իր անելիքն ավարտված համարել և ձեռնամուխ լինել մեկ այլ հեղինակի ուսումնասիրությանը: Բայց լինում է նաև, որ գրականագետն ամբողջ գիտական կյանքի ընթացքում չի հեռանում իր «գլխավոր հեղինակից»՝ ձգտելով ավելի ու ավելի խորանալ նրա ուսումնասիրության մեջ: Ես որոշեցի ընթանալ այս երկրորդ ուղիով, ավելի ճիշտ՝ այդ էին թելադրում իմ գիտական խառնվածքն ու սկզբունքները: Եվ Թումանյանն ինձ համար դարձավ բոլոր աշխատանքների առանցքն ու ելակետը, մանավանդ որ հնարավորություն էր տալիս ամեն անգամ ասելու նոր խոսք, հայտնաբերելու նոր կողմեր, առաջադրելու գրական-պատմական և տեսական բազմազան հարցեր:

Իսկ թե ինչու առաջին թումանյանական գրքից հետո ես ոչ միայն իմ խնդիրն սպառված չհամարեցի, այլև գիտական-բարոյական ավելի մեծ պարտավորություն զգացի շարունակելու իմ մասնակցությունը Ամենայն հայոց բանաստեղծի ուսումնասիրության, նրա գործի և անվան ժողովրդականացման աշխատանքներին: Մեր սերնդի աչքերի առջև այդ գործը, իրավի, դարձավ ազգային մշակույթի առաջնահերթ նշանակության խնդիր, որի բարձրակետը եղավ բանաստեղծի ծննդյան 100-ամյակի համաժողովրդական տոնակատարությունը 1969 թվականին:

Անցած տասնամյակների ընթացքում, ինչքան էլ գիտական հետաքրքրությունների կամ օրվա անհրաժեշտության թելադրանքով ես զբաղվել եմ գրականության պատմության և տեսության բազմազան հարցերով, XIX–XX դարերի շատ հեղինակների ստեղծագործությամբ, իմ սևեռումների կենտրոնում միշտ Թումանյանն է եղել: Նրա պոեմներից հետո հնարավորություն ստեղծվեց զբաղվելու նաև մյուս ժանրերի՝ բալլադների, քնարերգության և քառյակների, գեղարվեստական արձակի սկզբունքների քննությամբ, սահմանելու բանաստեղծի անցած գրական ճանապարհի հիմնական փուլերն ու ենթափուլերը, նրա ժողովրդայնության և ռեալիզմի, գեղար-

վեստական վարպետության բնորոշ գծերը, ներազգային առնչությունները նախորդ, ժամանակակից և հաջորդ շրջանների հեղինակների հետ, ճշտելու բանասիրական բազմաթիվ հարցեր... Բայց կարող եմ ասել ավելին. հայ գրականության պատմության ընթացքը, նրա խոշորագույն դեմքերի ստեղծագործական նկարագիրը ես այս տողերի հեղինակը միշտ տեսել և իմաստավորել է Թումանյանի «դիրքերից», Թումանյանի «աչքերով»՝ այսպիսի մոտեցումից բխող բոլոր հնարավոր հետևանքներով...

Մինչև 1991թ. կատարած աշխատանքների հիմնական արդյունքներն ամփոփվեցին «Թումանյանի պոեմները» (2-րդ վերամշակված հրատարակություն, 1986թ.), «Թումանյան. Ստեղծագործության պրոբլեմներ» (1988), «Թումանյանը և հայ գրականության ավանդույթները» (1994) գրքերում, որոնք շարունակում և լրացնում են իրար:

Եվ ահա մենք ընթերցողին ենք հանձնում մի չորրորդ գիրք, որը կազմված է վերջին տարիներին գրված աշխատանքներից: Դժվար չէ կանխատեսել, որ ոմանց սա կարող է թվալ ինքնակրկնություն, միևնույն թեմայի շուրջ «պտտվելու» արտահայտություն: Բայց դա կլինի շատ անհիմն և անարդարացի կարծիք: Pro domo sua նորից ամենայն որոշակիությամբ կարող եմ ասել. այս գրքի մեջ հավաքված աշխատանքներն իրենց թեմաներով, – Թումանյանի գրական ժառանգության ժանրային կազմը, նրա երգիծանքը, աստվածաշնչային մոտիվներն ու ծովային պատկերները, պոեզիայի տաղաչափական կառուցվածքը, ստեղծագործական աշխատանքի ոճը և այլն, – որևէ չափով չեն կրկնում մեր նախորդ երեք գրքերի գիտական բովանդակությունը: Ավելին, ինչքան էլ սա առաջին հայացքից զարմանալի թվա, *թվարկված հարցերն ընդհանրապես թումանյանագիտության մեջ մինչև այժմ հատուկ և հանգամանալի քննության չեն ենթարկվել:* Ահա թե ինչու, առանց այդ թեմաների գիտական մշակման հեղինակն իր աշխատանքը կհամարեր անավարտ: Այդ գործին մենք մոտեցել ենք *գիտական անհրաժեշտության* թելադրանքով, որովհետև, անկախ այն բանից, թե ի՛նչ չափով է դա մեզ հաջողվել, նշված խնդիրներն էական նշանակություն ունեն թումանյանագիտության համար և նրա կողմից շրջանցվել չեն կարող:

Մեր օրերում գրականագիտական ծավալուն մենագրություն հրատարակելը գրեթե անհնար մի երազանք է դարձել: Եվ, այնուամենայնիվ, ուզում ենք հուսալ և հավատալ, որ մեր

թումանյանական «մատյանն այս վերջին» վաղ թե ուշ լույս աշխարհ կգա և կգրավի իրեն վերապահված տեղը մեծ բանաստեղծի գրական ժառանգության ուսումնասիրությունների շարքում:

9 մայիսի 1996թ.

* * *

Բերում ենք այն հապավումների ցանկը, որոնք կիրառվել են այս գրքում՝ ազատելով ամեն անգամ տողատակին հղումներ անելու անհրաժեշտությունից.

ԵԼԺ – Հովհաննես Թումանյան. Երկերի լիակատար ժողովածու տաս հատորով, հ. 1–10, 1988–1999 (մեջբերվող քաղվածքների և՛ հատորը, և՛ էջերը նշվում են արաբական թվերով):

ԵԺ – Հովհաննես Թումանյան. Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. I–VI, 1940–1959 (հատորը նշվում է լատինական, իսկ էջերը՝ արաբական թվերով):

ՈՒՀ – Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, հ. 1–5, 1964 – 1998 (հատորը և էջերը նշվում են արաբական թվերով):

ՀԶ – Նվարդ Թումանյան. Հուշեր և զրույցներ, 2-րդ՝ լրացված և բարեփոխված հրատարակություն, 1987:

ԹԺՀ – Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, կազմեց Լ.Ս. Կարապետյան, 1969:

Մյուս քաղվածքների տեղերը նշվում են տողատակին՝ ամեն մի գլխի ընդհանուր համարակալությամբ:

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԿԱԶՄԸ

Այս աշխատության նպատակն է առանձին-առանձին բնութագրել Թումանյանի կիրառած հիմնական գրական տեսակները և այդ ճանապարհով ներկայացնել նրա ստեղծագործության ժանրային համակարգը: Մի բան, որն առ այսօր իբրև առանձին խնդիր թումանյանագիտության մեջ չի շոշափվել:

Իսկ ի՞նչ պետք է հասկանալ ժանրային համակարգ ասելով: Դա գրականության զարգացման որևէ փուլում գործող ժանրային ձևերի հավաքական ամբողջությունն է, նրանց ներքին կապերն ու փոխազդեցությունները, ավանդական ու նոր գծերը:

Ժանրային համակարգը հանդես է գալիս գրականապատմական զարգացման տարբեր մակարդակներում: Այդ մասին կարելի է խոսել և՛ համաշխարհային գրականության, և՛ նրա որևէ ազգային ճյուղի, և՛ վերջինիս այս կամ այն շրջափուլի սահմաններում: Օրինակ, հայ միջնադարյան գրականության ժանրային կազմը մի ուրույն պատմագեղարվեստական իրողություն է, որն էապես տարբերվում է նոր շրջանի՝ XIX – XX դարերի գրական ժանրերի համակարգից: Նույնը կարելի է ասել անտիկ աշխարհի, Միջնադարի, Վերածնության և հետագա դարերի համաշխարհային գրականության մեջ կատարված ժանրային տեղաշարժերի մասին:

Իրենց ազգային հատկանիշներով հանդերձ՝ գրական ժանրերը մեծ մասամբ միջազգային գեղարվեստական երևույթներ են: Դա հատկապես լավ է երևում նոր ժամանակների գրական ուղղությունների օրինակով, որոնք հանդես գալով տարբեր ազգային միջավայրերում, սովորաբար ունեցել են ժանրային կազմի և ամեն մի գրական տեսակի իմաստավորման շատ ընդհանուր գծեր: Կարելի է ասել, որ ժանրային համակարգը գրական ուղղության ձևավորման անհրաժեշտ նախադրյալն է, նրա բնութագրման հիմնական չափանիշներից մեկը: Այսպես, նոր ժամանակների առաջին գրական ուղղությունը՝ կլասիցիզմը, մշակեց պարտադիր համարվող մի ժանրային համակարգ, որի ներսում ամեն մի գրական տեսակ ուներ իր հատուկ ստիճանակարգը կառուցվածքի, թեմատիկ և ոճական որոշ պարտադիր գծեր, որոնք չէր կարելի շրջանցել: Կլասիցիզմին հաջորդած մյուս ուղղությունները և առաջին հերթին ռոմանտիզմը ձևավորեց իր ուրույն ժանրային համակարգը:

Իհարկե, սա չի նշանակում, թե ամեն մի նոր գրական ուղղություն կամ հոսանք բոլորովին նոր ժանրեր է ստեղծում: Խոսքը ոչ թե բոլորովին նոր ժանրերի մասին է, այլ այն, որ ավանդական ժանրերը, տվյալ ուղղության գեղագիտական սկզբունքներին համապատասխան, ենթարկվում են կառուցվածքային և ոճական լուրջ փոփոխությունների, երբեմն պարզապես անճանաչելի են դառնում: Բավական է հիշել, թե ինչքան տարբեր նկարագիր ունեն պոեմի, դրամայի կամ վեպի ժանրերը կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի, ռեալիզմի և սիմվոլիզմի ուղղությունների մեջ:

Վերջապես, կարելի է խոսել խոշորագույն գրողների ստեղծագործության ժանրային համակարգի, իսկ նրա ներսում՝ առանձին գրական տեսակների կրած ձևափոխությունների մասին: Հատկապես կարևոր է դա այն գրողների նկատմամբ, որոնց կիրառած ժանրային ձևերը շատ բազմազան են եղել, ինչպես Գյոթեն կամ Պուշկինը, հայ գրողներից՝ Լևոն Շանթը կամ Եղիշե Չարենցը: Բոլոր դեպքերում՝ գրողի ստեղծագործության ամբողջական գնահատականն անպայման ենթադրում է նաև նրա կիրառած ժանրերի յուրահատկության բացահայտում:

Ի՞նչ կարելի է ասել այս առթիվ Թումանյանի մասին: Նա իր առջև երբեք հատուկ «ժանրաստեղծական» խնդիրներ չի դրել: Նա գրել է չափածո և արձակ մի քանի հանրահայտ ժանրերով՝ հետևելով իր ստեղծագործական խառնվածքի թելադրանքին, անշուշտ, նաև նկատի ունենալով հայ և համաշխարհային գրականության մեջ իր նախորդների փորձը: Այս վերջին գործոնը հատկապես կարևոր դեր խաղաց այնպիսի ժանրերով ստեղծագործելիս, ինչպես պոեմը, բալլադը, քառյակը: Եվ սակայն, ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ Թումանյանի ժանրային համակարգը ձևավորվել է մի տեսակ տարերայնորեն, առանց հատուկ տեսական կանխադրույթների: Նրա ընբռնումներն իր պոեզիայի ժանրային բաժանումների հարցում ժամանակի ընթացքում նկատելի փոփոխություններ են կրել: Այդ մասին որոշակի պատկերացում են տալիս նրա հրատարակած բանաստեղծական ժողովածուները:

Ստեղծագործելով ավելի քան երեք տասնամյակ, Թումանյանն իր չափածոյի համեմատաբար ծավալուն հինգ ժողովածու է հրատարակել՝ 1890, 1892, 1903, 1908 և 1922 թվականներին, բոլորն էլ «Բանաստեղծություններ» վերնագրով (չենք հաշվում 1893 և 1896թթ. տպագրված փոքրադիր գրքույկները «Դաշնակներ» վերնագրով, որոնք միայն քնարական բանաս-

տեղծություններ են պարունակում): Քննելով այդ ժողովածուների ժանրային կազմն ու երկերի դասավորության սկզբունքները՝ մենք հստակորեն նկատում ենք որոշակի տեղաշարժեր:

Այսպես, 1890 և 1892թթ. հրատարակված գրքերում ժանրային բաժանման սկզբունքը հետևողականորեն կիրառված չէ (համապատասխան վերնագրեր առհասարակ չկան): Թեև երկու գրքերն էլ բացվում են պոեմներով, բայց երկրորդի մեջ «Անուշ» և «Մեռած օրենք» պոեմների միջև տեղ է գտել «Ախթամար» լեգենդը, իսկ «Մարոն» հայտնվել է ժողովածուի վերջին էջերում: Երկու դեպքում էլ քնարական բանաստեղծություններն ու բալլադները, ինչպես նաև թարգմանությունները դասավորված են խառը կարգով, առանց որևէ միասնական սկզբունքի:

Բայց ահա նոր դարի սկզբին նկատվում է, որ Թումանյանը հանգել է իր չափածո երկերի ներքին ժանրային զատորոշման մտքին: Դա երևում է նրա ժողովածուների կառուցվածքից, որն ունի բավական հստակ ժանրային բաժանումներ: Նկատի ունենալով խնդրի կարևորությունը, հարկ ենք համարում մեկ առ մեկ թվարկել 1903, 1908 և 1922-ին հրատարակված գրքերում տեղ գտած ժանրային բաժինների վերնագրերը: Դրանք պատկերացում են տալիս ոչ միայն այդ հրատարակությունների բովանդակության, այլև բանաստեղծի մտքի որոնումների մասին:

1903թ. Թիֆլիսի ժողովածուն, որը Թումանյանի գեղարվեստական հասունության առաջին համոզիչ հաստատումը եղավ, ունի այսպիսի բաժիններ. «Երգեր», «Լեգենդներ», «Պոեմներ», «Թարգմանություններ»:

1908թ. Բաքվում հրատարակված գիրքը կազմված է այսպիսի բաժիններից. «Երգեր», «Ժողովրդական մոտիվներ», «Մանկական ոտանավորներ», «Պոեմներ» (թեև վերջինս, ըստ երևույթին՝ տեխնիկական թյուրատեսությամբ, հատուկ տիտղոսաթերթերով առանձնացված չէ), «Թարգմանություններ»:

Վերջապես, 1922թ. Պոլսի ժողովածուն բովանդակում է հետևյալ մասերը. «Երգեր», «Քառյակներ», «Լեգենդներ, բալլադներ, առակներ, առասպելներ», «Պոեմներ», «Թարգմանություններ» (վերջին երկու բաժինները նույնպես թյուրիմացաբար առանձին տիտղոսաթերթեր չունեն):

Ճիշտ է, նշված վերնագրերից մի քանիսը զուրկ են ժանրային հատուկ բովանդակությունից (օրինակ՝ «Ժողովրդական մոտիվներ» կամ «Մանկական ոտանավորներ»), սակայն ընդհանուր առմամբ դրանք առարկայական պատկերացում են

տալիս քննարկվող հարցերի մասին: Այդ վերնագրերն, անշուշտ, չեն կարող շրջանցվել Թումանյանի ժանրային համակարգը բնութագրելիս, թեև հիմնական ուղենիշ պետք է լինեն ժանրերի վերաբերյալ ժամանակակից գրականագիտական ըմբռնումները:

Այս աշխատության մեջ հաջորդաբար տրվելու է Թումանյանի գրական ժառանգության ժանրային բաղադրիչների ընդհանուր բնութագիրը: Ընդսմին մենք, իհարկե, նպատակ չենք ունեցել վերլուծելու և գնահատելու այս կամ այն ժանրին պատկանող երկերը, նույնիսկ դրանցից գլխավորները: Դա մենագրական ուսումնասիրությունների խնդիր է, իսկ սույն աշխատության բնույթն ու նպատակը կարելի է ամփոփել հետևյալ կետերի մեջ:

Նախ, փորձել ենք ցույց տալ յուրաքանչյուր ժանրի ասպարեզում Թումանյանի վաստակի գրական-պատմական և գեղարվեստական արժեքը, ինչպես նաև այն, թե ի՛նչ բնորոշ տիպաբանական նկարագիր ունեն նրա երկերը տվյալ ժանրի համընդհանուր և ազգային չափանիշների տեսանկյունից: Կոնկրետ երկերի վկայակոչումներն ու քաղվածքները ծառայում են այդ գլխավոր խնդրին:

Երկրորդ, ձգտել ենք հիմնական գծերով բնութագրել տվյալ ժանրի երկերի կառուցվածքային և թեմատիկ հատկանիշները, տեսակներն ու ենթատեսակները: Դա հնարավորություն է տալիս բացահայտելու այն ներքին մեծ հարստությունը, որը հանդես է գալիս Թումանյանի ստեղծագործության՝ արտաքուստ ոչ այնքան բազմազան «ժանրային խաղացանկի» սահմաններում:

Երրորդ, աշխատության գլխավոր նպատակներից մեկն էլ այն է, որ ցույց տրվի, թե ի՛նչ տեղ է գրավում տվյալ ժանրը Թումանյանի ստեղծագործական ժառանգության ընդհանուր համապատկերի մեջ, ինչպե՛ս են փոխվել նրա դիրքն ու կշիռը հեղինակի գրական ճանապարհի տարբեր փուլերում: Ժանրերը դիտելով փոփոխության և զարգացման ընթացքի մեջ, աշխատել ենք բացահայտել կատարված տեղաշարժերի կենսական և ստեղծագործական նախադրյալները:

Ուրեմն, ամենաընդհանուր ձևով ասած, ներկա աշխատության գլխավոր թեման այն է, թե *ինչպե՛ս է Թումանյանի ստեղծագործական ուղին բեկվել նրա նախասիրած գրական ժանրերի ճակատագրի մեջ:* Ավելորդ է հատուկ բացատրել, թե ինչքան կարևոր է այս հարցի լուսաբանությունը Թումանյանի ժառանգության գիտական ուսումնասիրության համար առհասարակ:

Մի նախնական դիտողություն ևս: Թումանյանի հրատարակած «Բանաստեղծություններ» ժողովածուների միջև կա մի տարբերություն էլ, որի վրա ուզում ենք ուշադրություն հրավիրել: Առաջին երկուսը, ինչպես ասվեց, բացվում են պոեմներով (1890թ. ժողովածուն «Լոռեցի Սաքոն», «Մեհրի» և «Ալեք», իսկ 1892 թվականինը՝ «Անուշ» և «Մերժած օրենք» գործերով): Սկզբունքը փոխվում է հաջորդ հրատարակություններում. 1903, 1908 և 1922թթ. ժողովածուները բացվում են քնարական բանաստեղծություններով, որոնք երեք դեպքում էլ ունեն «երգեր» ընդհանուր վերտառությունը: Հետևելով բանաստեղծի այդ «վերջին կամքի» արտահայտությանը՝ մենք ևս Թումանյանի ժանրերի քննությունն սկսում ենք քնարերգությամբ (բանաստեղծություններ, քառյակներ) և նոր միայն անցնում պատմողական պոեզիայի ձևերին (բալլադներ, պոեմներ), թեև անվիճելի է, որ Թումանյանի գլխավոր ժանրերը հենց այս վերջիններն են, որոնց մեջ առավել ուժով դրսևորվեց նրա գեղարվեստական հանճարը: Աշխատության նշված մասերին հաջորդում են Թումանյանի թարգմանություններին և գեղարվեստական արձակին նվիրված գլուխները, իսկ եզրափակիչ բաժիններում քննվում է նրա գրական ժառանգության ամենաընդարձակ և հարուստ շերտերից մեկը՝ քննադատական և հրապարակախոսական հոդվածները, ինչպես նաև գիտական ուսումնասիրությունները՝ նրանց բովանդակության, ոճի և կառուցվածքի մի քանի ընդհանուր հատկանիշների տեսանկյունից[1]:

I. ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1

Թումանյանը հետևում էր այն վաղեմի ըմբռնմանը, որի համաձայն մենք՝ հայերս, «բանաստեղծություն» ասելով հասկացել ենք չափածո գրված բոլոր երկերը՝ անկախ

[1] Մեր քննության համար հիմք է ծառայել Հովհաննես Թումանյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի (ԵԼԺ) նոր գիտական հրատարակությունը, որի հատորներն ունեն հետևյալ բովանդակությունը. հատ. 1 – Բանաստեղծություններ, 1988, 2 – Քառյակներ, բալլադներ, թարգմանություններ, 1990, հատ. 3 – Պոեմներ, 1989, հատ. 4 – Պոեմներ, 1991, հատ. 5 – Գեղարվեստական արձակ, 1994, հատ. 6 – Քննադատություն և հրապարակախոսություն (1887 – 1912), 1994, հատ. 7 – Քննադատություն և հրապարակախոսություն (1913 – 1921), 1995, հատ. 8 – Ուսումնասիրություններ, օրագրեր և այլ նյութեր, 1999, հատ. 9 – Նամակներ (1885 – 1904), 1997, հատ. 10 – Նամակներ (1905 – 1922), 1999:

քնարական թե պատմողական, կարճառոտ թե ծավալուն լինելու հանգամանքից: Այդ պատճառով էլ նա, ինչպես արդեն գիտենք, իր չափածո երկերի ժողովածուները հրատարակում էր ընդհանուր «Բանաստեղծություններ» վերնագրով՝ նրանց մեջ զետեղելով ոչ միայն քնարական գործեր, այլև ծավալի մեծ մասը հատկացնելով պատմողական բնույթի երկերին (պոեմներ, լեգենդներ):

Ինչպես տեսնում ենք, սա «բանաստեղծության», իբրև տերմինի, այսպես ասած, *միջին ըմբռնումն* է, որը համարժեք է «պոեզիա» կամ «չափածո ստեղծագործություն» հասկացություններին: Անցյալում եղել է նաև «բանաստեղծության» *ավելի լայն*, այսօր արդեն մոռացված *ըմբռնում*, երբ այդպես ասելով հասկանում էին ընդհանրապես գրական-գեղարվեստական ստեղծագործություն՝ ի տարբերություն պատմագիտական աշխատության: Մյուս կողմից՝ և՛ անցյալում, և՛ մանավանդ մեր օրերում շատ տարածված է «բանաստեղծության» *ավելի նեղ (կամ կոնկրետ)* մի ըմբռնում, ըստ որի դա պարզապես փոքր ծավալի չափածո ստեղծագործություն է: Ի դեպ, այդ ըմբռնումով է ղեկավարվել Վահան Տերյանը, երբ 1912թ. հրատարակված իր գիրքը, որն ամբողջովին կազմված էր քնարական գործերից (ընդամենը՝ 170), կոչել է «Բանաստեղծություններ. Առաջին հատոր»:

Այդ նույն ըմբռնման դիրքերից, որն այսօր բացարձակորեն տիրապետող է մեր լեզվում, մենք աշխատության այս բաժնում խոսելու ենք միայն փոքրածավալ քնարական երկերի մասին (թեև ինքը՝ Թումանյանը, ինչպես արդեն տեսանք, հետևում էր տերմինի «միջին ըմբռնմանը», իսկ քնարական գործերի բաժինը 1903, 1908 և 1922թթ. ժողովածուների մեջ կոչել է «Երգեր»):

Ի՞նչ տեղ են գրավում քնարական բանաստեղծությունները Թումանյանի գրական ժառանգության ամբողջության մեջ: Փորձենք այդ հարցին պատասխանել գրական-պատմական տեսանկյունից:

Անցյալ դարի 80–90-ական թթ. գրական կյանք մտած արևելահայ բանաստեղծների նոր սերունդը հասարակությանը ներկայացավ գրեթե բացառապես քնարական նկարագրով: Առաջին հերթին սա վերաբերում է Հովհ. Հովհաննիսյանին և Ալ.Ծատուրյանին, որոնց ստեղծագործության մեջ պատմողական տարրերը գրեթե իսպառ բացակայում են: Նույնիսկ Հովհաննիսյանի պատմադիցաբանական բալլադները («Արտավազդ», «Վահագնի ծնունդը») մնում են առավելապես

քնարական զեղումների շրջանակում, իսկ «Սյունաց իշխանը», որը հաճախ համարվել է փոքրիկ պոեմ, փաստորեն մի ծավալուն քնարական խոստովանություն է: Թումանյանի անմիջական հաջորդներից ամենանշանավորները՝ Ավ. Իսահակյանն ու Վ.Տերյանը, իրենց տաղանդի մեծ ուժը դրսևորեցին քնարերգության մեջ: Անգամ Իսահակյանի հրապարակած պոեմները՝ «Աբու-Լալա Մահարին» և «Ալագյազի մանիները», զուրկ են էպիկական ամուր հիմքից, զարգանում են իբրև ծավալուն հուզական խորհրդածություն կամ քնարական երգերի հավաքածու: Դարասկզբին պոեզիայի պատմողական մեծ ձևերի կիրառության համեմատաբար հաջողված օրինակներ են միայն Վ.Միրաքյանի «Լալվարի որսը» և Դ.Դեմիրճյանի «Լենկ-Թիմուրը», որոնք պատմականորեն հաջորդեցին Թումանյանի առաջին պոեմներին:

Այսպիսի բանաստեղծական միջավայրում Թումանյանն անմիջապես առանձնացավ իր տաղանդի էպիկական բնույթով, չափածո պատմելու անզուգական կարողությամբ, իսկ նրա խոշորագույն ստեղծագործական նվաճումները կապվեցին նախ և առաջ պոեմի և բալլադի ժանրերի հետ: Դա նկատվեց և գնահատվեց դեռևս 90-ական թթ. քննադատության մեջ, թեև Թումանյանի առաջին էպիկական երկերը գեղարվեստական լուրջ թերություններ ունեին:

Բայց եթե հնարավոր է պատկերացնել, որ որևէ՝ նույնիսկ նշանավոր բանաստեղծ, հետևելով իր տաղանդի թելադրանքին, երբեք չդիմի չափածոյի մեծ ձևերին (հիշենք Տերյանին և Մեծարենցին, Համո Սահյանին կամ Սիլվա Կապուտիկյանին), ապա հակառակը գրեթե անհնար է: Նոր ժամանակների միջազգային գրականության մեջ մենք չենք գտնի որևէ խոշոր բանաստեղծի, որն իր անելիքը սահմանափակած լինի միայն էպիկական ստեղծագործությամբ՝ հրաժարվելով քնարական ինքնադրսևորման ձևերից: Ասվածը հաստատվում է նաև Թումանյանի օրինակով: Ինչքան էլ նրա մեջ վաղ ծագեց էպիկական ձևերի ուժեղ հակումը, և ժամանակակիցներն էլ հանձին նրա տեսան առաջին հերթին վիպերգակ բանաստեղծի, բայց նա երբեք քնարերգությունից չհրաժարվեց և իր հոգևոր հարստության շատ կողմեր արտահայտեց բանաստեղծություն-ների և քառյակների մեջ: Գրական կյանքի տարբեր փուլերում ստեղծագործության քնարական շերտը մերթ ուժեղացել է, մերթ թուլացել, բայց երբեք չի վերացել: Ակնառու լինելու համար բերենք մի քանի թվական տվյալներ:

Թումանյանից մեզ հասել է ընդամենը 325 բանաստեղծություն: Առանց վարանելու կարելի է ասել, որ շատ բանաստեղծություններ էլ անհետ կորել են կյանքի անբարենպաստ հանգամանքներում, խուզարկությունների և բանտարկումների ժամանակ: Շատ բան էլ ինքը՝ բանաստեղծն է անփութորեն կորցրել կամ ոչնչացրել ինչ-ինչ նկատառումներով: Հիշենք բանաստեղծի դստեր՝ Նվարդի հեղինակավոր վկայությունը հոր մասին. «Անփույթ էր. գրում էր, արտասանում ու մոռանում... Ստեղծում էր հեշտ ու հեշտ էլ կորցնում» (ՀԶ, 77):

Կորած բանաստեղծությունների քիչ թե շատ լրիվ հաշվառումը համարելով մի առանձին ուսումնասիրության խնդիր, ասենք, որ պահպանված 325 գործերի ընդհանուր ծավալը 6798 տող է[2]: Եթե սրան ավելացնենք նաև քառյակները (ընդամենը 79 քառյակ կամ 316 տող), ապա կստացվի, որ քնարերգությունը կազմում է Թումանյանի չափածո ժառանգության (շուրջ 23 հազար տող) մեկ երրորդից քիչ պակաս (31 տոկոս): Պետք է հիշել նաև, որ մեզ հասած բանաստեղծություններից մոտ 90-ը (կամ ընդհանուր թվի մեկ քառորդից ավելին) գտնվում են բոլորովին սևագիր վիճակում, նախնական մշակման տարբեր աստիճաններում: Ընդհանուր առմամբ, գրական գործունեության ավելի քան 30 տարիների ընթացքում Թումանյանը տպագրել է ընդամենը 183 քնարական բանաստեղծություն (մամուլում կամ ժողովածուներում), մնացածները տարբեր նկատառումներով չի ցանկացել կամ չի կարողացել հրատարակել: Ուրեմն, եթե հիշենք, որ Թումանյանի առաջին տպագիր բանաստեղծությունները երևացել են 1890-ին, իսկ վերջինները՝ 1922-ին, կստացվի, որ 33 տարվա ընթացքում նա տարեկան միջին հաշվով ընդամենը 5 – 6 բանաստեղծություն է տպագրել: Ինչպես դեռ կտեսնենք և կքացատրենք քիչ հետո, այդ հաճախականությունն ավելի ևս նվազում է դարասկզբին՝ ստեղծագործական հասունության շրջանում:

Փորձենք, սակայն, առանձնացնել այն տարիները, երբ Թումանյանի «քնարական հունձը» համեմատաբար ավելի հարուստ է եղել: Դրանք հետևյալ թվականներն են.

ա) 1890 – 1892թթ., երբ «Բանաստեղծությունների» մոսկովյան հրատարակության երկու հատորներում հրատարակվեցին 50-ից ավելի քնարական գործեր:

---

[2] Հաշվառման սկզբունքները բացատրված են մեր «Թումանյանի տաղաչափությունը» աշխատության § 4-ում:

բ) Երկու դարերի սահմանագլխային տարիները (1898 – 1903), երբ մամուլում և 1903թ. թիֆլիսյան ժողովածուի մեջ երևան եկան մի քանի տասնյակ քնարական նոր բանաստեղծություններ՝ գրված այդ իսկ տարիներին կամ դրանից առաջ:

գ) 1907 – 1908թթ. «Լուսաբեր» դասագրքերի և «Հասկեր» ամսագրի համար Թումանյանը գրում է մի քանի տասնյակ մանկական ոտանավորներ՝ մասամբ օգտագործելով ազգային բանահյուսության նյութերը, մասամբ էլ փոխադրելով ռուս և այլազգի բանաստեղծներից:

Սրանց կողքին եղել են նաև տարիներ, երբ տարբեր պատճառների բերումով քնարերգակ Թումանյանը փաստորեն «լռել է» կամ ամբողջ տարվա ընթացքում հազիվ մի երկու բանաստեղծություն է հրապարակել: Այդպիսի շրջաններ են եղել 1895 – 1897, 1904 – 1906, 1910 – 1914 թվականները, ինչպես նաև կյանքի վերջին տարիները (1917 – 1922), երբ Թումանյանի քնարական ստեղծագործությունը հիմնականում կենտրոնացավ քառյակների մեջ, իսկ «սովորական» բանաստեղծություններ շատ հազվադեպ էին գրվում:

Ի՞նչ վերաբերմունք ուներ Թումանյանը իր քնարական բանաստեղծությունների նկատմամբ: Մեկ բառով ասած՝ խստագույն: ժամանակի ընթացքում գեղարվեստական շատ ավելի բարձր մակարդակի հասած Թումանյանին մեծ մասամբ չեն բավարարել նախկինում տպագրած բանաստեղծությունները, և նա դրանց վերատպությունից հրաժարվել է: Ասվածի ամենացայտուն վկայությունը հասուն շրջանում նրա հրատարակած ժողովածուներն են, ուր քնարական բանաստեղծություններին բավական համեստ տեղ է հատկացված: Այսպես, 1903թ. հրատարակության մեջ «Երգեր» բաժինն ընդգրկում է ընդամենը 27 գործ (գրքի 300 էջերից մոտ 40-ը): 1908թ. ժողովածուի մեջ քնարական միավորների թիվը հասնում է 46-ի (գրքի 280 էջերից 60-ը), իսկ 1922թ. հրատարակության մեջ «Երգեր» բաժինը խիստ նվազում է և պարունակում ընդամենը 18 բանաստեղծություն (350 էջերից 40-ը):

Քանի որ այս երրորդ ժողովածուի նյութերի ընտրությունը որոշ իմաստով կարող է համարվել բանաստեղծի «վերջին կամքի» արտահայտություն, հարկ ենք համարում թվարկել հիշյալ 18 բանաստեղծությունները՝ պատկերացնելու համար, թե իր ո՛ր քնարական գործերն է Թումանյանը դասել լավագույնների շարքը: Դրանք են՝ «Նախերգանք», «Հին օրհնություն»,

«Գութանի երգը», «Համերգ», «Աստղերի հետ», «Երկու սև ամպ», «Անդարձ ճամփորդներ», «Ընտրյալը», «Տրտմության սաղմոսներից» (2 բանաստեղծություն), «Դու քո ճամփեն գընա՛, քույրիկ...», «Մեր նախորդներին», «Հայոց լեռներում», «Վայրէջք», «Հայրենիքիս հետ», «Հոգեհանգիստ», «Իմ երգը», «Պատրանք»: Ինչպես տեսնում ենք, գրքից դուրս են մնացել քնարական շատ գոհարներ, որոնց թվարկումը տվյալ դեպքում ավելորդ է:

Թումանյանի հատուկ խստապահանջությունը քնարական գործերի ընտրության հարցում պայմանավորված էր նրա այն համոզմամբ, որ այստեղ առավելագույնս անհրաժեշտ են խոսքի կատարելություն ու սեղմություն, մտքի և զգացմունքի ներդաշնակություն: «Լիրիկան թանկագին գոհար է, նրա ազդեցությունը հենց հղկվածության մեջ է», – ասել է նա մի զրույցի ժամանակ (ՀԶ, 83): Սրանով հանդերձ պետք է խոստովանել, որ Թումանյանը ինչ-որ չափով անարդարացի է եղել իր քնարերգության նկատմամբ, որով և ակամայից նպաստել է այս հարցում քննադատության որոշ վերապահ վերաբերմունքի տարածմանը:

Ուշադրություն դարձնենք նաև հետևյալի վրա: Հայտնի է, որ իր շատ պոեմներ և բալլադներ Թումանյանը բազմիցս վերամշակել է՝ հաճախ տարիների ընթացքում ստեղծելով նորանոր տարբերակներ, որոնք համապատասխանում էին տվյալ շրջանում բանաստեղծի նվաճած գեղարվեստական հասունության մակարդակին: Իսկ ահա քնարերգության բնագավառում մենք այլ պատկեր ենք տեսնում: Իհարկե, շատ բանաստեղծություններ գրելիս նույնպես մշակման մեծ աշխատանք է կատարվել, մտցվել են կրճատումներ ու հավելումներ, որոնք էապես փոխել են ստեղծագործության դիմագիծը: Բայց դա արվել է բանաստեղծության բուն արարման պահին, իսկ տարիներ անց՝ ստեղծագործական կյանքի որևէ նոր փուլում, Թումանյանը պատշաճ չի համարել հիմնովին վերափոխել նախկինում գրած քնարական գործերը: Բնորոշ է, որ այդ սկզբունքից նա շեղվել է միայն մի քանի անգամ՝ հիմնականում օբյեկտիվ-առարկայական նկարագիր ունեցող բանաստեղծությունների նկատմամբ («Գութանի երգը», «Հին օրհնություն», «Սարերում», «Ամառվա գիշերը գյուղում», «Աստղերի հետ», «Հայ ուխտավորին» և այլն): Իսկ ահա քնարական ինքնաարտահայտման բնույթ ունեցող բանաստեղծությունների նկատմամբ նա այլ կերպ է վարվել, գերադասել է

հրաժարվել նրանցից շատերի վերահրատարակությունից և ոչ թե հարմարեցնել նոր պահանջների: Ինչո՞ւ: Որովհետև քնարական երկը ամեն անգամ որոշակի պահից ու վիճակից բխող ապրումների և խոհերի մարմնացում է, որ Թումանյանը չէր կարող փոխել և վերածել մի ուրիշ ժամանակի ու տարիքի տրամադրությունների արտահայտության: Դրա համար անհրաժեշտ էր նոր բանաստեղծություն գրել և ոչ թե հինը ձևափոխել՝ արհեստականորեն հարմարեցնելով այն իր նոր տրամադրություններին:

Թումանյանի ստեղծագործական ուղու ընթացքում որոշակիորեն նկատվում է քնարերգության քանակական ցուցանիշների նվազման միտում: Համադրենք այդ առումով նրա գրական կյանքի երկու մեծ փուլերը (1881 – 1900 և 1901 – 1922), և տարբերությունը ակնառու կդառնա: Առաջին փուլի բանաստեղծություններից մեզ հասել է ավելի քան 200 գործ՝ չհաշված անհետ կորածները, որոնք այս շրջանում շատ ավելի են եղել, քան հաջորդ տարիներին: Իսկ երկրորդ փուլում նա գրել է շուրջ 120 բանաստեղծություն: Բայց նախ հիշենք, որ դրանցից ավելի քան 30-ը դպրոցական դասագրքերի և մանկական ամսագրի համար նախատեսված ոտանավորներ են, մեծ մասամբ ժողովրդական նյութերի մշակումներ: Այսինքն՝ տվյալ դեպքում մենք գործ ունենք որոշակի մանկավարժական նպատակով ստեղծված երկերի և ոչ թե բանաստեղծական ինքնաարտահայտման հետ: Ավելացնենք, որ բացի այդ յուրահատուկ շերտից, Թումանյանն այս քսանամյակում գրած մյուս քնարական բանաստեղծությունների մեծ մասը տպագրության չի հանձնել, ուրեմն ըստ ամենայնի կատարյալ չի համարել: Ընդհանուր առմամբ՝ 1901 – 1922թթ. նա տպագրության է հանձնել մոտ 40 բանաստեղծություն (նախորդ տասնամյակի 140-ի դիմաց), այսինքն՝ տարեկան միջին հաշվով հազիվ երկու գործ: Ինչո՞վ բացատրել այս ստեղծագործական ցավալի ժլատությունը, մանավանդ այն տարիներին, երբ Թումանյանն արդեն համընդհանուր ճանաչում ուներ, և հասարակությունը նրանից նոր երգեր էր ակնկալում: Այստեղ պետք է նշել երկու հանգամանք, որոնք պայմանավորեցին այդ իրողությունը:

Նախ, ազգային կյանքի ծանրագույն պայմանները հաճախ են կոտրել նրա բանաստեղծական ոգևորության թռիչքը, ետ են պահել նոր երգերով հանդես գալու ցանկությունից: Այդ բանը բազմիցս խոստովանել է ինքը՝ բանաստեղծը, նամակներում և զրույցներում, մի քանի անգամ էլ չափածոյի լեզվով: Այսպես,

900-ական թթ. վերաբերող մի սևագիր բանաստեղծության մեջ (ԵԼԺ – 1, 404 – 405) նա դառնությամբ հայտարարում էր. «Ոչ խանդս է մարել, ոչ մուսաս մեռել – Սակայն չեմ կարող այժմ բան գրել»: Շարունակության մեջ բանաստեղծը խոսում է ամենուր տարածված և ամեն ինչ խեղդող «խորշակի» մասին, որը տեղ չի թողնում հոգու բարձր մղումների համար: «Եվ. հողմանման կորչում է անձայն Սրբազան շունչը ոգևորության»: Մյուսը 1915թ. գրած «Չեռաց» բանաստեղծությունն է, ուր Թումանյանը խոստովանում է ավելին. «Վաղուց ենք կռվել ես ու իմ մուսան»: Հիշելով այդ խզման համազգային և անձնական պատճառները, նա խոստանում է նորից հնչեցնել իր քնարը, երբ կյանքի ողբերգական իրողությունները անհետանան, և «ողջի հետ հայն էլ կապրի ինքնորեն», – մի երազանք, որը բանաստեղծի հասարակական իդեալի կարևորագույն կողմերից մեկն էր:

Մյուս պատճառը գնալով ուժեղացող գեղարվեստական խստապահանջությունն էր: Դարասկզբին Թումանյանը հասել էր վարպետության և բանաստեղծական ինքնագիտակցության այնպիսի մակարդակի, որ Պուշկինի նման ինքն իրեն կարող էր ասել. «Դու ինքդ քո գերագույն դատավորն ես, դու բոլորից խիստ կարող ես գնահատել քո աշխատանքը», իսկ գնահատման միակ չափանիշը ոչ թե քանակն էր, այլ որակը՝ ասելիքի կշիռն ու կատարման մակարդակը: Զրույցներից մեկի ժամանակ Թումանյանն ասել է. «...Բանն էն է, թե ինչքան է դիմանալու ժամանակին, թե որքան է մնայուն գործդ... Բանը կենսունակությունն է, որակը, ոչ թե քանակը: Մնայուն գործեր պիտի տալ՝ խիտ, խորը և ուժեղ» (ՀՁ,77):

Քնարերգու Թումանյանը չի ստեղծագործել միայն ազատ ներշնչանքով, այլ մեծ մասամբ հենվել է նաև որոշ կենսական ազդակների, անմիջական տպավորությունների վրա: Պահպանվել են մի շարք վկայություններ նրա բանաստեղծությունների գրության շարժառիթների ու հանգամանքների մասին: Կարևոր են հատկապես երիտասարդական տարիների մտերիմ բարեկամ Տիգրան Փիրումյանի գրառումները, որ նա կատարել է 90-ական թթ. սկզբին՝ բանաստեղծի պատմածների հիման վրա (տե՛ս ԹԺՀ, էջ 345–346): Տեղեկությունները վերաբերում են 1890թ. Մոսկվայում հրատարակված հատորյակի 15 բանաստեղծություններին (որոնցից մեկը՝ թարգմանություն Լերմոնտովից): Սա նշանակում է, որ այդ գրքի գրեթե բոլոր քնարական գործերի մտահղացումը կապված է եղել կոնկրետ կենսական իրողությունների հետ: Ահա այդ գրառումներից մի քանիսը.

«2) «Պանդուխտն երգեց...» – մի մշակի շինությունից վայր ընկնելու ու մեռնելու առիթով: 8) «Գիշերային առաջին աստղի դիմաց» – մի քանի հոգու հետ պատշգամբում նստած դիտում է երկինքն ու տեղնուտեղը ստեղծագործում է և ներկա եղողներին թելադրում: 11) «Միամիտներին» – կոնսիստորիա եկող անմեղ գյուղացիների, որոնց այնտեղի ծառայողները կողոպտում են տիազին կաշառքներ վերցնելով: 12) «Ամառվա գիշերը գյուղում» – Թիֆլիսի Սթածմինդա սարից մի լուսնյակ գիշեր քաղաքը դիտելուց և նրա աղմուկներն իր հայրենի Դսեղ գյուղի հանդարտության հետ համեմատելուց հետո»:

Հիշենք նաև Նվարդ Թումանյանի գրի առած խոսքերը «Գիշերային մտածմունք» (1891, հետագայում վերնագրված «Աստղերի հետ») բանաստեղծության գրության հանգամանքների մասին. «Դսեղ էի. Ջաղի ծորն էի գնացել որսի, – հիշել է բանաստեղծը: – Կալի ժամանակն էր. ծորից դուրս եկա մեր կալը. կալի մոտ էլ դագան էր, աստղալի գիշեր էր, պառկեցի դագից հեռու, կալի մոտ ու էնտեղ է, որ գրել եմ «Է՞յ աստղեր»... (ՀԶ, 231):

Ինչպես տեսնում ենք, քնարերգության մեջ ևս Թումանյանի ելակետը միշտ կյանքն է եղել, շրջապատից ստացած կենսական ազդակները: Նրա բանաստեղծական երևակայությունը երբեք չի գործել «ներփակ շրջանակում», այլ միշտ անմիջական կապեր է ունեցել կենդանի իրականության հետ:

2

Սկսենք Թումանյանի բանաստեղծությունների կառուցման եղանակներից, որոնք բավական բազմազան են՝ ամբողջական խոհական բնույթ ունեցող քնարերգությունից մինչև պատմողական ոտանավորները՝ այս երկու ծայրաթևերի միջև գտնվող շատ ուրիշ ենթատեսակներով:

Նախ, առանձնանում են խոհական բանաստեղծությունները, որոնք գրականության տեսության մեջ հաճախ կոչվում են մեդիտատիվ (բառացի՝ հուզական խորհրդածություն, խոհ) քնարերգություն: Դա բանաստեղծական պատկերի այն ձևն է, որն սկզբից մինչև վերջ զարգանում է իբրև անհատի մտորումների շարունակական շղթա՝ կյանքի կոչված իրականության տարբեր կողմերի տպավորության տակ: Այդպիսի խորհրդածություն-բանաստեղծություններ Թումանյանը շատ է գրել հատկապես 80 – 90-ական թթ. և մեծ մասով զետեղել իր առաջին

երկու գրքերի մեջ: Հետագայում Թումանյանն իր քնարերգության այդ շերտը կապում էր Նալբանդյանի, Շահազիզի և ընդհանրապես «հյուսիսափայլյան պոեզիայի» ազդեցության հետ և համարում էր ծախողված: 1910թ. մի սևագիր հոդվածում նա այսպիսի խոստովանություն է արել.

«Ապա թե ծեռս ընկան Հյուսիսափայլի համարները, որ շատ սիրեցի: Սա հո բոլորովին ծռեց իմ ճամփից – սկսեցի շինծու լեզվով խորհրդածություններ անել ազգի վիճակի վրա <...> ու հարձակվել զանազան կողմեր – մարդկանց վրա, ազգի վրա, հոգևորականության վրա, վերջապես՝ աստծու վրա: Այնուհետև ընկա մեր ինտելիգենտների շրջանը, ուր իմացա, որ բանաստեղծը պետք է հասարակության ցավերով ապրի, քաղաքացի լինի և այլն – և գրի ահա էս ու էն: էս տպավորության տակ էլ մի քանի ոտանավորներ շինեցի – միշտ անհաջող» (ԵԼԺ – 6, 513):

Ինչքան էլ կարևոր է այս ինքնագնահատականը, այն չի կարելի բացարձակացնել և Թումանյանի բանաստեղծությունների մի ամբողջ բավական մեծ շերտ բացատրել միայն գրական ազդեցություններով, չտեսնել նրանց կապը դարավերջի հայ իրականության և բանաստեղծի շրջապատի հետ: Կան այդ կապը հաստատող բազմաթիվ փաստեր: Ճիշտ չէր լինի նաև այս խոստովանության հիման վրա բոլորովին ժխտել Թումանյանի վաղ շրջանի խոհական բանաստեղծությունների գրականպատմական արժեքը, նրանց նշանակությունը և՛ հեղինակի ստեղծագործության, և՛ դարավերջի հայ պոեզիայի ընդհանուր համապատկերի մեջ:

Բայց նախ ճշտենք, թե իր ո՛ր բանաստեղծությունները նկատի ուներ Թումանյանը: Չձգտելով թվարկման լրիվության, նշենք խոհական քնարերգության առավել բնորոշ գործերը. «Երանություն էր խոստացել հույսս ինձ...», «Վերջին խոսք», «Մանկություն», «Այս ի՞նչ սրտամաշ տխրություն է քեզ...», «Խորհրդածություն», «Պոետին», «Չարամիտներին», «Դարձյալ նրանց», «Դեռ անհիշելի վաղ մանկությունից...», «Երգչի վրեժը», «Երբ տեսնում եմ, մարդ տակավին...», «Կուրծքըս երբեմն եռ է գալիս ու հուզվում...» և այլն (ի դեպ, վերջինիս մասին իր ֆելիետոններից մեկում խիստ բացասաբար արտահայտվեց Գր.Արծրունին՝ քննադատելով բանաստեղծության հռետորական վերացականությունը, մտքերի անորոշությունը): Պետք է ենթադրել, որ այս կարգի մի շարք բանաստեղծություններ էլ մեզ չեն հասել: Բնական է, որ բացասական վերաբերմունք ունենալով իր քնարերգության այս շերտի նկատմամբ, Թումանյանն առաջին

տպագրությունից հետո այլևս չի անդրադարձել այդ բանաստեղծություններին և այլևս չի վերահրատարակել: Միայն ավելի քան կես դար անց դրանք մտան Թումանյանի երկերի գիտական հրատարակության 1-ին հատորի մեջ (1950) և մատչելի դարձան ընթերցող հասարակությանը:

Իր խոհական քնարերգության նկատմամբ Թումանյանի բացասական վերաբերմունքի պատճառը հայացքների փոփոխությունը չէր: Ուշադիր քննությամբ կարելի է համոզվել, որ այդ բանաստեղծությունների մեջ արտահայտված շատ մտորումներ և հուզական վիճակներ յուրովի բեկվել են նաև հասուն տարիների ստեղծագործության (մասնավորապես՝ քառյակների) մեջ: Վաղ շրջանի մի շարք գործերից «հրաժարվելու» գլխավոր պատճառը նրանց գեղարվեստական թերություններն էին: Դարասկզբի Թումանյանին, որը դավանում էր հակիրճության և պարզության, պատկերի կոնկրետության և առավելագույն խտացման սկզբունքները, այդ բանաստեղծություններն արդեն մի տեսակ «խորթ» էին իրենց ակնհայտ երկարաբանությամբ և վերացականությամբ, երբեմն էլ հռետորական վերամբարձությամբ:

Բանաստեղծությունն առանց պատկերային ամուր հիմքի, իբրև դատողությունների մի հոծ շղթա զարգացնելու ցայտուն օրինակ է թվարկված բանաստեղծություններից առաջինը, որի 13 քառատողերի մեջ խոսվում է երկրային և հոգևոր կյանքի բազմաթիվ հարցերի, ձգտումների և հուսախաբությունների մասին: Անշուշտ, այս բոլորը նաև կենսագրական որոշ հիմքեր են ունեցել, քանի որ 20-ամյա հասակում բանաստեղծն արդեն քիչ փորձությունների չէր ենթարկվել: Ահա հռետորական խոսքի ձևերով զարգացող այդ բանաստեղծության առաջին տունը, ուր և սկիզբ է դրվում քնարական հերոսի հույսերի և իրական կյանքի անհաշտելի հակադրությանը.

Երանություն էր խոստացել հույս ինձ,
Բայց ես չըգտա նրան կյանքի մեջ,
Եվ քաջալերված պատիր խոստմունքից,
Կյանքի դեմ հզուր վարեցի ես վեճ:

Այս ոգով ու ոճով էլ շարունակվում է ամբողջ բանաստեղծությունը, որի միջին՝ 7-րդ տունը Թումանյանն, ի դեպ, վկայակոչել է 1890թ. Ան.Աբովյանին հասցեագրած մի նամակում, իբրև

իր հոգեկան վիճակի և «կյանքի տերերի» մասին ունեցած պատկերացումների բնորոշ արտահայտություն (ԵԼԺ – V, 15).

Ահա գետնաքարշ և չարախնդում
Խումբերըն անհիրտ մարդ-հրեշների
Վխտում են անվախ՝ հրապարակներում,
Իբրև առաջնորդ մարդոց մտքերի:

Վերջապես, հոգևոր սլացքներով ու վայրէջքներով լեցուն խոհերից, հոգսերից և հուսալքումներից հետո բանաստեղծի խոսքն ավարտվում է լավատեսական բարձր ակորդով, որն իր մարտական տրամադրությամբ ընդհանրապես քիչ է բնորոշ Թումանյանի աշխարհազգացողությանը և ոճին:

Հառա՜ջ, կռվելով, և կըգա մի օր,
Որ կընկնի ներկան վատշվեր, դաժան,
Նորա ավերի վերա փառավոր
Ապագան լուսո կըկանգնի նշան:

Այս հատկանիշները բնորոշ են նաև շատ ուրիշ բանաստեղծությունների:Հռետորական ոճը Թումանյանի քնարերգության մեջ հաղթահարվեց 90-ական թթ. վերջին, երբ նա տիրապետեց բանաստեղծական պատկերի մեջ մտքի և զգացմունքի բնական միաձուլման արվեստին: Պատկեր, որը բխում է միաժամանակ և՛ բանաստեղծի «ուղեղից», և՛ նրա «սրտից»:

Այդպիսի *խոհազգայական* բանաստեղծության առաջին դասական օրինակ եղավ նշանավոր «Նախերգանքը»: Դա «Հառաչանք» պոեմի մի մասն էր, որը միաժամանակ, սկսած 1896թ. փոփոխված «Դաշնակներից», եղել է Թումանյանի բոլոր ժողովածուները բացող սկիզբ: Ո՞րն էր այդ բանաստեղծությանը հատկացվող այսպիսի բացառիկ դիրքի պատճառը: Ամենից առաջ այն, որ այս բանաստեղծության մեջ զարմանալի ուժով ցույց են տրված արվեստագետի ներշնչանքի և ոգևորության հանընդհանուր, ըստ էության՝ համազգային ակունքները: Այդ առումով սա իրոք արժանի նախերգանքն է Թումանյանի ողջ ստեղծագործության՝ վերջինիս հիմքում դրված ժողովրդայնության գաղափարներով: Իր երգերի կենդանության գլխավոր գրավականը նա միշտ էլ ժողովրդի և հայրենիքի հետ ունեցած կապն է համարել («ես վիշտ ունեմ՝ բերած երկրից հայրենի, Նրանով են իմ երգերը կենդանի»): «Նախերգանքը» մի տեսակ

բանալու դեր է խաղում նաև նրանով, որ բանաստեղծական բուռն տրամադրությունները մարմնավորում է ամենաբնորոշ թումանյանական բնանկարի՝ վեհափառ լեռների և անդնդախոր ձորերի վիպական հզոր պատկերների մեջ: Բնությունն այստեղ ոչ միայն համազգում է բանաստեղծին, – մի բան, որ առհասարակ շատ բնորոշ է Թումանյանի և քնարական, և էպիկական ստեղծագործությանը, – այլև դառնում է նրա տառապանքի ու թախծի մեծության չափանիշ: Այսպես, դիմելով հայրենի ձորերին, եզրափակիչ քառատողում բանաստեղծն ասում է.

Դուք էլ խոսեցե՜ք, դուք էլ պատմեցե՛ք,
Ձեր անդունդներով եկեք չափվեցե՛ք,
Դուք է՞լ եք, տեսնեմ, էնքան մեծ ու խոր,
Ինչքան իմ հոգու թախիծն ահավոր...

Կարելի է ասել, որ հենց «Նախերգանքի» մեջ առաջին անգամ որոշակիորեն հանդես եկավ քնարերգության այն որակը, որ լիակատար իրավունքով պետք է կոչել թումանյանական, և որով նա էապես առանձնանում է իր նախորդ և ժամանակակից բոլոր հայ բանաստեղծներից: Դա այն առերևույթ հակասական իրողությունն է, որ Թումանյանի քնարերգության մեջ նույնիսկ անհատական ապրումները, քնարական հերոսի ներաշխարհի բացահայտումը մի տեսակ էպիկական ահագնություն ու թափ է ձեռք բերում, չափվում է բնության վիթխարի պատկերներով: Քնարական ապրումները դուրս են գալիս անձնական ճակատագրի շրջանակներից, իրենց բնույթով գունավորում են բանաստեղծին շրջապատող համածավալ բնությունը: Տարբեր ձևերով այս հատկանիշները հանդես են գալիս Թումանյանի քնարերգության այնպիսի կատարյալ նմուշների մեջ, ինչպես «Կանչ», «Ինձ մի խընդրիր, ես չեմ երգի...», «Տրտմության սաղմոսներից», «Երկար գիշերներ», «Տրտունջ», «Վայրէջք», «Բարձրից», «Իմ երգը» և այլն:

Այսպես, 90-ական թվականներին Թումանյանի քնարերգությունը, գեղարվեստական ակնհայտ թերություններով հանդերձ, իր հարցադրումներով համընդհանուր, համազգային ուղղվածություն ուներ: Եվ, անշուշտ, խիստ անարդարացի էր Լեոն, երբ նրա երգերում տեսնում էր սենյակի չորս պատերի մեջ ներփակված «պառնասական շինծու և անհիմն գոռոզության բանաստեղծի, առանց իդեալի, առանց առաջնորդող աստղի»[3]:

[3] *Լեո.* Ռուսահայոց գրականությունը. Վենետիկ. 1904, էջ 88:

Այս գնահատականը հերքվում է ամեն քայլափոխի: Աշխարհից մեկուսանալու, սեփական հոգու անձուկ ոլորտներում պարփակվելու ձգտումը երբեք հատուկ չի եղել Թումանյանին:

Արդեն պատանեկան տարիներից շատ դեպքերում նկատվում է անձնական ապրումները բնության և կյանքի օբյեկտիվ պատկերներից բխեցնելու, դրանք բնականորեն միաձուլելու շատ որոշակի միտում: Դա Թումանյանի *քնարերգության մեջ էպիկական սկզբունքի ուժեղացման* հաջորդ աստիճանն է, երբ անհատի հուզական դիմագիծը ուղղակի ածանցվում է արտաքին աշխարհի պատկերներից, և գերազանցորեն նկարագրական բնույթի ստեղծագործության մեջ տարբեր ուղիներով մուտք են գործում քնարական *ես*-ի զգայական վերաբերմունքն ու գնահատականը: Դրա առաջին օրինակը եղավ 1887թ. գրված, բայց միայն յոթ տարի անց տպագրված (և այդ ժամանակ, անշուշտ, էապես վերամշակված) «Հին օրհնությունը»: Գյուղի մեծերի քեֆն ու ուրախությունը իսկական էպիկական նկարագիր ունեն, իսկ հին և իմաստուն պատգամը՝ «Ապրե՛ք, երեխեք, բայց մեզ պես չապրեք», բնականորեն բխում է այդ նկարագրությունից: Այդ խոսքերը հնչում են իբրև դարերի խորքից եկող մի պատվիրան, որն ինքը կարծես էպիկական բնության մի մասնիկն է՝ նրա նման հավերժական և մշտանորոգ:

Բնության օբյեկտիվ պատկերներից բխող քնարական վերաբերմունքի հարուստ շերտեր կան նաև «Աստղերի հետ», «Քրիստոսն անապատում», «Տեն՛չ», «Նկարիչ Գ.Բաշինջաղյանի «Զորագետը գիշերով» նկարի առջև», «Մի հառաչանք», «Գիշերային առաջին աստղի դիմաց», «Տիեզերքի ընթերցումը», «Սիրիուսի հրաժեշտը» և այլ բանաստեղծությունների մեջ:

Պայմանականորեն ասած՝ *օբյեկտիվ քնարերգության* մյուս աստիճանն այն գործերն են, որոնց մեջ սկզբից մինչև վերջ *գերակշռում է նկարագրական տարրը,* իսկ բանաստեղծի անձնական վերաբերմունքն ուղղակի չի արտահայտվում: Միայն առարկայական պատկերների իմաստավորման ճանապարհով կարելի է խոսել այն մասին, թե ինչ է ցանկացել ասել հեղինակը: Գրեթե ամբողջովին բնության պատկերներից կամ որևէ կենսական իրադրության նկարագրությունից են կազմված, օրինակ, «Համերգ», «Գիշեր», «Սարերում», «Խրճիթում», «Այվազովսկու նկարի առջև», «Երկու սև ամպ», «Աղբյուր», «Ավերակում» և այլ բանաստեղծություններ: Այստեղ մենք ուղղակի չենք տեսնի քնարական անհատի ներկայությունը, բայց բոլոր պատկերներն ինքնին տոգորված են հուզական

վերաբերմունքով և ընթերցողին էլ տրամադրում են համապատասխան զգայական ուղղությամբ: Իսկ բնության օբյեկտիվ, ըստ էության՝ ռեալիստական պատկերագրման լավագույն նմուշը «Հայ ուխտավորին» բանաստեղծությունն է: Այստեղ Սևանի, Արարատի, էջմիածնի բնանկարներն արտաքուստ կարող են թվալ «անտարբեր», բայց նրանց խորքում թաքնված է մի շատ հարուստ հուզաշխարհ՝ կապված այդ պատկերների տեսողական-առարկայական և, մանավանդ, ազգային-պատմական բովանդակության հետ:

Թումանյանի մի շարք բանաստեղծությունների կառուցվածքի մեջ կարելի է նկատել, փոխաբերաբար ասենք, դրամատուրգիական սկզբունքի արտահայտություն: Խոսքը վերաբերում է այն գործերին, որոնք *զարգանում են իբրև երկխոսություն,* իսկ բանաստեղծության գաղափարը գոյանում է կողմերի հայացքների բախումից կամ նրանց համադրման ուղիով: Քնարերգության մեջ այդ սկզբունքը, իհարկե, նորություն չէ, բայց արևելահայ բանաստեղծության մեջ դա ոչ ոք այնքան հաճախ չի կիրառել, ինչպես Թումանյանը («Անդարձ ճամփորդներ», «Տխուր զրույց», «Վայր ընկնող աստղեր», «Ես ասացի. դու ծաղկում ես...», «Ինչո՞ւ էդպես ինձ մոռացար...», «Մանուկն ու ջուրը» և այլն): Դա դրամատուրգիական ձևի նկատմամբ նրա ունեցած հայտնի նախասիրության դրսևորումներից մեկն էր:

Բավական հաճախ Թումանյանը կիրառում է նաև բանաստեղծության կառուցման այն ձևը, երբ խոսքը շարադրվում է *իբրև դիմում* որևէ անձի: Իր բնույթով դա *մենախոսական բանաստեղծություն է,* որը, սակայն, չպետք է շփոթել սովորական քնարական ինքնաբացահայտման, այսինքն՝ գրական այս սեռի հիմնական սկզբունքի հետ: Մենախոսական բանաստեղծության մեջ որոշակիորեն երևում է ոչ միայն դիմող քնարական անհատը, այլև այն անձը կամ երևույթը, որին ուղղված է նրա խոսքը: Քնարական եղանակով գծագրվում և ինչ-որ չափով կերպավորվում են և՛ մեկը, և՛ մյուսը: Այդ գործերի շարքում առաջին հերթին պետք է հիշել 90-ական թվականների թումանյանական քնարերգության ամենացայտուն էջերից մեկը՝ «Կանչը», որն ամբողջովին կառուցված է իբրև զայրալից դիմում առ աստված: Այս խմբին պետք է դասել նաև «Ուրու», «Սրտիս թագուհի», «Ների՛ր, ո՛վ կույս, որ հուզեցի...», «Օ՜, լռի՛ռ կաց, ընկեր. այդ ի՞նչ ես երգում...», «Դու քո ճամփեն գընա, քույրի՛կ...», «Պանդուխտ եմ, քույրի՛կ, մանուկ օրերից...» և այլ բանաստեղծություններ:

3

Անցնենք Թումանյանի *քնարական հերոսի* խնդրին: Գրականագիտության մեջ այս հարցը շատ վեճեր է հարուցել, իսկ ոմանք առհասարակ ժխտում են «քնարական հերոս» հասկացության անհրաժեշտությունը: Մենք հիմնավոր չենք համարում այդ տարակույսները և գտնում ենք, որ տվյալ ըմբռնումը խիստ կարևոր է քնարական ստեղծագործության բնույթն ու տարատեսակները ճիշտ հասկանալու համար: Միաժամանակ քնարական հերոսի հասկացությունը չի կարելի համարել միանշանակ մի բան, որ կարելի լիներ նույնությամբ կիրառել բոլոր դեպքերում: Ամեն մի խոշոր բանաստեղծ յուրովի է կերտում այդ կերպարը: Ինքնատիպ և բազմազան են քնարական հերոսի դրսևորումները նաև Թումանյանի պոեզիայում:

Նախ, մի կողմ պետք է դնել օբյեկտիվ նկարագրական բանաստեղծությունների՝ արդեն թվարկված շարքը: Դրանց մեջ քնարական հերոս որոնելն առհասարակ ավելորդ է, քանի որ առաջին պլան են մղվում կյանքի և բնության առարկայական պատկերները, իսկ քնարական *ես*-ը փաստորեն բացակայում է: Իհարկե, կարելի է խոսել այդ պատկերների ներշնչած քնարական տրամադրությունների մասին, բայց ոչ որոշակի հատկանիշներով օժտված բնավորության:

Քնարական հերոսի հասկացությունը պետք է բացառվի նաև այն մանկական բանաստեղծությունների մեջ, որ Թումանյանը գրել է «Լուսաբեր» դասագրքերի և «Հասկեր» ամսագրի համար: Գրական մշակման ենթարկելով ժողովրդական բանահյուսության նյութերը և ըստ ամենայնի հարմարեցնելով մանկական ընթերցանության պահանջներին՝ Թումանյանն աշխատել է ամեն կերպ «թաքցնել» իր անհատական վերաբերմունքը և երեխային ներկայացնել գյուղական կյանքի և հայրենի բնության անխարդախ տեսարաններ, որոնք բարոյագիտական և մանկավարժական գաղափարները կրում են իրենց խորքում:

Բավական մեծաթիվ են այն բանաստեղծությունները, որոնց մեջ առկա *քնարական ես-ը ակնհայտորեն չի համընկնում բանաստեղծի անձնավորությանը* և պետք է տարբերակվի նրանից: Այս գործերն իրենց հերթին բաժանվում են երկու խմբի:

Առաջին խումբը այն բանաստեղծություններն են, որոնց մեջ հանդես են գալիս հայ գեղջուկը կամ գեղջկուհին՝ խոսքի հարազատ երանգներով պատմելով իրենց հոգսերի և հույսերի մասին («Գութանի երգը», «Կալի երգ», «Ճախարակ», «Գութան»,

«Դժար տարի» և այլն): Այս գործերով Թումանյանը շարունակեց և մեծապես հարստացրեց հայ բանաստեղծության այն գիծը, որը մշակել են նաև Ղ.Աղայանը («Ճախարակ»), Հովհ. Հովհաննիսյանը («Հատիկ»), այսինքն՝ ժողովրդի մարդու կյանքն ու մտածողությունը «ներսից»՝ նրան բնորոշ ու հարազատ ոճով բացահայտելու սկզբունքը:

Այս խմբին պետք է դասել նաև այն բանաստեղծությունները, որոնց մեջ Թումանյանը «ձայն է տվել» հայրենի երկրից հեռացած և օտարված մարդու ցավատանջ տրամադրություններին: Դրանք մեծ մասամբ գրվել են 90-ական թթ. և շարունակում էին հայ գրականության և բանահյուսության ամենահին ավանդույթներից մեկը: Հիշենք «Գաղթականի երգը», «Օտարության մեջ», «Մ՚յ ծիծեռնակ», «Պանդուխտն երգեց օտար երկրում...», «Նվեր Անուշավան Աբովյանին» («Նորեկ գարունը լեռնային հային...») և այլ գործեր: Պատերազմի տարիներին Թումանյանը գրեց պատմական ավանդության վրա հիմնված «Գերության մեջ» բանաստեղծությունը:

Թվարկված գործերի յուրահատկությունը ցույց տալու համար հետաքրքիր կլինի մի զուգահեռ Ավ.Իսահակյանի հետ, որը նույն մոտիվներով շատ բանաստեղծություններ է գրել: Բայց դրանք բոլորն էլ (բացի «Պանդուխտ որդին» բալլադից) ներշնչված են իրոք թափառական կյանք վարած Իսահակյանի անձնական ապրումներով, և նրանց քնարական հերոսն ինքը՝ բանաստեղծն է: Մինչդեռ Թումանյանը, որն անձամբ օտար ափերում չի թափառել, կարելի է ասել, օբյեկտիվացրել է տարագրության, հայրենազրկության վիճակն ու տրամադրությունները՝ քնարական հերոսներ դարձնելով օտարության մեջ հայտնված տարբեր անձերի:

Բանաստեղծությունների երկրորդ խումբը, ուր նույնպես խոսող անհատը չի կարող նույնացվել հեղինակի հետ, երգիծական բնույթի գործերն են: Դրանք սովորաբար մենախոսական կառուցվածք ունեն, այսինքն՝ շարադրվում են որևէ անհատի անունից, բայց նրա արտահայտած ըմբռնումներն ու տված «բարոյական պատվիրանները» ոչ միայն չեն կարող վերագրվել հեղինակին, այլև անուղղակի երգիծվում են նրա կողմից, մերժվում են ու դատապարտվում: Թումանյանի երգիծական բանաստեղծությունների շարքը բացում են պատանեկան տարիներին գրած «Հայ վաճառականը», «Աղոթքը» և շարունակում են այսպես կոչված չափածո ֆելիետոնները՝ «Կտակ», «Հայի ցավը», «Հայի զարմանքը», «Հայի տրտունջը»,

«Գրականական մազանդա», ինչպես նաև սևագիր «Պաչոտնու տրտունջը», «Հայոց ապաբախտ գրողը նստած...» և այլ գործեր: Այս և մի քանի այլ երգիծական բանաստեղծություններում («Ոչ յորինակ այլոց», «Տապանագիր») քնարական հերոսի մասին կարելի է խոսել միայն փոխաբերաբար, քանի որ այնտեղ առերևույթ դրսևորվող գործերն ու մտքերը բարոյապես պսակազերծվում են, և ամեն ինչ հասկացվում է հակադիր իմաստով:

Եթե բացառենք բանաստեղծությունների թվարկված խմբերը, ապա լիակատար իրավունքով կարելի է խոսել Թումանյանի մյուս գործերի մեջ հանդես *եկող հավաքական քնարական կերպարի* մասին: Լինելով բանաստեղծի ապրումների և մտքերի ուղղակի կրողը, այդ կերպարը միաժամանակ, որոշակի առումով, տիպականացված բնավորություն է, մի գեղարվեստական ընդհանրացում, որի մեջ խտացված են հասարակական, ազգային և համամարդկային շատ հարուստ շերտեր: Ինչքան էլ քնարական ստեղծագործությունն արտահայտման անձնական ձև ունի, նրա գնահատման վճռական չափանիշը այդ ուղիով մարմնավորված համընդհանուր բովանդակությունն է: Այդ բանը լավ էր գիտակցում Թումանյանը, որը 1904թ. մի նամակում գրել է. «Բանաստեղծը նրանով է բանաստեղծ, որ ապրում է ընդհանուրով, շատերից է խոսում, ոչ թե մի քանիսից» (ԵԼԺ–9, 445): Ժամանակի ընթացքում այս ըմբռնումը խորացել է, մեծացել են «Ընդհանուրի» սահմանները: Շատ ակնհայտ է քնարական հերոսի զարգացումը «Նախերգանքից» և «Հին օրհնությունից» մինչև քառյակներն ու «Սիրիուսի հրաժեշտը»: Իր բնավորությամբ և ճակատագրով, իր մարդասիրական բարձր մղումներով այդ կերպարն անընդհատ ընդլայնվել է՝ ներառելով ավելի ու ավելի խոր, համածավալ բովանդակություն:

Ո՞րն էր այդ կերպարի զարգացման կոնկրետ իմաստը: Թումանյանի քնարական հերոսը հայրենի լեռնաշխարհի սահմաններից շուտով դուրս եկավ և հասավ իր ապրումների միջոցով համազգային խնդիրների, ամբողջ հայության ճակատագրի արծարծման, իսկ ի վերջո՝ նաև ողջ մարդկության կյանքի, տիեզերքի հավերժական հոլովույթի ամենաբարդ, կնճռոտ հարցերի իմաստավորման: Ինչ խոսք՝ քնարական հերոսի զարգացման այս *երեք աստիճանների* առանձնացումն ինչ-որ չափով պայմանական է, նրանք հաճախ միաձուլվում, հանդես են գալիս միևնույն ստեղծագործության մեջ:

Ընդհանուր առմամբ՝ իր լավագույն բանաստեղծություններում և քառյակներում մեջ Թումանյանը կերտեց մի համապարփակ քնարական կերպար, որն իր համամարդկային, հավերժական գծերով նրա ստեղծած *ամենամոնումենտալ կերպարն է:* Ընդգրկումների խորությամբ, հոգու անկաշկանդ սավառնումներով այդ կերպարը հայ գրականության մեջ միայն մեկ համազոր զուգահեռ ունի՝ Գրիգոր Նարեկացու «Ողբերգության մատյանի» քնարական հերոսը՝ իր տիեզերածավալ մղումներով: Նարեկացու պոեմից ուղիղ ինը դար հետո հայ բանաստեղծությունը հանձին Թումանյանի դարձյալ քնարական միջոցներով ստեղծեց վիթխարի տարողության մի կերպար, որն *իր հոգում կրում և արծարծում է անհատի և ողջ մարդկության, հայրենիքի և համայն աշխարհի գոյության ամենասուր խնդիրները:*

Սակայն, ինչքան էլ սա առաջին հայացքից տարօրինակ թվա, Թումանյանի քնարերգության հերոսի համազգային և համամարդկային գծերը ոչ թե հեշտացնում, այլ խիստ դժվարացնում են նրա բնավորության և վարքագծի կոնկրետ հատկանիշների առանձնացումը: Այդ կերպարը, եթե մանավանդ նկատի առնենք դասական կատարելության հասցված նրա քնարական գործերը (ասենք՝ «Նախերգանքն» ու «Տրտմության սաղմոսներից», «Վայրէջք» և «Բարձրից», «Իմ երգը» և «Սիրիուսի հրաժեշտը» քառյակները), պահպանելով հանդերձ դրսևորման անհատական ձևերը, այնքան լայն է իր ընդգրկումներով, այնքան «վերանձնական» ու համածավալ, որ նրա բնավորության ճշգրիտ «պարամետրերի» որոնումն ու դասակարգումը դառնում են կարծես անհնար և նույնիսկ ավելորդ: Թումանյանի քնարական հերոսն օժտված չէ ճակատագրի և բնավորության այնպիսի վառ և անկրկնելի անհատական գծերով, որպիսիք մենք տեսնում ենք ուրիշ բանաստեղծների մոտ: Հիշենք մի քանի օրինակ:

Պետրոս Դուրյանի քնարական հերոսի ապրումներից մենք լիակատար պատկերացում ենք կազմում պատանի բանաստեղծի կարճատև կյանքի, նրա ողբերգական մենակության և անպատասխան սիրո, հոգեկան ընդվզումների և վաղահաս վախճանի մասին: Ավետիք Իսահակյանի քնարերգությունը մի յուրօրինակ բանաստեղծական օրագիր է, որի էջերում ծայրահեղ անկեղծությամբ դրոշմվել են նրա աստանդական կյանքի, մերժված սիրո և տառապալից ապրումների բոլոր ելևէջները: Իսկ Վահան Տերյանի քնարական շարքերը հասարակական և

անձնական երջանկության ուղիները տենդորեն որոնող անհատի, նրա երազների և հուսախաբության դրամատիկ անցումների հավաստի պատկերն են գծագրում:

Այլ է Թումանյանի քնարերգությունը: Այն *ինքնակենսագրական չէ,* թեև շատ բանաստեղծություններ կոնկրետ կենսագրական ազդակներ են ունեցել: Տայտունն օրինակ է նշանավոր «Վայրէջքը», որը գրվել է 1909թ. փետրվարին՝ բանաստեղծի 40-ամյակի օրը, երբ նա գտնվում էր Մետեխի բանտում:

Բայց դա խոսք է ոչ թե սեփական անձի կամ «Հոբելյանական տարեքվի», այլ մարդու, նրա բարձրագույն կոչման մասին ընդհանրապես: Իսկ այդ կոչման նվիրական իմաստը բանաստեղծը տեսնում է հոգին ճնշող մանր կրքերից ազատագրվելու, մարդասիրական բարձր մղումներով տոգորվելու մեջ:

Այստեղ և շատ ուրիշ դեպքերում Թումանյանի քնարական հերոսի բնավորության մեջ *գերիշխողը համընդհանուրն է,* համամարդկային արժեքի մղումները, իսկ *անհատականը վճռորոշ դեր չի խաղում:* Շատ բանաստեղծություններ և քառյակներ, թեև եղել են բանաստեղծի անձնական ապրումների արձագանքը, բայց ներառում են շատ ավելին՝ զննելով հայրենիքի և ժողովրդի, կյանքի ու մահվան հավերժական խնդիրներ: Դրա շնորհիվ Թումանյանի քնարական ստեղծագործությունը դառնում է *հայ ժողովրդի հոգևոր կենսագրությունը,* նրա ապրումների և իղձերի ամենաահարազատ բանաստեղծական պատկերը: Ոչ մի ուրիշ հայ բանաստեղծ այնպես կոչված չէր այդ դերի համար, ինչպես Թումանյանը, որին Վահան Տերյանն իր հայտնի զեկուցման մեջ խորաթափանց կերպով անվանեց «ժողովրդական ոգու իմաստուն և վսեմ թարգման»: Դա ոչ միայն նրա տաղանդի բնական տարերքն էր, այլև գեղագիտական կայուն դավանանք: Իր ստեղծագործության «գլխավոր արժանիքը» նա համարում էր այն, որ այնտեղ արտահայտված ապրումները «բոլորը մի տեղից են գալիս ու մի տեղ գնում, և այդ է մեր հայկական կյանքը, հայկական աշխարհը» (ԵԼԺ–9, էջ 448): Առաջին հերթին այս բնութագիրը վերաբերում է Թումանյանի քնարերգությանը, իբրև գրականության ամենանուրբ և անմիջական ճյուղի:

Թումանյանի քնարական հերոսը հայ գրականության մեջ երբևէ ստեղծված ամենաբարձր գեղարվեստական արժեքներից է: Իր ներգործության բացառիկ ուժով և հմայքով այդ հավաքական կերպարը մասնակցել ու մասնակցում է

գրականության գլխավոր խնդրի իրականացմանը, որ, ըստ բանաստեղծի հայտնի բնորոշման, հետևյալն է. օգնել «կյանքում ստեղծելու մարդու են վեհ ու վսեմ, են մաքուր ու անաղարտ պատկերը, որ տվել է նրան աստված՝ կազմված ու հյուսված բնության ամենամաքուր տարրերից» (ԵԼԺ – 7, 32):

Այսպիսով, Թումանյանի բանաստեղծությունները մենք դասակարգեցինք, նախ, ըստ կառուցվածքային հատկանիշների (մասնավորապես՝ ըստ պատմողական և քնարական տարրերի համամասնության), և երկրորդ՝ քնարական հերոսի դրսևորման ձևերի տեսանկյունից: Սակայն այս երկու կողմերով խնդիրը չի սպառվում, և անհրաժեշտաբար ծագում է նաև բանաստեղծության ժանրային տարատեսակների առանձնացման պահանջ: Հայտնի է, որ դեռ անտիկ գրականությունն ուներ քնարերգության բազմազան տեսակներ՝ օդա (ներբող), էլեգիա (եղերերգություն), էպիգրամ, աշխատանքային պրոցեսներին նվիրված բանաստեղծություններ (էկլոգ, բուկոլիկա) և այլն: Ժանրային այս համակարգը հետագայում օգտագործվեց նաև կլասիցիզմի գրականության մեջ, իհարկե, անհրաժեշտ լրացումներով ու փոփոխություններով:

Անցյալ դարի կեսերին հայ կլասիցիստները (և նրանց թվում նաև Ղևոնդ Ալիշանը) նույնպես հետևում էին ժանրային այդ ավանդույթին՝ քնարերգության մեջ առաջին պլան մղելով կամ ներբողային ժանրը, կամ էլ թախծոտ խոհրհրդածություններով հագեցած եղերերգությունը: Սակայն զարգացման հաջորդ փուլերում հայ բանաստեղծները փաստորեն հրաժարվեցին քնարական ժանրերի ավանդական համակարգից (վերջինիս առանձին տարրեր օգտագործում են միայն Դանիել Վարուժանն ու Եղիշե Չարենցը) և նախընտրեցին քնարական ստեղծագործության ազատ, մեծ մասամբ այսպես ասած ապաժանրային ձևերը:

Ասվածը լիովին վերաբերում է նաև Թումանյանին, որը երբեք հատուկ չի հետևել քնարերգության որևէ կանոնիկ ժանրային ձևի: Ասենք՝ նրա երգերից շատերի մեջ կան թախծոտ խոհրհրդածություններ կյանքի այլևայլ կողմերի մասին, բայց դրանցից ոչ մեկը չի մտահղացվել իբրև եղերերգության ժանրային հատկանիշների վերածնման փորձ: Կամ՝ քիչ չեն էքսպրոմտով գրված փոքրածավալ սրամիտ բանաստեղծությունները, բայց դրանք ևս ճիշտ չէր լինի կոչել էպիգրամներ: Թումանյանի քնարերգության մասին խոսելիս նպատակահարմար է մի կողմ թողնել այդ ավանդական ժանրային

անվանումները և բանաստեղծությունները դասակարգել մեկ այլ սկզբունքով, որն, ի դեպ, ավելի ճիշտ է կիրառել նոր ժամանակների քնարերգության նկատմամբ ընդհանրապես: Խոսքը վերաբերում է բանաստեղծությունների *թեմատիկ համախմբման սկզբունքին:* Այժմ անդրադառնանք այդ հարցին:

4

Ինչպես հայտնի է, Թումանյանը բանաստեղծական շարքեր չունի, այսինքն՝ իր ստեղծագործական կյանքի այս կամ այն շրջանում նա չի գրել թեմայով և կառուցվածքով իրար հետ սերտորեն կապված համեմատաբար մեծաքանակ բանաստեղծություններ, որոնք ընկալվեին իբրև մեկ գեղարվեստական ամբողջություն: Իրոք, Թումանյանի կյանքի տարեգրության մեջ մենք չենք գտնի այնպիսի մի փաստ, որ նա այս կամ այն ժամանակահատվածում նորից ու նորից անդրադառնար միևնույն նյութին՝ ստեղծելով որոշակի միասնություն կազմող ոտանավորների խումբ: Իր ասելիքը կյանքի որևէ կողմի մասին Թումանյանը տվյալ փուլում սովորաբար կարողացել է արտահայտել մեկ-երկու բանաստեղծությամբ և կարծեք «պետք չի ունեցել» դիմելու շարքի օգնությանը, որոնել ծավալվելու ավելի «լայն դաշտ»: Իսկ հարցին մոտենալով գրական-պատմական տեսանկյունից, պետք է ուղղակի ասել, որ բանաստեղծական մտածողության այն աստիճանը, որը ենթադրում է ներքուստ ըստ ամենայնի իրար հետ առնչվող քնարական գործերի ստեղծում, դեռ բնորոշ չէր Թումանյանին: Միայն արևելահայ բանաստեղծների հաջորդ սերունդը հանձինս Վահան Տերյանի և Եղիշե Չարենցի մեր գրականության մեջ մտցրեց բանաստեղծական շարքի ըմբռնումը, մշակեց նրա պոետիկայի սկզբունքները:

Սակայն պատկերն էապես կփոխվի, եթե խնդրին անդրադառնանք մեկ այլ կողմից: Ինչպես շատ ուրիշ բանաստեղծներ, Թումանյանը ևս ունեցել է իր որոշ նախասիրած թեմաներն ու մոտիվները, որոնց նա դիմել է կյանքի տարբեր շրջաններում: Այդ իմաստով կարելի է խոսել նրա քնարերգության մեջ ժամանակի ընթացքում գոյացած և ամբողջացած մի քանի *թեմատիկ խմբերի* մասին: Փորձենք առանձնացնել և բնութագրել այդ խմբերը, որ նաև հնարավորություն կտա ավելի

ճիշտ պատկերացնելու Թումանյանի քնարական ստեղծագործությունն իր ամբողջության մեջ:

ա) Այդ թեմատիկ խմբերից մեկը ժամանակին առանձնացրել է ինքը՝ Թումանյանը: 1916թ. նա հավաքել և առանձին գրքույկով հրատարակել է իր *հայրենասիրական երկերը*՝ «Հայրենիքիս հետ» ընդհանուր վերնագրով: Բացի «Հին կռիվը» պոեմի երկու պահպանված մասերից («Տանը», «Երկրում») և ֆանտաստիկ հիմք ունեցող երեք բալլադներից («Որբը», «Աղավնու վանքը», «Լուսավորչի կանթեղը»), ժողովածուի մեջ տեղ են գտել նրա հայրենասիրական քնարի ամենակատարյալ նմուշները: Տարբեր ժանրի երկերը դասավորված են խառը կարգով և առանց ժամանակագրական սկզբունքի: Ժողովածուն կազմելիս Թումանյանը ղեկավարվել է մի ուրիշ՝ «ներքին բանաստեղծական տրամադրությամբ»: Վերջինիս թելադրանքով էլ նա շարքը բացել է «Հայրենիքիս հետ» համապարփակ և համադրական բանաստեղծությամբ, որը ոչ միայն իր վերնագիրն է տվել ամբողջ գրքին, այլև պայմանավորել է նրա խոհերի և հույզերի ուղղությունը: Գիրքն ավարտվում է «Վերջին օրը» ծավալուն ոտանավորով, որը տոգորված է ազգային տառապանքների մոտալուտ հաղթահարման սպասումով և հավատով:

Ավելորդ չենք համարում թվարկել ժողովածուի մեջ տեղ գտած քնարական բանաստեղծությունները, քանի որ դրանից երևում է, թե հայրենասիրական թեմայի իր գործերից Թումանյանը որո՞նք է համարել առավել ընորոշ ու կատարյալ. «Հայրենիքիս հետ», «Մեր ուխտը», «Հայոց լեռներում», «Հայոց վիշտը», «Մեր նախորդներին», «Գաղթականի երգը», «Տրտմության սաղմոսներից» (2 բանաստեղծություն), «Հոգեհանգիստ», «Վերջին օրը», – ընդամենը տասը գործ՝ գրված քսան տարվա (1896 – 1916թթ.) ընթացքում:

Թումանյանի քնարերգության հայրենասիրական շերտը թվարկված գործերով չի սպառվում: Ինչպես ցույց ենք տվել մեր մի այլ աշխատության մեջ, այդ երակն անցնում է նրա ամբողջ 30-ամյա գրական ուղու միջով՝ ունենալով հատկապես ակտիվ արտահայտության երեք շրջան[4]:

Առաջինը 80 – 90-ական թթ. փուլն է, երբ պատանի բանաստեղծը տարբեր կողմերից անդրադառնում է հայրենիքի

---

[4] Տե՛ս *Էդ.Ջրբաշյան*. Թումանյան. Ստեղծագործության պրոբլեմներ. Երևան, 1988, էջ 215 – 238:

թշվառ վիճակի և ապագայի խնդիրներին: Սկզբում դրանք նախորդների, հատկապես Ռ.Պատկանյանի և Ղ.Ալիշանի հետևությամբ գրված բանաստեղծություններն էին («Ինչո՞ւ ես տխուր, թշվառ Հայաստան...», «Նահապետի ողբը», «Երբ որ կանցնի ձմեռն սաստիկ...» և այլն), որոնցից շուտով նա անցավ թեմայի ինքնուրույն, բուն թումանյանական իմաստավորման: Այդ ճանապարհին նա կերտեց այնպիսի աչքի ընկնող գործեր, ինչպես «Գաղթականի երգը», «Տրտմության սաղմոսներից» և մանավանդ «Հայ ուխտավորին», որն առանց տատանվելու կարելի է համարել այս շրջանում նրա հայրենասիրական քնարի բարձրակետը, մի հզոր բանաստեղծական համապատկեր, «խոսքի նկարչության» անգերազանց օրինակ հայ քնարերգության պատմության մեջ:

Երկրորդ շրջանը մեր դարի սկիզբն է: Ստեղծագործական որոնումներով ու նվաճումներով այնքան հարուստ 1902 թվականին Թումանյանը գրեց հայրենասիրական-քաղաքացիական քնարերգության այնպիսի գոհարներ, ինչպես «Հայոց լեռներում», «Մեր ուխտը», «Հայոց վիշտը», «Մեր նախորդներին»: Սրանք արդեն դասական կատարելության երկեր են, որոնք ժլատ տողերի մեջ գծագրում են հայ ժողովրդի ուղին դարերի տառապանքի միջով, ապագայի տենդագին որոնումները:

Վերջապես, *երրորդ* շրջանը 1913 – 1916 թվականներն են, երբ Թումանյանի հայրենասիրական քնարը հնչեց նոր ուժով համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին («Խորհրդածություն հայկական հարցի վրա», «Թեպետև բախտը մեզ շատ հարվածեց...») և մանավանդ մեծ եղեռնի դժնդակ օրերին: Այս շրջանին են վերաբերում «Հոգեհանգիստն» ու «Վերջին տագնապը», «Դժոխքի հանդեպ» ու «Վերջին օրը» և, իհարկե, «Հայրենիքիս հետ», որը մի տեսակ նաև ամփոփում է բանաստեղծի հայրենասիրական մտորումների շղթան, իսկ իր վերնագրով խորհրդանշում է հարազատ ժողովրդի հետ անխզելի միասնության գաղափարը:

· Կարելի՞ է արդյոք Թումանյանի հայրենասիրական քնարերգության թվարկված գործերը դիտել իբրև միասնական շարք (ասենք, ինչպես Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրին»): Բառիս բուն իմաստով կամ հարցի գիտական ըմբռնմամբ չի՛ կարելի, քանի որ դրանք, ինչքան էլ գաղափարներով կապված, միասնական գեղարվեստական մտահղացման արդյունք չեն, որպիսին պետք է լինի բանաստեղծական շարքը: Թվարկված

բանաստեղծությունները, ինչպես տեսանք, գրվել են հեղինակի կյանքի տարբեր փուլերում, իբրև հայրենիքի ճակատագրի իմաստավորման կոնկրետ արտահայտություններ: Մեր առջև թեմայի ընդհանրությամբ կապված բանաստեղծությունների խումբ է, որը միայն պայմանականորեն կարելի է շարք անվանել:

Նույնը պետք է ասել մյուս հիմնական թեմատիկ խմբերի մասին, թեև դրանք հաճախ այնպես որոշակիորեն չեն առանձնանում, ինչպես հայրենասիրական մոտիվներով գրված բանաստեղծությունները:

բ) Քնարական գործերի մի մեծ խումբ կապված է պոեզիայի հին և միշտ արդիական մի հարցի՝ *բանաստեղծի և հասարակության*, ավելի լայնորեն ասած՝ *անհատի և աշխարհի* փոխհարաբերության արծարծումների հետ: Թումանյանն այդ հարցերին արձագանքել է գրական կյանքի բոլոր փուլերում՝ իր գեղագիտական ըմբռնումների տվյալ մակարդակի դիրքերից:

Սկզբնական շրջանում՝ 80 – 90-ական թթ. նա այս թեման արծարծել է հյուսիսափայլյան պոեզիայի հրապարակախոսական ոճի հետևությամբ գրված և մեր նախընթաց շարադրանքում արդեն թվարկված այն բանաստեղծություններում, որոնք հետագայում նա համարում էր գեղարվեստորեն անհաջող: Դրանց մեջ, կրքոտ հարձակումներ գործելով անարդարության և կեղծիքի դեմ, Թումանյանը բանաստեղծի բարձրագույն կոչումը տեսնում էր ճշմարտության հաղթանակին նպաստելու, մարդկանց հուսալքությունից հեռու պահելու մեջ: Բնորոշ է այդ առումով «Պոետին» բանաստեղծությունը, որը գրված է համառուսական դեմոկրատական պոեզիայի սկզբունքների ոգով (այն ունի մի 2-րդ վերնագիր՝ «A la՛ Նադսոն»): Դավանելով պոեզիայի հասարակական ակտիվության գաղափարը, Թումանյանն այստեղ հանդես է գալիս անհատապաշտության և մենամոլության դեմ.

Եվ դուն չես կոչված, որ փոքրոգության
Արտասուքներով քո վշտերն երգես,
Դուն պիտի ճնշված մարդկության առաջ
Սև ճակատագրի գոյությունն հերքես:

Սակայն Թումանյանի քնարական հերոսին հաճախ բնորոշ են նաև աշխարհի նկատմամբ խորթության, հիասթափության զգացումները: Հիշենք միայն այդ տրամադրության խտացված,

առավել կատարյալ արտահայտությունները՝ 1902թ. գրած «Տրտունջ», «Դու քո ճամփեն գընա, քույրի՛կ...», «Պանդուխտ եմ, քույրի՛կ, մանուկ օրերից...» բանաստեղծությունները: «Զնչին մարդուկներ, լրբորեն հանգիստ, Անսիրտ, փոքրոգի, գըծծի ու կոպիտ», – այդպես է բնորոշում բանաստեղծն իր շրջապատը և այդ պատճառով էլ զգում է իրեն բացարձակապես միայնակ, անհույս և անհեռանկար: Բայց սա քնարական հերոսի վերջնական հանգրվանը չէ, և նա չի մնում այդ ծանր, ըստ էության ողբերգական տրամադրության սահմաններում: Ի վերջո նա ելքը գտնում է «մաքրվում է»՝ փարելով լայնախոհ մարդասիրական գաղափարներին, նրանց մեջ տեսնելով մարդու գոյության միակ իմաստը և հեռանկարը: Այդ ելքը նախ գծագրվեց «Վայրէջքի» մեջ (1909) և ապա մի քանի տարի անց «Բարձրից» քերթվածում, ուր բանաստեղծի սիրտն ասեք կոչված է ամփոփելու համայն մարդկության ճակատագիրը, նրա ցավն ու երազները: Վերջապես, հասարակության, բնության, աշխարհի նկատմամբ բանաստեղծի վերաբերմունքն իր տրամաբանական ավարտին հասավ կյանքի վերջին տարիներին գրած քառյակների մեջ, որոնց մասին կխոսենք այս աշխատության հաջորդ գլխում:

Ավելացնենք, որ այդ թեման («բանաստեղծ և հասարակություն») Թումանյանն արծարծել է նաև երգիծական տեսանկյունից: Այս դեպքում արդեն արվեստագետի վիճակի ողբերգականությունը նա ձգտել է հոգեբանորեն հաղթահարել ծիծաղի օգնությամբ՝ երգիծելով ստեղծագործական աշխատանքի մասին քաղքենիական և օգտապաշտական գռեհիկ պատկերացումները: Բացի «Պոետն ու Մուսան» պոեմից, որն այս թեմայի գլխավոր ստեղծագործությունն է, 90-ական թվականների վերջին Թումանյանն այդ հարցերին նվիրեց արդեն թվարկված իր «չափածո ֆելիետոնները», որոնք կարծես մի յուրօրինակ «միկրոշարք» են կազմում: Հասարակության կյանքում արվեստագետի կոչման և ճակատագրի խնդիրն այստեղ արծարծվում է, այսպես ասած, շուռ տված տեսքով, հակառակ դիրքերից՝ կիրառելով երգիծանքի ամենատպավորիչ միջոցներից մեկը:

գ) Թումանյանի քնարերգության միջով անցնում է նաև *գյուղական կյանքին և բնությանը* նվիրված բանաստեղծությունների գիծը, թեև դրանք այնքան էլ մեծ թիվ չեն կազմում: Այս գիծն սկսվում է «Հին օրհնությամբ» և «Գութանի երգով», շարունակվում «Համերգ», «Աղբյուր», «Սարերում», «Գիշեր», «Խրճիթում», «Ա՜խ, ինչ լավ են սարի վրա...» և այլ

բանաստեղծություններով, ի վերջո ավարտվում է «Պատրանքով» (1918) և մի քանի քառյակներով: Նշված գործերում ներկայացված է բուն թումանյանական «հայրենի եզերքը» իր բնությամբ և մարդկանցով, մի միջավայր, ուր ամեն ինչ ծանոթ ու հարազատ է բանաստեղծին, կյանքի է կոչում վաղեմի հուշեր ու երազներ: Գծագրելով այդ միջավայրը միանգամայն իրապատում հատկանիշներով, Թումանյանն ասպարեզ է տալիս նաև մի տիրական տրամադրության, որի լավագույն բանաստեղծական ձևակերպումը տրված է «Անուշի» առաջին երգում. «Կանչում է կրկին, կանչում անդադար էն չքնաղ երկրի կարոտը անքուն»: Այդ տրամադրության մեջ կար մի անսքող ողբերգական երանգ, որը բխում էր հարազատ միջավայրի եղծման, նրա հետ կապված շատ արժեքների անդառնալի կորստյան գիտակցությունից: Կյանքի վերջում այդ գիտակցությունը նոր սրված արտահայտություն գտավ քառյակներում և «Պատրանք» բանաստեղծության մեջ, ուր, ոգեկոչելով մանկական հուշեր, բանաստեղծն ստիպված է իր խոսքն ավարտել դառը խոստովանությամբ.

Ձո՞ւր... վաղուց են, ա՜խ, նըրանք
Մեր սարերից գընացել,
էն զիլ ձեներն են մենակ
Իմ ականջում մընացել:

Այս խմբի բանաստեղծություններում բնականորեն զուգակցվում են հուզական և նկարագրական, իրապատում և ռոմանտիկ-երազային տարրերը: Նրանց համադրությունից էլ գոյանում է քնարական ինքնաարտահայտման բնորոշ թումանյանական որակը:

դ) Իրենց ներկայացրած միջավայրով և պատկերներով նախորդ խմբին շատ կողմերով մերձենում են այն՝ ավելի քան երեք տասնյակ *մանկական բանաստեղծությունները,* որոնք գրվել են «Հասկեր» ամսագրի և «Լուսաբեր» դասագրքերի համար: Գրեթե բոլոր դեպքերում դրանք բանահյուսական նյութերի մշակումներ են, բայց բանաստեղծի կախարդական ձեռքի զորությամբ անկրկնելի թումանյանական գունավորում են ձեռք բերել և դարձել ժողովրդական հիմք ունեցող ինքնուրույն ստեղծագործություն: Արտաքուստ պարզունակ այդ գործերում մենք տեսնում ենք նույն հարազատ գյուղական միջավայրը, լեռնային բնության պատկերներ, գյուղի չարքաշ աշխատավորին

իր ամենօրյա հոգսերով և հույսերով: Բայց այդ ամենը այս դեպքում հարմարեցված է մանկական ընկալման, նպատակ ունի երեխայի մեջ սեր պատվաստել դեպի հայրենի բնությունը և այնտեղ ապրող մարդիկ: Եվ դա արվում է ոչ թե խրատաբարոյախոսության ձևով, այլ առարկայորեն՝ շոշափելի և դինամիկ պատկերներով, որոնք կարող են մեկընդմիշտ մնալ մանկական հիշողության մեջ:

Ինչպես երևում է բնագրային քննությունից, ժողովրդական երգերի մեջ Թումանյանի մտցրած փոփոխությունները ու լրացումները երբեմն բավական ծլատ են: Բայց նույնիսկ այդ դեպքում բնագիրը բարձրացվել է գեղարվեստական նոր և ըստ ամենայնի ավելի բարձր աստիճանի: Հիշենք ամբողջովին ժողովրդական ոգով տոգորված և միաժամանակ անկրկնելիորեն թումանյանական այնպիսի գործեր, ինչպես «Աղվեսը», «Ճախարակը», «Գութան», «Գարնան առավոտ», «Դժար տարի», «Գետակը», «Մանուկն ու ջուրը» և այլ բանաստեղծական մանրանկարներ: Ահա դրանցից մեկը՝ «Գարնան հրավեր», որի պարզ, անհավակնոտ տողերում այնքան սեր կա դեպի լեռնային բնությունը, դեպի նրա միջոցով բացվող կյանքի լայն հորիզոնները.

Բացվել են գարնան
Օրերը պայծառ.
Կըգա՞ս, իմ ընկեր,
Գընանք դեպի սար,
Գընանք դեպ այնտեղ՝ երկնահաս վերև,
Կյանքը լայնարձակ, երկինք ու արև...

Այս խմբի գործերը, ուրիշ լեզուներից թարգմանած (ավելի ճիշտ՝ գրեթե բոլոր դեպքերում փոխադրած) շուրջ երկու տասնյակ մանկական ոտանավորների հետ միասին, այն լավագույնն են, ինչ քնարերգության ասպարեզում երեխաների համար ստեղծվել է հայոց լեզվով:

ե) Վերջապես, առանձնանում է *սիրային քնարերգության* շերտը: Սակայն պետք է նկատել, որ ամեն մի բանաստեղծի համար գրեթե «պարտադիր» այդ մոտիվը Թումանյանն արտահայտել է ոչ սովորական, կարելի է ասել՝ անսպասելի ուղիներով, և դա դժվարացնում է համապատասխան գործերի խմբավորումը:

Մյուս կողմից, նկատվում է, որ այդ թեմային դիմելու հաճախականությունը ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար նվազել է: Ամբողջովին կամ մասամբ սիրային ապրումներով ներշնչված շուրջ երեք-չորս տասնյակ բանաստեղծությունները վերաբերում են դարավերջին և հետագայում այլևս չեն շարունակվում: Բնորոշ է հետևյալ զուգահեռը: 1891թ. գրած «Հրաժեշտ» բանաստեղծության մեջ քնարական հերոսը սիրելի կնոջից բաժանվելուց առաջ խնդրում էր. «Եվ տեսության ժամի համար Չըմոռանաս աղոթել»: Իսկ ահա մեկ տասնամյակ անց՝ 1902թ. իր մի այլ բանաստեղծություն («Դու քո ճամփեն գընա, քույրի՛կ...») Թումանյանն ավարտում էր այսպիսի խնդրանքդիմումով. «Աղոթք արա, որ մյուս անգամ Չըհանդիպենք իրարու»: Երկու դեպքում էլ դրանք խորապես ապրված հոգեվիճակներ էին և ոչ երբեք արհեստական կեցվածք: Եվ երբ դարասկզբին գրած «Պանդուխտ եմ, քույրի՛կ, մանուկ օրերից...» բանաստեղծության մեջ Թումանյանը հայտարարեց. «Եվ կյանքի հաճույքն, և կնոջ սերը ընկան իմ սըրտից», ապա դա նույնպես էֆեկտի համար ասված խոսք չէր: Իրոք, 1902թ. հետո, այսինքն՝ 33 տարեկան հասակում, Թումանյանը մեկընդմիշտ հրաժեշտ տվեց սիրային մոտիվներին և հետագա 20 տարիներին այլևս նման բանաստեղծություններ չգրեց: Ասենք՝ 1902թ. գրած հիշյալ երկու բանաստեղծությունների մեջ էլ, ուր կնոջը նա դիմում էր «քույրիկ» ձևով, սերն ուղղակի իմաստով իր տեղն արդեն զիջում է մի ուրիշ՝ ավելի լայն ու բարդ զգացմունքի: Այդ մասին Թումանյանը հատուկ գրել է 1904թ. մի նամակում. «Այն ճիշտ է, որ սեռական իմաստը (սիրո) միանգամայն չքանում է այդ «քույրիկի» շնորհիվ: «Քույրիկը» դուրս է եկել հոգեկան կարոտի ուժից, և այդ սիրո մեջ առհասարակ հոգին շատ է իշխում» (ԵԼԺ – 5, 276 – 277):

Պետք է ուղղակի ասել, որ սիրային քնարերգությունը Թումանյանի համար երբեք, նույնիսկ 90-ական թվականներին, ստեղծագործական գերիշխող տարերք չի եղել (ինչպես ասենք Ավ.Իսահակյանի համար): Սակայն զգացմունքի և պատկերների շատ ինքնատիպ հատկանիշներով Թումանյանի բանաստեղծություններն իրենց ուրույն տեղն ունեն հայ սիրերգության պատմության մեջ: Թվարկենք դրանցից մի քանիսը. «Ների՛ր, ո՛վ կույս, որ հուզեցի...», «Մի՛ որոնիր մի ժամանակ...», «Ուրու», «Ես սիրել եմ վարդը դըժգույն...», «Ինձ մի՛ խնդրիր, ես չեմ երգի...», «Սրտիս թագուհի», «Օ՜, լո՛ւռ կաց, ընկեր, այդ ի՞նչ ես երգում...», «Ժպտուն աչքեր», «Ինչո՞ւ էդպես ինձ մոռացար...»,

«Ինչպես սրտալի, ինչպես կաթոգին...» և այլն (որոնց թվում, իհարկե, «քույրիկին» հասցեագրված հիշյալ երկու բանաստեղծությունները):

Թումանյանի այս գործերում կարելի է հանդիպել սիրային տրամադրության ամենատարբեր դրսևորումների՝ հոգեկան հափշտակության և հիացմունքի պահերից մինչև տառապալից հիասթափություն: Սակայն առավել բնորոշը նրա քնարական հերոսի համար ոչ թե սիրուն հանձնվելու, սիրային վայելքի, այլ, ինչքան էլ սա տարօրինակ հնչի, *սիրուց հրաժարվելու* տրամադրությունն է, նրա անդառնալի կորստյան գիտակցությունը: Իսկ դրա պատճառը ոչ սիրո մերժումն է, ոչ էլ կողմերի անհամապատասխանությունը, այլ մի բան, որը նրանցից դուրս է գտնվում: Թումանյանի քնարական հերոսն ունի մի մեծ մտահոգություն, մի «տխրություն ահագին», որը նրան թույլ չի տալիս հանձնվելու սիրո վայելքին, պարփակվելու անձնական երջանկության անձուկ սահմաններում: Եվ սիրուց հրաժարվելու վճիռն էլ թելադրված է հասարակական հանգամանքներով, այն գիտակցությամբ, որը զարմանալիորեն դիպուկ ձևակերպվել է այսպես. «Չեմ եղել երբեք ես այնքան ըստոր, որ կարենայի այս դաժան բանտում լինել բախտավոր»:

Ասվածից բխում է, որ *Թումանյանին չի կարելի սովորական իմաստով սիրերգակ կոչել,* ինչպես մենք դա անում ենք Քուչակի և Սայաթ-Նովայի, Իսահակյանի և Տերյանի նկատմամբ: Սիրո ապրումը նրա քնարերգության մեջ միշտ այսպես կամ այնպես կապվում է հասարակական կյանքի ավելի լայն հարցերի, մարդու կոչման և ապագայի պատկերացումների հետ: Այդ պատճառով էլ կյանքի քնարական վերապրումների շղթայում սերը մի տեսակ երկրորդ պլան է մղվում, կորցնում է իր առաջնայնությունը: Թերևս սա էլ կարելի է համարել Թումանյանի քնարերգության այս շերտի ամենաբնորոշ գիծը:

Գրական սեռերի շարքում քնարերգությունն ամենից քիչ է ենթարկվում խիստ կանոնակարգման: Այն ստեղծվում է ազատորեն, իբրև բանաստեղծի տրամադրությունների անմիջական արձագանք: Ահա թե ինչու քնարերգության թեմաների և մոտիվների թվարկումը երբեք չի կարող սպառիչ լինել: Քննարկված թեմատիկ խմբերն էլ, անշուշտ, չեն ամփոփում Թումանյանի քնարերգության ամբողջ հարստությունը: Կարելի է խոսել նաև ուրիշ մեծ ու փոքր խմբերի մասին, որոնցից են, օրինակ, ստորև բերվող երկու, այսպես կոչված, քնարական «միկրոշարքերը»:

Իրենց մտահղացման և պատկերավորության ցայտուն յուրահատկությամբ անմիջապես առանձնանում են այն մի քանի բանաստեղծությունները, որ Թումանյանը գրել է նկարչական կտավների տպավորության տակ: Այսպես, մեծ ծովանկարչի պատկերները 90-ական թթ. ոգեշնչեցին նրան գրելու «Այվազովսկու նկարի առջև» և «Մի հառաչանք» բանաստեղծությունները, իսկ մի երրորդը ծնվել է Գևորգ Բաշինջաղյանի «Ձորագետը գիշերով» բնանկարի ազդեցությամբ: Վերջապես, «Քրիստոսն անապատում» բանաստեղծությունն ուղղակի զուգահեռ է առաջացնում Ի.Կրամսկոյի նույնանուն նկարի հետ, թեև, ըստ Թումանյանի հավաստի վկայության, նա այդ գործը գրել է ռուս նկարչի կտավին ծանոթանալուց առաջ: Այդ պարագայում առավել ևս իմաստալից է դառնում երկու Մուսաների՝ բանաստեղծության և նկարչության այս զարմանալի զուգադիպությունը:

Մի յուրօրինակ շարք են կազմում նաև հարևան Վրաստանին՝ վրաց ժողովրդին նվիրված հինգ բանաստեղծությունները՝ «Հաշտություն», «Ն.Բարաթաշվիլու դամբանի վերա», «Վրաստանի համար», «Ս.Նունեի պատկերի առաջ» («Վրաստանի ոգին»), «Նվեր Վրաստանի բանաստեղծներին»: Դրանցից առաջինը գրված է 1892թ., իսկ վերջինը՝ ավելի քան քառորդ դար անց՝ 1919-ին: Այսպիսով, ամբողջ գիտակից կյանքի միջով Թումանյանը տարել է հարևան բախտակից ժողովրդի հետ անխախտ բարեկամության գաղափարը՝ համարելով այն երկու ազգերի ապահով գոյության և բարգավաճման անհրաժեշտ պայմաններից մեկը: Բանաստեղծությունների մեջ պատկերավոր խոսքով նա հաստատում էր այն, ինչ բազմիցս արտահայտել է իր հրապարակախոսական ելույթների մեջ:

Առանձին խումբ կարելի է համարել բավական թիվ կազմող ընծայական բանաստեղծությունները, որոնք ժամանակին գրի են առնվել զանազան անձանց և բանաստեղծի դուստրերի ալբոմներում: Սակայն դրանց առանձնացման նպատակահարմարությունը խիստ վիճելի է:

Թումանյանի քնարերգության ամենակարևոր և ծանրակշիռ բաժիններից են նրա քառյակները, որոնք արդեն առանձին քննություն են պահանջում:

II. ՔԱՌՅԱԿՆԵՐ

1

Կյանքի վերջին տարիներին (1916–1922) Թումանյանի չափածո ստեղծագործության մեջ կարևորագույն տեղ է գրավում պոեզիայի ամենափոքր ձևերից մեկը՝ քառյակը: Այդ ժանրը շատ առումներով դարձավ նրա անցած ճանապարհի հանրագումարը: Ճիշտ է, Թումանյանի «քառյակային» ժառանգությունը ծավալով այնքան էլ մեծ չէ. բանաստեղծի կենդանության ժամանակ տպագրվել է ընդամենը 46 քառյակ, շուրջ երեք տասնյակ էլ մնացել են անտիպ կամ սևագիր վիճակում: Սակայն առանց տատանվելու կարելի է ասել, որ այդ համեմատաբար «փոքր տարածության» վրա է ընկնում Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի վերջին շրջանի գրական-փիլիսոփայական որոնումների հիմնական ծանրությունը:

Քառյակների ստեղծման և մշակման ընթացքը լրիվ ներկայացնելու համար կարևորագույն աղբյուրներ են մամուլում եղած հրապարակումները, հեղինակային ձեռագրերը, որոնք պահպանվել են գրեթե առանց կորստյան, ինչպես նաև հետևյալ երկու գրքերը: Առաջինը՝ 1920թ. Թիֆլիսում տպագրված «Քառյակներ» գրքույկն է, ուր զետեղված է երեսուն ստեղծագործություն՝ դասավորված ժամանակագրական կարգով և համարակալված արաբական թվերով: Երկու տարի անց՝ «Բանաստեղծություններ» Կ.Պոլսի ժողովածուի մեջ դրան ավելացան նաև 1920 – 1921թթ. գրած քառյակները, և նրանց թիվը հասավ քառասունի (համարակալված հայկական այբուբենի տառերով): Վերջին հրատարակության մեջ, սակայն, կան ժամանակագրական կարգի՝ ոչնչով չարդարացված խախտումներ, ինչպես նաև կրճատումներ (օրինակ՝ «Լինեի հեռու մի անկյուն...» քառյակը): Նման փաստերը, որոնք առհասարակ բնորոշ են հեղինակի անմիջական հսկողությունից դուրս մնացած այս ժողովածուին, ստիպում են, որ մենք քառյակների հրատարակության ժամանակ ևս նրան անվերապահորեն չվստահենք: Հեղինակային վերջին հրապարակումները 1922-ին գրված և նույն թվականին «Նորք» հանդեսում տպագրված երեք քառյակներն են («Աղբյուրները հըռնչում են ու անց կենում...», «Տիեզերքում աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին...», «Էնքան շատ են ցավերն, ավերն իմ սըրտում...»), որոնք ավարտում են տվյալ ժանրի ժամանակագրական շարքը և, անշուշտ, սկզբունքային նշանակություն ունեն այն իր ամբողջության մեջ հասկանալու համար:

Թումանյանի ետմահու հրատարակություններում քառյակները տարբեր սկզբունքներով են տպագրվել: Ե.Չարենցի խմբագրած «Գեղարվեստական երկեր» գրքում (1934) հեղինակի կենդանության ժամանակ տպագրվածներին ավելացվեց ևս վեց քառյակ՝ նրանց ընդհանուր թիվը հասցնելով 52-ի, իսկ տաս քառյակ էլ տեղ գտան «Անտիպ բանաստեղծություններ» բաժնում: Թումանյանի երկերի ակադեմիական հրատարակության առաջին հատորում (1950) բանաստեղծի կողմից չտպագրված բոլոր՝ և՛ ավարտուն, և՛ սևագիր քառյակները տեղադրվեցին հիմնական շարքից դուրս, «Ֆրագմենտներ և սևագրություններ» բաժնի տարբեր տարբերակների տակ: Դասավորության և տեղադրման կայուն սկզբունք չի եղել նաև Թումանյանի երկերի մյուս ժողովածուների, ինչպես և քառյակների առանձին հրատարակությունների մեջ (նկատի ունենք 1934, 1938, 1969թթ. և ավելի ուշ տպագրված գրքույկները):

Վերջապես, Թումանյանի գրական ժառանգության նոր գիտական հրատարակության՝ երկերի լիակատար ժողովածուի մեջ (հ. 2, 1990) ի մի հավաքվեց այն ամենը, ինչ հասել է մեզ այս ժանրից: Հիմնական բաժնում տեղ են գտել ավարտուն և կատարյալ ձևի հասցված 58 քառյակ, իսկ սևագիր կամ վերջնական մշակման չհասցված 22 գործ առանձին ենթաբաժին են կազմում: Այս վերջին խմբից մի քանիսը («Ափսոս, որ չես տեսնում բնավ...», «Ատում եմ քաղաքը դատարկ ու շքեղ...» և այլն), դատելով նրանց ձևական հատկանիշներից, թերևս մտահղացված են եղել ոչ թե իբրև քառյակ, այլ որպես քառատող բանաստեղծություն (սրանց միջև սկզբունքային տարբերություններ կան) կամ գուցե ավելի ծավալուն չափածո ստեղծագործության մասեր են:

Մեր հետագա քննությունն ու հաշվարկները կատարվելու են *միայն հիշյալ 58 ավարտուն քառյակների հիման վրա*՝ դուրս թողնելով վերջնական մշակման չհասցված գործերը:

Ի՞նչը մղեց հայ էպիկական բանաստեղծության խոշորագույն վարպետին, որ նա կյանքի վերջում այդքան մեծ ուշադրություն հատկացներ «բանաստեղծական մանրանկարին»՝ քառյակի ժանրին: Պահպանվել է մի շատ հետաքրքիր և երկար ժամանակ անտիպ մնացած գրառում, որ Թումանյանը վերնագրել է այսպես. «Ինչու սկսեցի քառյակներ գրել» (գրության ճիշտ ժամանակը հայտնի չէ, միայն կարելի է ասել, որ գրվել է 1919թ. նոյեմբերից հետո, քանի որ վերջում

հիշատակվում է այդ ժամանակ ստեղծված «Դու մի անհայտ Բանաստեղծ ես, չըտեսնըված մինչ էսօր...» քառյակը): Այդ գրության մեջ հիշատակվում են մի քանի կենսագրական փաստեր, հատկապես հարազատների կորուստը (Ռոստոմ և Արտաշես եղբայրների սպանվելը, ապա և որդու՝ Արտիկի զոհվելը), որոնք եղել են քառյակների մեջ արտահայտված ողբերգական մտորումների կենսական հիմքը: Բանաստեղծը գրում է.

«1915 թվի սեպտեմբերին սպանվեց եղբայրս – Ռոստոմը: Ռոստոմը բնականից բանաստեղծ մարդ էր. շատ լավ գիտեր արևելյան նաղլերը – պոեմները թուրքերեն – Ասլի քյարամ, աշըղ Ղարիբ և այլն, և այլն և շատ բայաթի, ու միշտ նվագում էր ու երգում:

Մահից հետո զարմանալի կենդանի նրա ձենը մնաց ականջիս մեջ ու երգում էր շարունակ: էդ երգերից ազդված սկսեցի բայաթիներ գրել – քառյակներ և սկսեցի հենց իրենցից – Արտաշը – (հետն էլ հայրենիքի կարոտը, ծղրիդ և այլն):

1918-ի սկզբներին ընդունեցի ազգային խորհրդի լիազորությունը և ընդհատվեց երկար:

Ապա տակն ու վրա: –

Նրանից հետո էլ Արտիկիս կորուստը գումեցին նույն թվի դեկտեմբերին – և միառժամանակ նորից լռեցի, ապա թե փոխվեց և՛ տրամադրությունը, և՛ ձևը»[5]:

Ինքնին հասկանալի է, որ այստեղ հիշատակված տխուր փաստերը, որոնք ծանր և անփարատ հետք են թողել բանաստեղծի հոգևոր աշխարհում, քառյակի ժանրին դիմելու արտաքին կենսագրական դրդապատճառներն են միայն: Ստեղծագործական առումով ևս Թումանյանը 1916 և հետագա թվականներին հասել է այնպիսի մակարդակի, որը նրան պիտի մղեր դեպի «բանաստեղծական մանրանկարի» ձևը: Դա, ամենից առաջ, աշխարհի և մարդու մասին իմաստասիրական խորհրդածության հակումն էր, որը հատուկ էր նրան դեռ վաղ տարիներից և ժամանակի ընթացքում ավելի ու ավելի հստակ և ավարտուն արտահայտության ձևեր էր որոնում: Մարմնավորվելով բանաստեղծական պատկերի բազմազան տեսակների մեջ՝ պոեմների և բալլադների օբյեկտիվ կերպարներից ու սյուժեներից մինչև խոհական բովանդակությամբ հագեցած շատ բանաստեղծություններ, Թումանյանի փիլիսոփայական մտո-

---

[5] Տե՛ս Թումանյանի թանգարան, Նոր նյութերի թղթապանակներ:

ումները 10-ական թվականներին հասել էին արդեն այնպիսի խորության և որոշակիության, որ կարող էին արտահայտվել գիտական բանաձևի սեղմությամբ և հստակությամբ: Եվ արևելքի պոեզիայի ավանդական ձևերից մեկը՝ քառյակը (ռուբայի, բայաթի, հայրեն, կաֆա), դրա համար ամենից հարմար միջոցը դարձավ: Քառյակը նաև հնարավորություն էր տալիս հասնելու ծայրաստիճան սեղմության, խոսքի միջոցների առավելագույն տարողունակության,–հատկանիշներ, որոնց Թումանյանը ձգտել է իր ողջ ստեղծագործական կյանքում:

Վերջին տարիների գրույցներում բանաստեղծը հաճախ է անդրադարձել քառյակներին, նրանց բնույթին և մտահղացման ազդակներին: Ահա այդ բազմաթիվ ասույթներից մի քանիսը. «Քառյակը պոեզիայի մինիատյուրն է, նուրբ ճաշակի բան»: «Քառյակները շատ նուրբ, ազնիվ, խորը և գեղեցիկ բաներ են: Ես առաջ Պուշկինի, Լերմոնտովի ազդեցության տակ էի, հիմա Արևելքին եմ գալիս. գալիս եմ դեպի մերը…»: «Քառյակները հասուն շրջանի արդյունք են՝ իմաստության, վեհության… Քառյակը գոհար է և անպայման հղկված պետք է լինի»: «Քառյակները ուժեղ շտրիխներ են, դրանք իմ հոգու կենսագրությունն են» (տե՛ս ՀԶ, 213, 216, 217, 290): Հետաքրքիր են նաև քառյակների հետ կապված մի երկու ուրիշ մանրամասն Թումանյանի զրույցներից: Նախ, այն խոստովանությունը, թե քառյակների մեծ մասն ինքը գրել է աշնան և ձմռան ամիսներին (նոյեմբեր – դեկտեմբեր), երբ սենյակում միայնակ փակված, վառարանի կրակի մոտ, տրամադրվել է հանձնվելու խորհրդածության և ինքնազննման: Մյուսն այն է, որ Թումանյանը հատուկ մտահոգվել է քառյակների ընթերցման և ընկալման յուրահատկությամբ: «Մարդիկ կան, որ քառյակները սովորական ոտանավորի նման են կարդում. պարզ տեսնում ես, որ չի հասկանում ինչ բան է քառյակը», – մի զրույցի ժամանակ ասել է նա: Բանաստեղծի դուստրը այդ առթիվ ավելացնում է. «Չէր կարողանում տանել, երբ իր ներկայությամբ քառյակները վատ էին կարդում կամ շտապ: Ինքը կարդում էր դանդաղ շեշտով, հատ – հատ, ընդմիջումներով և ամեն մեկը կարդալուց հետո զրուցում էր, բացատրում» (տե՛ս ՀԶ, 213, 217):

Զրույցի ժամանակ Թումանյանի ասած խոսքերն այն մասին, թե ինքը քառյակներում գալիս է դեպի Արևելք, դեպի ազգային գրականության ակունքները, պետք է հասկանալ ինչպես կառուցվածքի, ձևի, այնպես էլ թեմատիկայի ու բովանդակության առումով: Հայտնի է, որ արևելյան պոեզիայում՝

սկսած X դարից, քառյակը ամենից սիրված ու տարածված ժանրային ձևերից մեկն է եղել: Ռուբայի, բայաթի և այլ անվանումներով քառյակի ժանրն ակտիվորեն «գործել է» պարսկերեն, արաբերեն, թուրքերեն լեզուներով զարգացող գրականությունների մեջ: Ինչպես երևում է Նվարդ Թումանյանի գրի առած զրույցներից, հայ բանաստեղծը լավ գիտեր գրական այդ ավանդույթը և հատկապես բարձր էր գնահատում Օմար Խայամին, ի դեմս որի նա տեսնում էր փոքրածավալ բանաստեղծական ժանրի մեջ կենսական և իմաստասիրական ամենաբարդ խնդիրներ ընդգրկելու փայլուն օրինակ: Արևելքի այդ մեծ բանաստեղծի մոտիվների ներշնչմամբ է գրված Թումանյանի քառյակներից մեկը՝ «Խայյամն ասավ իր սիրուհուն» սկսվածքով: Նա ծանոթ էր նաև արևելյան ուրիշ բանաստեղծների ռուբայիներին ու բայաթիներին, իսկ Խաքանուց թարգմանել է վեց քառյակ:

Քառյակի ժանրին դիմելիս Թումանյանը հենվում էր նաև ազգային գրական ավանդույթների վրա: Այն լայն և բազմակողմանի հետաքրքրության մեջ, որ տածում էր բանաստեղծը դեպի հայ միջնադարյան գրականությունը և ժողովրդական բանահյուսությունը, իրենց տեղն ունեին նաև քառատող չափով հորինված բանաստեղծությունները՝ հայրեններ, խաղիկներ, կաֆաներ, բայաթիներ: Իրենց նշանակությամբ առանձնանում են քուչակյան հայրենները, որոնք Ա.Տևկանցի և հատկապես Ա.Չոպանյանի հրապարակումներից հետո դարասկզբին համընդհանուր հետաքրքրություն էին առաջացրել: Թումանյանի «Նաղաշ Հովնաթանը և նրա, Քուչակ Նահապետի ու Սայաթ-Նովայի սերը» ուսումնասիրության մեջ (մամուլում տպագրված 1911թ., առանձին գրքույկով՝ 1916-ին) երևում է նաև քուչակյան հայրենների բնագրերի և էության շատ խոր իմացություն:

Պետք է ավելացնել, որ դարասկզբին, զգալի չափով հենց միջնադարյան արևելյան և հայկական քառյակների տպավորությամբ ու ներշնչմամբ, մեզանում շատերն էին փորձում իրենց ուժերը այդ ժանրի մեջ: Այսպես, Թումանյանի քառյակների գրքույկի հետ նույն տարում՝ 1920թ. լույս տեսավ նաև Դ.Դեմիրճյանի քառյակների ժողովածուն՝ «Գարուն» վերնագրով: Զրույցներից մեկի ժամանակ Թումանյանը նույնիսկ ասել է, թե մեզանում «քառյակներ գրելը համաճարակ է դարձել» (ՀՋ, 213): Իր քառյակների հրապարակումով Թումանյանը ստվերի տակ թողեց այդ բնագավառում աշխատող ժամանակակից բանաստեղծներին, դարձավ այդ ժանրի խոշորագույն դեմքը հայ նոր

գրականության մեջ: Նրան հաջորդած հայ բանաստեղծներից եղիշե Չարենցն է միայն, որ 1926 և մանավանդ 1933 թվականին գրած իր նշանավոր ռուբայիներով իրավունք նվաճեց կանգնելու Թումանյան քառյակագրի կողքին:

Թումանյանը ստեղծագործաբար շարունակեց արևելյան ռուբայաթի թեմատիկ բովանդակության բնորոշ գծերը: Քառյակը նրա գրչի տակ ևս նախ և առաջ խոհական-փիլիսոփայական ժանր է՝ հագեցած խորհրդածություններով աշխարհի և կյանքի, մարդու կոչման և հեռանկարների մասին: Դրանք անխառն քնարերգության օրինակներ են, որոնց մեջ քնարական հերոսը լիովին համընկնում է բանաստեղծի անհատականության հետ, նրանց միջև որևէ սահման կամ տարածություն չկա: Թումանյանի քառյակներին բնորոշ չեն կյանքի այն օբյեկտիվ պատկերները և նույնիսկ սյուժետային տարրերը, որ մենք տեսնում ենք հայ միջնադարյան հայրեններից շատերի մեջ: Այստեղ բացակայում են նաև հայ միջնադարյան քառյակների մեջ գերակշռող սիրային և բարոյախրատական մոտիվները: Աշխարհի և մարդու կեցության «վերին հարցերն» են Թումանյանի քառյակների հիմնական ոլորտը:

Քառյակների ձևական հատկանիշների, մասնավորապես՝ ոտանավորի կառուցման հարցերում ևս Թումանյանի համար ելակետ են եղել արևելյան տաղաչափության ավանդական սկզբունքները՝ իհարկե, ձևափոխելով դրանք մեր ազգային ոտանավորի պահանջներին համապատասխան: Սակայն բուն հայկական «քառյակային ոտանավորի» ձևը՝ հայրենների տաղաչափական հայտնի կառուցվածքը, – 15-վանկանի տող-չափ՝ բաժանված 7 և 8-վանկանի կիսատողերի, – Թումանյանը ոչ մի անգամ չի օգտագործել: Ճիշտ է, 15-վանկանի տողաչափը նրա քառյակներում շատ հաճախ է հանդես գալիս, բայց նա այստեղ ունի բոլորովին ուրիշ, ժամանակակից կառուցվածք (քառանդամ բաժանում՝ 4+4+4+3 սկզբունքով) և այդ պատճառով էլ՝ էապես ուրիշ հնչերանգ:

Պետք է ուշադրություն դարձնել նաև քառյակների տաղաչափության մեջ ժամանակի ընթացքում կատարված մի էական փոփոխության վրա: Քառյակներ գրելու առաջին տարիներին (մինչև 1918թ. ներառյալ) բացարձակորեն գերիշխում է 7-վանկանի տողաչափը՝ 4+3 կառուցվածքով: Այսինքն այն չափը, որն արևելքի պոեզիայում ավանդաբար կապված է եղել բայաթի ժանրային ձևի հետ (այդ չափն է կիրառված նաև Խ.Աբովյանի քառյակներում): Ընդհանուր

առմամբ՝ «բայաթու չափով» Թումանյանը գրել է 28 քառյակ (օրինակ. «Ջուր եմ փախչում/ ինձ խաբում...»), չհաշված սևագիր քառյակները, որոնց մոտ կեսը նույնպես 7-վանկանի տողաչափով են գրված:

Ավարտուն քառյակներից հինգի և սևագիրներից երեքի մեջ առաջին տողերը կիսատ են (ընդամենը 3-վանկանի) և երկրորդի հետ միասին հնչում են այսպես. «Վերջացավ... Կյանքըս մաշվեց, վերջացավ»: Սա ևս հաստատում է Թումանյանի այն խոստովանությունը, որ քառյակներ գրելու համար ազդակներ են եղել ժողովրդական բայաթիներն իրենց տրամադրությամբ ու ձևով: Թեև հետագա տարիներին ևս Թումանյանը 7-վանկանի չափով մի քանի քառյակ գրում է, բայց 1919 թվականից սկսած նախապատվությունը նա ակնհայտորեն տալիս է 15-վանկանի տողաչափին (22 քառյակ). «Արևելքի /եդեմներին/ իջավ պայծառ/ իրիկուն...»: Տաղաչափական այս անցումը կապված էր քառյակների բովանդակության խորացման և ընդլայնման հետ: Եթե 7-վանկանի քառյակներում գերիշխում են անձնական վշտի ու կարոտի մոտիվները (հիարկե, հասցված գեղարվեստական ընդհանրացման բարձր աստիճանի), ապա ավելի քան կրկնակի երկարացված բանատողն արդեն ծառայում է անհամեմատ լայն ընդգրկումների: 15-վանկանի էպիկական տողաչափն իդեալականորեն ներդաշնակում է քառյակների խոհափիլիսոփայական բովանդակությանը, համամարդկային և տիեզերական խոհերին, քնարական հանդարտ ու վեհ հնչերանգին: Անտարակույս՝ հիշյալ ակնհայտ տեղաշարժերը նկատի ուներ Թումանյանը, երբ վերը բերված գրության մեջ վկայում էր, թե 1918թ. հետո իր քառյակներում «փոխվեց և՛ տրամադրությունը, և՛ ձևը»:

Բացի այս երկու հիմնական տաղաչափական ձևերից (7 և 15-վանկանի), Թումանյանն ունի հինգ քառյակ 11-վանկանի չափով («Աղբյուրները / հընչում են ու / անց կենում...»), մեկ քառյակ 16-վանկանի («Առատ, անհատ՝ / Աստծու նըման՝ / միշտ տեղալուց / հոգնել եմ ես...») և մեկ քառյակ 8-վանկանի («Ծով է իմ վիշտն /, անափ ու խոր...»):

Պոեզիայի ընդհանուր արևելյան – հայկական ավանդույթները Թումանյանի համար նախատիպ են եղել նաև քառյակների մեջ հանգավորման եղանակներ ընտրելիս: Ուստի չպետք է զարմանալ, որ տաղաչափական կանոնիկ ձևերին ընդհանրապես քիչ հետևող բանաստեղծը քառյակների մեջ շատ ավելի ավանդապահ է, հաշվի է առնում ժանրի պարտադրած պահանջները: Այսպես, նրա քառյակների մեծ մասում կիրառվում է

արևելյան ռուբայիների հանրահայտ ձևը՝ 1-ին, 2-րդ և 4-րդ տողերի հանգավորում՝ 3-րդ տողին տրվող «ազատությամբ»: Հիշյալ հրատարակության 58 քառյակներից այդ ձևով են գրված 43-ը, ընդ որում Թումանյանը հավասարաչափ դիմում է նրա երկու հիմնական տարբերակներին:

ա) երբ 1, 2 և 4-րդ տողերն ավարտվում են միևնույն բառերով (ռեդիֆ), իսկ նրանց նախորդող բառերը հաճախ (բայց ոչ միշտ) ներքին հանգ են ստեղծում (այդ ձևով գրված է 23 քառյակ, հիմնականում 11–16-վանկանի). «Քուն թե արթուն՝ օրիս շատը երազ եղավ, անցկացավ», կամ «Տիեզերքում աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին»:

բ) երբ քառյակի նշված երեք տողերը կապվում են սովորական հանգերով, առանց ռեդիֆի (20 քառյակ, հիմնպկանում 7-վանկանի). «Լինե՜ր հեռու մի անկյունն», կամ՝ «Ի՜նչ իմանաս ըստեղծողի գաղտնիքները անմեկին»:

Բավական մեծ թիվ են կազմում (12) կից հանգավորմամբ (aabb) գրված քառյակները (օր. «Բարձր է հընուց աշխարհքն Հայոց ու Մասիսը երկնադետ», «Կյանքըս արի հըրապարակ, ոտքի կոխան ամենքի»): Վերջապես մի քանի քառյակ էլ (3) գրված է այսպես կոչված համատարած հանգավորմամբ (aaaa), ինչպես՝ «Դու մի անհայտ Բանաստեղծ ես, չըտեսնըված մինչ էսօր»[6]:

2

Սակայն եթե Թումանյանի քառյակներում կիրառված ոտանավորի տեսակները կարող են առանձնացվել ու դասակարգվել համեմատաբար հեշտ, ապա շատ ավելի դժվար է նրանց թեմատիկ տարբերակումը: Բանաստեղծն անդրադարձել է իր ժամանակի կյանքի և ընդհանրապես մարդկային կեցության բազմազան կողմերի, բայց դրանք միշտ չէ, որ հստակորեն սահմանազատվում են: Միևնույն քառյակի մեջ հաճախ միաձուլվում են տարբեր մոտիվներ: Առավել ևս դժվար է դրանք առանձնացնել ժամանակագրական առումով: Թումանյանն իր քառյակները թեմատիկ շարքերի չի բաժանել, այլ գրել է խառը կարգով, որպես իր «հոգու կենսագրության» բնական ընթացքի

[6] Քառյակների ոտանավորի կառուցվածքի ավելի մանրամասն քննությունը տրված է մեր «Թումանյանի տաղաչափությունը» աշխատության մեջ, որը *ներառում է նաև սևագիր և անավարտ քառյակների տվյալները* (տե՛ս, մասնավորապես, § 5 և 17՝ իրենց համապատասխան աղյուսակներով):

բանաստեղծական արձագանք: Եվ, այնուամենայնիվ, ուշադիր ընթերցանության դեպքում քառյակների մեջ կարելի է նկատել թեմատիկ մի քանի շերտ: Դրանց առանձնացումը, որն, իհարկե, շատ կողմերով պայմանական է, օգնում է ավելի լավ պատկերացնելու բանաստեղծական խոհի և հույզի զարգացման դիալեկտիկ ընթացքը, կենսական և իմաստասիրական հարցերի բացառիկ լայնությունն ու լրիվությունը՝ արտահայտված «փոքր ժանրի» նեղ շրջանակներում:

Ամենից առաջ, պետք է առանձնացնել այն քառյակները, որոնց կենսական հիմքը այդ տարիներին բանաստեղծի կրած *անհատական ծանր կորուստներն* են եղել: Ինչպես երևում է Թումանյանի հիշյալ գրառումներից, հենց այդ կորուստներն էին (եղբայրների և որդու զոհվելը), որ մղեցին նրան իր վիշտն ու խոհերն արտահայտելու հատկապես քառյակ-բայաթու խտացված, տարողունակ տողերի մեջ: Սակայն դա միայն ելակետ էր: Բանաստեղծը միշտ բարձրանում է սեփական ցավի ու կորստյան անմիջական ազդեցությունից, հասնում է մարդկային վշտի ու տառապանքի ընդհանրացված բացահայտման: Այդ գործերից են՝ «Ո՞ւր կորան...», «Ե՜տ չեկավ...», «Քանի՜ մահ կա իմ սրտում...», «Մեռա՜ն, մեռա՜ն... Եվ ահա...», «Կորցրել եմ, ո՞ւր գըտնեմ...» և մի քանի այլ քառյակներ:

Թումանյանի ստեղծագործական կենսագրության հետաքրքիր մի փաստ է այն, որ 1920թ. «Քառյակներ» ժողովածուն նա բացում էր դրանից ճիշտ 30 տարի առաջ՝ 1890թ. գրած «Հառաչանք» պոեմի նախնական տարբերակից վերցված երկու քառատողերով (Ա՜նց կացա՜ն...», «Վերջացա՜վ...» սկսվածքներով), որոնք մինչև այդ մնացել էին անտիպ: Ինչպես ցույց է տալիս պահպանված սևագիր հատվածը (տե՛ս ՈՒՀ – 2, 207), պոեմում այդ քառյակները ծեր այգեպանն է երգում՝ իբրև իր սպառվող կյանքի և կրած տառապանքների արտահայտություն: Երեք տասնամյակ անց Թումանյանն ասես «յուրացնում է» իր իսկ ստեղծած հերոսի վիշտն ու տվայտանքը՝ վերացնելով օբյեկտիվ կերպարի և քնարական *ես*-ի ապրումների միջև եղած սահմանները: Այստեղ մի տեսակ կրկնվում էր այն հոգեբանական իրադրությունը, որը ժամանակին արտահայտվել է «Հին օրհնության» հայտնի խոսքերում. «Ձեզ տանջող ցավը մե՛զ էլ է պատել»:

Անձնական վշտի և շրջապատի մարդկանց տառապանքի միասնության գիտակցությունը օգնում է գնալու դեպի մեծ ընդհանրացումներ: Բանաստեղծն իր սրտի մեջ զգում է հանրու-

թյան, ժողովրդի վշտերի ամբողջ ծանրությունն ու խորությունը, զգում է կոչում՝ արտահայտելու դրանք իր երգերում.

Ամեն մի սիրտ ցավով լցվեց մեր դարում,
Ցավոտ սրտով աշխարհ լցվեց մեր դարում.
Ցավոտ աշխարհքն եկավ լցվեց բովանդակ
Իմ սիրտը բաց, իմ սիրտը մեծ մեր դարում:

Երկրորդ խումբը կազմում են այն քառյակները, որոնց մեջ բանաստեղծը հիշում է իր *մանկության անցքերն ու վայրերը* պոեմի խոսքերով ասած՝ «երջանիկ օրեր, սիրելի դեմքեր, որ հիմի չկան»: Սակայն, քառյակի ժանրային բնույթին համապատասխան, այդ մոտիվները վերանում են առարկայական կոնկրետությունից, արտահայտվում են կարոտի և ափսոսանքի խորհրդանիշ դարձած պատկերներով: Դա մերթ հայրական տան ծղրիդներն են («Հիմի բացել են հանդես...»), մերթ հանդերում ճախրող կամ մոլոր նստած արտուտները («Կըլթացնում են, արտորում...», «Աշնան ամպին ու զամպին...»), հիշողությունից չհեռացող վիրավոր հավքը («Մի հավք զարկի ես մի օր...»), մերթ էլ անտես ձեռքերով իրենց գիրկը կանչող հայրենի անտառները («Ո՞վ է ձեռքով անում, ո՞վ...»): Բանաստեղծի «սուր, արթուն ականջում» միշտ հնչում է «անհուն, անքուն կարոտի» մի ձայն, և նա անձկությամբ ետ է կանչում «անցած օրեր, խինդ ու սեր»: Իսկ նրանց վերադարձի անհնարինության ըմբռնումից էլ ծնվում են հոգու անփարատ վիշտ ու տառապանք:

Հայրենի տան, վաղեմի պատկերների կարոտն ու երազանքը Թումանյանի պոեզիայի առանցքային մոտիվներից մեկն է, որն սկսվում է վաղ տարիներից (հիշենք 1890թ. գրած «Նախերգանքը», որ բանաստեղծը դնում էր իր բոլոր ժողովածուների սկզբում) և հասնում մինչև այս քառյակները: Դեռ բանաստեղծի կենդանության ժամանակ դա հիմք տվեց քննադատությանը (Ա.Տերտերյան) Թումանյանին բնորոշելու իբրև «Հայրենի եզերքի քնարերգու»: Դա նեղ աշխարհագրական հասկացություն չէր, այլ ուներ հոգևոր ապաստարանի, բարոյագեղագիտական բարձր իդեալի նշանակություն: Քառյակներում հայրենի եզերքի իմաստն աստիճանաբար ընդլայնվում է՝ հասնելով մինչև Արևելքի, իբրև լույսի և բարության ակունքի, ըմբռնման: Երազելով «Արևելքի եդեմներն» ու «հեքիաթական պալատները», բանաստեղծն անձկությամբ ու կարոտով բացականչում է. «Ա՜խ, թե նորից գտնեմ ճամփան՝ դեպի էնտե՜ղ,

դեպի տո՜ւն…»: Մի ուրիշ քառյակում Արևմուտքից եկող «արյունալի աղետներին» և «հոգու անապատին» հակադրվում է «Արևելքն աստվածային – հայրենիքը իմ հոգու»: Արևելքի պատկերը, այսպիսով, ներկայանում է իբրև գեղագիտական բարձր չափանիշ, որի օգնությամբ բանաստեղծը ձգտում է հաղթահարել հասարակական և անհատական կյանքի ողբերգական հակասությունները, հասնել «մեր հոգու սուրբ հայրենիքին», որի մասին նա խոսել է դեռ 1902թ. գրած «Ընկերիս» բանաստեղծության մեջ:

Քառյակների մի երրորդ խմբի թեման իր՝ *բանաստեղծի հոգեկան որոնումների և ճակատագրի հարցերն են:* Երկու տրամադրություն և նրանց հակադրությունից ծնվող ողբերգական ապրումներ մշտապես ուղեկցում են բանաստեղծին: Մի կողմից՝ սեփական հզոր-ստեղծագործական անսպառ ուժերի հավաստում, հպարտ ինքնագիտակցություն այն բանի, որ իր բանաստեղծական ձիրքը բնությունից ստացած վերին պարգև է՝ հազվագյուտ և անկրկնելի («Դու մի անհայտ Բանաստեղծ ես՝ չըտեսնըված մինչ էսօր…», «Ի՜նչ իմանաս Ըստեղծողի գաղտնիքները անմեկին…», «Բարձր է հընոց աշխարհքն Հայոց ու Մասիսը երկնադետ…», «Իմ կընունքին երկինքը՝ ժամ, արևը՝ ջահ սըրբազան…», «Ամեն անգամ Քո տըվածից երբ մի բան ես Դու տանում…» և այլն): Բանաստեղծի կոչման վեհությունն առավել ևս ընդգծվում է այն գիտակցությամբ, որ ինքը պետք է ապրի ամենքի հետ և ամենքի չափ տառապի, պետք է սպառվի մարդկանց բարիք և լույս պարգևելու ճանապարհին: Սակայն, մյուս կողմից, բանաստեղծի գիտակցության մեջ միշտ կա նաև ինչ-որ անհանգստություն, անբավարարություն իր արածից, կա այն համոզմունքը, որ ինքը դեռ շատ պարտք ունի մարդկանց և արարիչ-բնության հանդեպ: Իսկական արվեստագետին բնորոշող այդ հատկանիշները իրենց տարբեր կողմերով արտահայտվել են մի շարք քառյակներում՝ «Քուն թե արթուն՝ օրիս շատը երազ եղավ, անցկացավ…», «Առատ, անհատ՝ Աստծու նըման՝ միշտ տեղալուց հոգնել եմ ես…», «Լույսը լուսին քո ժըպիտն է իմ երեսին ճառագում…» և այլն: Սակայն այդ տրամադրությունների բարձրակետն ու դասական արտահայտությունը, իհարկե, «Կյանքըս արի հըրապարակ, ոտքի կոխան ամենքի…» քառյակն է՝ ողբերգական մեծ լարման հասնող մի ստեղծագործություն: Ինչքան էլ մեզ համար դժվար է համաձայնել բանաստեղծի ինքնագնահատականների հետ, երբ նա իր կյանքը համարում է «խափան, խոպան ու անպըտուղ», անցած «առանց արդյունքի»,

բայց մենք լավ ենք հասկանում, որ այդ տրամադրության հիմքում դրված է հանճարի հավերժական անբավականությունը, ձգտումը դեպի ավելի կատարյալն ու գեղեցիկը: Եվ մեզ խորապես համակում են նրա խոսքերում արտահայտված մեծ տագնապն ու ցավը.

Ինչքա՜ն ծաղիկ պիտի բուսներ, որ չըբուսավ էս հողին...
Ի՞նչ պատասխան պիտի ես տամ հող ու ծաղիկ տըվողին...

Քնարական տրամադրությունների զարգացման հաջորդ աստիճանը այն քառյակներն են, որոնց մեջ տարբեր կողմերից զննվում են *մարդու պատմական ճակատագրի, անհատի և հասարակության փոխհարաբերության հարցերը:* Իշխող մոտիվը նրանց մեջ՝ լայնախոհ մարդասիրական հայացքն է, բարության և այլասիրության պատճառած հոգեկան հրճվանքը.

Բայց ո՞վ կըտա էն վայելքը՝ ինքս ինձ էլ չըզգայի,
Ու հալվեի, ծավալվեի, ամենքի հետ լինեի...

Բանաստեղծի մարդասիրական ձգտումները հաճախ են բախվում իրականությանը, ուր մարդու կատարելատիպը դեռ շատ հեռավոր նպատակ է («Ու հեռու է մինչև Մարդը իր ճամփան»): Բայց դրանից նրա երազանքը ոչ միայն չի խամրում, այլև բորբոքվում է նոր ուժով. լավագույն ապացույցը «Լինե՜ր հեռու մի անկյուն...» քառյակն է, նրա մեջ արտահայտված «հաշտ ու խաղաղ մարդկության» երազանքը:

Աշխարհի, հասարակության նկատմամբ մարդասիրական հայացքի տարբեր կողմեր՝ միշտ մարմնավորված վառ և ինքնատիպ պատկերի մեջ, արտահայտվել են այնպիսի քառյակներում, ինչպես «Օվ է իմ վիշտն, անափ ու խոր...», «Ինչքա՜ն ցավ եմ տեսել ես...», «Ջուր եմ փախչում, ինձ խաբում...», «Ո՞վ իմանա՝ ուր ընկանք...», «Քանի՜ ձեռքից եմ վառվել...», «Ոնց է ժպտում իմ հոգին...», «Երազումըս մի մաքի...» և այլն: Թումանյանական քառյական պատվիրանների գերագույն իմաստը խաղաղության, փոխադարձ սիրո և ըմբռնման քարոզն է, կյանքի և բնության ամբողջ գեղեցկությունն ու հմայքը հասկանալու, վայելելու կոչը: Խորհելով մարդկային կյանքի անցողիկության մասին («Երկու շիրիմ իրար կից...»), Թումանյանը հաստատում է հումանիզմի սկզբունքը՝ իբրև հակադրություն կյանքում իշխող դաժան և անհեթեթ օրենքների: Այդ մասին են խոսում «Հե՜յ ագահ մարդ, հե՜յ անգոհ մարդ,

միտքըդ երկար, կյանքըդ կարճ...» և մանավանդ հետևյալ քառյակը.

Ազատ օրը, ազատ սերը, ամեն բարիք իր ձեռքին,
Տանջում, տանջվում, որոնում է ու դըժբախտ է նա կրկին.
Է՜յ անխելք մարդ, ե՞րբ տի թողնես ապրողն ապրի սըրտալի,
Ե՞րբ տի ապրես ու վայելես էս աշխարհքը շեն ու լի:

Քառյակներում արծարծվում է նաև *մարդու և բնության փոխհարաբերության խնդիրը:* Մարդկային կյանքը դիտվում է բնության հավերժական շարժման մեջ, իբրև նրա մի անբաժան մասնիկ: Այս թեման Թումանյանի համար նորություն չէր. դեռ վաղ շրջանի մի շարք բանաստեղծություններում, «Դեպի Անհունի» և «Անուշի» մեջ, շատ բալլադներում նա համադրել է բնության մշտանորոգ կյանքն ու մարդու կարճատև գոյությունը: Քառյակներում ևս այդ հակադրությունից ծնվող ողբերգությունը հաղթահարվում է բնության հետ միաձուլվելու գաղափարի միջոցով: Բայց այդ գիտակցությունն այստեղ հասցված է ավելի բարձր աստիճանի, արտահայտվում է փիլիսոփայական ծանրախոհությամբ և մի յուրօրինակ էպիկական հանդարտությամբ: Դրա ապացույցն են այնպիսի քառյակներ, ինչպես «Ո՞ր աշխարհքում ունեմ շատ բան. միտք եմ անում՝ է՞ս, թե էն...», «Ասի. «Հենց լոկ էս աճյունն է ու անունը, որ ունեմ..», «Խայամն ասավ իր սիրուհուն. – Ոտըդ ըզգույշ դիր հողին...», «Հին աշխարհքը ամեն օր...», «Էս է, որ կա... Ճիշտ ես ասում. թասըդ բեր...» և այլն:

Բնության մշտահոլով կյանքի հետ հաղորդակցման և միավորման մեջ Թումանյանը տեսնում է մարդու անմահության միակ ուղին: Այդ ճանապարհով էլ նա վեր է բարձրանում անխուսափելի մահվան ճնշող ազդեցությունից: Մարդը ծնվում է բնությունից և մահանալով նորից վերադառնում է դեպի բնություն, դառնում նրա հավերժական գոյության մի մասը: Այս բնապաշտական հայեցակետի արտահայտությունների կարելի է հանդիպել շատ քառյակներում, որոնց յուրօրինակ խտացումն է «Ո՜վ անճառ Մին, որ ամենին միացնում ես մի կյանքում...» քառատողը: Թումանյանն ասեք ձգտում է մի քանի տողի մեջ ամփոփել մարդկային կյանքի ողջ ընթացքը, դիալեկտիկան, որ սկիզբ ու վերջ չունի: Նույնիսկ ճամփաների առօրեական պատկերը կապվում է մարդկանց, սերունդների հավերժական հաջորդափոխման գաղափարի հետ («Ովքե՞ր անցան ձեզանով, Ո՞ւր

գնացին, ճամփաներ»): Իսկ մշտահոս աղբյուրները հիշեցնում են, որ թեև անցողիկ, բայց և հավերժական է նաև մարդկային կյանքը, ձգտումները, երջանկության ակունքների բանաստեղծական երազանքը («Աղբյուրները հընչում են ու անց կենում...»):

Այստեղից արդեն մի քայլ է մինչև բանաստեղծի մտորումների ամենավերին շերտը, որ կարելի է կոչել *տիեզերական խոհեր:* Այդպես է բնութագրել ինքը՝ Թումանյանը, որը 1923թ. հունվարի 21-ի զրույցի ժամանակ ասել է. «Իմ վերջին շրջանը՝ փիլիսոփայական շրջանը – «տիեզերական խոհերի» շրջանն է» (ՀԶ, 289): Բացի «Միրհուսի հրաժեշտը», «Տիեզերքի ընթերցումը», «Արուսյակ» և այլ բանաստեղծություններից, այդ շրջանի ամենացայտուն դրսևորումներից եղան նաև քառյակները: Ավելին՝ այդ թեմայի ամենաբարձր ու կատարյալ արտահայտությունը: Բանաստեղծն ուզում է մտքով ընդգրկել տիեզերական տարածության և ժամանակի անվերջությունը, որի մասին նա մի զրույցի ժամանակ ասել է. «Անհունության գաղափարը մեծ գաղափար է» (ՀԶ, 82): Նա ցանկանում է զգալ և ընկալել «տիեզերքն ամբողջ հայրենիք ու տուն» (ինչպես ասվում է 1920թ. գրած «Տիեզերքի ընթերցումը» բանաստեղծության մեջ): Այդ մտայնության տարբեր դրսևորումների կարելի է հանդիպել «Հոգիս տանը հաստատվել...», «Ես շընչում եմ միշտ կենդանի Աստծու շունչը ամենուր...», «Տիեզերքում աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին...», «Աստծու բանտն են տաճարները – աշխարհքներում բովանդակ...», «Հազար տարով, հազար դարով առաջ թե ետ, ի՞նչ կա որ...» և այլ քառյակներում: Ստովի ընդգրկելով տիեզերական հասկացությունների անսահմանությունը, Թումանյանի քնարական հերոսը ցանկանում է հասնել ու միաձուլվել մի բարձրագույն էության հետ, որն աստվածացված բնության խորհրդանիշն է: Ահա այդ մտայնությունն արտահայտող լավագույն քառյակներից մեկը.

Աստեղային երազների աշխարհքներում լուսակաթ,
Մեծ խոհերի խոյանքների հեռուներում անարատ,
Անհիշելի վերհուշերի մըշուշներում նըրբաղոտ՝
Երբեմն, ասես, ըզգում եմ ես, թե կըհասնեմ Նրա մոտ...

Այս քառյակի ընդգրկումների հիրավի տիեզերական անվերջությունը, անձնութական և անշոշափելի պատկերները, բազմազան բաղաձայնույթի և ներքին հանգերի ներթափանցումները մեզ կարծես տեղափոխում են մի անտեսանելի ոգեղեն

աշխարհ: Նրանք օգնում են լսելու, Թումանյանի մի ուրիշ քառյակի խոսքերով ասած՝ «տիեզերքի խոր մեղեդին ու մրրմունջը անենուր»:

Իրենց կենսական և փիլիսոփայական բացառիկ հարստությամբ, գեղարվեստական անթերի կատարելությամբ քառյակները Թումանյանի բանաստեղծական հանճարի ամենաբարձր դրսևորումներից են: Ամբողջ հայ գրականության համապատկերում դժվար է ցույց տալ փոքր ձևի մեջ անպարփակորեն մեծ բովանդակություն արտահայտելու ավելի փայլուն օրինակ: Թումանյանական քառյակները, որոնք տոգորված են իմաստասիրական անսպառ խորքով, մարդասիրական լայնախոհությամբ, կյանքի և բնության գաղտնիքների մեջ թափանցելու անհագ ձգտումով, կոչված են լինելու սերունդների հավերժական ուղեկիցը:

III. ԲԱԼԼԱԴՆԵՐ

1

Թումանյանի չափածո ժառանգության մեջ որոշակիորեն առանձնանում է երկերի մի բավական մեծ խումբ, որոնք իրենց գեղարվեստական նկարագրով և ծավալային հատկանիշներով գտնվում են նրա քնարերգության և պոեմների միջև: Դրանք ժողովրդական ավանդությունների և զրույցների, առակների ու հեքիաթների հիման վրա գրված բազմազան գործերն են, որոնք իրենց տարբերիչ գծերի հետ միասին ունեն նաև որոշ ընդհանուր ժանրային հատկանիշներ: Նախ, բոլոր այդ երկերն ունեն շատ թե քիչ հստակորեն արտահայտված սյուժե՝ մեծ մասամբ այլաբանական կամ ֆանտաստիկ բնույթի, երբեմն էլ իրապատում: Դեպքերի ու կերպարների օբյեկտիվ գծագրումը կատարվում է հեղինակային պատումի և հերոսների խոսքի միջոցով, իսկ բանաստեղծի քնարական վերաբերմունքի ուղղակի դրսևորումներ գրեթե չկան: Նշված և ուրիշ հատկանիշներ մեզ հիմք են տալիս Թումանյանի այդ երկերին տալու մեկ միասնական ժանրային բնութագիր և դրանք համախմբելու «Բալլադներ» ընդհանուր վերնագրի տակ:

Բալլադի ժանրը Թումանյանի ստեղծագործական հետաքրքրությունների շրջանակը մտավ, կարելի է ասել, տարերայնորեն, ոչ թե գրական նմուշների ազդեցությամբ, այլ, առաջին հերթին, ժողովրդական բանահյուսության խոր և

բազմազան իմացության շնորհիվ: Եթե իր պոեմների մասին Թումանյանն ասում էր, որ նրանց ժանրային ձևը գոյացել է զգալի չափով Պուշկինից և Լերմոնտովից ստացած ստեղծագործական ներշնչանքով, ապա բալլադների վերաբերյալ նույնը ասել ճիշտ չէր լինի: Այստեղ ելակետը ժողովրդական ստեղծագործությունն էր: Երիտասարդ բանաստեղծն առաջին իսկ քայլերից մեծ տեղ էր հատկացնում ժողովրդի բանավոր հիշողության մեջ դարերով պահպանված զրույցներին և ավանդություններին, որոնց նվիրական իմաստի բացահայտումը նա համարում էր առաջնակարգ ստեղծագործական խնդիր: Թումանյանի համար դրանք ոչ թե «ստացական», «ձեռք բերված» գիտելիքներ էին, այլ նրա էության և մտածողության անբաժան մի մասը: Հետագայում, պայքարելով գրականության և ժողովրդական բանահյուսության փոխհարաբերության մասին պարզունակ և գռեհիկ պատկերացումների՝ այսպես կոչված «հայոց դրամբյանիզմի» դեմ, նա լիակատար իրավունքով գրել է. «...Ես լոռեցի եմ ու էն գլխից, ոչ «դիպվածով», սիրել ու հետաքրքրվել եմ հեքիաթներով, լեգենդներով, առակներով և շատերն անգիր գիտեմ դեռ մանկուց» (ԵԼԺ – 6, 164):

Ինչպես երևում է Թումանյանի ստեղծագործական կենսագրությունից, ժողովրդական ավանդությունների մշակումով նա սկսել է զբաղվել դեռ 1880-ական թթ. կեսերից: Այդ մասին կա նրա ուղղակի վկայությունը. «Մի ժամանակ (1885 – 1887) էդ տեսակ բաներ, ժողովրդական առակներ ու լեգենդներ շատ էի գրում բարբառով ու շատ էլ ունեի, բայց, որովհետև չէի պահում, դես դեն կորան, նրանցից մնացին «Շունն ու Կատուն», մին էլ «Անբախտ վաճառականները» (ԵԼԺ – 6, 198): Սրան պետք է ավելացնել, որ Թումանյանի առաջին տպագիր՝ ճիշտ է, անստորագիր հոդվածը (1887) կոչվում էր «Մի ավանդություն» և վերաբերում էր Դսեղում հիշվող պատմական մի զրույցի, իսկ նրա առաջին տպագիր բանաստեղծությունը (1890) «Արև և Լուսին» ավանդությունն է եղել: Դրանից հետո ավելի քան երեսուն տարի, մեծ կամ փոքր ընդմիջումներով, ժողովրդական զրույցների ու լեգենդների գեղարվեստական մշակումը միշտ էլ եղել է նրա ստեղծագործական աշխատանքի «օրակարգում»: Վերջին գեղարվեստական երկը, որի վրա Թումանյանը աշխատել է մահից մի քանի ամիս առաջ՝ 1922թ. ամռանը, «Անբուն Կըկուն» երգիծական այլաբանությունն էր:

Սակայն չպետք է անտեսվի նաև ռուս և արևմտաեվրոպական գրական ավանդույթի դերը: Թումանյանը լավ

ծանոթ էր այս ժանրի բնագավառում Պուշկինի, Լերմոնտովի և ռուս գրականության ամենախոշոր բալլադագիր հեղինակ Ժուկովսկու ինքնուրույն և թարգմանական երկերին: «Բանաստեղծությունների» մոսկովյան հրատարակության 2-րդ հատորում (1892) տեղ գտավ վերջինիս «Աքիլլես» դիցաբանական բալլադի թարգմանությունը, որը հետագայում էական վերամշակման ենթարկվեց: 1899թ. Թումանյանը թարգմանեց Պուշկինի երկու նշանավոր բալլադները՝ «Օլեգի երգը» և «Ջրահեղձը», իսկ 1906-ին՝ Մ.Գորկու «Վալախական լեգենդը»: Արևմտաեվրոպական հեղինակների բալլադներին հայ բանաստեղծը հաղորդակից է եղել ռուսերեն թարգմանությունների միջոցով: Օրինակ, «բալլադային» հարուստ նյութ են պարունակում Ն.Վ.Գերբելի կազմած ռուսերեն հայտնի ժողովածուները՝ «Անգլիացի բանաստեղծները կենսագրականներով և նմուշներով» (1875), «Գերմանացի բանաստեղծները կենսագրականներով և նմուշներով» (1877), որոնք եղել են Թումանյանի գրադարանում: Մեզ հասել է Շիլլերի «Լողվոր» բալլադի սևագիր թարգմանությունը:

Թումանյանի կենդանության ժամանակ եղած հրապարակումները ցույց են տալիս, որ ժողովրդական ավանդությունների մշակումներին նա շատ տարբեր, խայտաբղետ ժանրային անվանումներ է տվել: Հաճախ դրանք ժանրային հստակ բնորոշումներ չեն, այլ միայն մատնանշում են երկերի ժողովրդական ակունքները: Այսպես, ամենից հաճախ Թումանյանի այդ գործերը հրատարակվել են «ժողովրդական ավանդություն» ենթավերնագրով («Շունն ու կատուն», «Անբախտ վաճառականները», «Արև և Լուսին», «Արծիվն ու Կաղնին», «Որբը», «Արտուտի երգը»): «Ազգային ավանդություն» ենթավերնագիր են ունեցել «Ախթամարն» ու «Աղավնու վանքը», իսկ «Աղջկա սիրտը» ստացել է «արևելյան ավանդություն» բնութագիրը: Մի քանի գործեր կոչվել են առասպելներ, ինչպես «Օրորոցագողը» (ժողովրդական առասպել), «Հսկան» (Կովկասի առասպելներից): «Լեգենդ» անվանումն են ստացել «Անիծած հարսը» (ժողովրդական լեգենդա), «Փարվանան» (լեգենդ), «Հոգեհանը» (լեգենդա), իսկ «Էսպես չի մնա» և «Կաչաղակների ծագումը» բանաստեղծությունները կոչվել են «Հին զրույց»: Առաջին հրատարակության մեջ «Մի կաթիլ մեղրը» ունեցել է «հեքիաթ» անվանումը (հետագայում՝ 1922թ. Պ.Մակինցյանին բանաստեղծը գրում էր. «Մի կաթիլ մեղրը» առակ է, թեև ռուսները վրան գրել են сказка», – ԵԼԺ–10, 424),

իսկ «Գառնիկ ախպերը»՝ «Հայ ժողովրդական հեքիաթ»: Սյուժետային այլաբանական բնույթ ունեցող որոշ չափածո գործեր ունեն «ժողովրդական» («Մուկիկի մահը») կամ «ժողովրդականից» («Քաջ կիվիվը», «Կաքավի ողբը») ենթավերնագրերը:

Մեր դարի սկզբին Թումանյանն իր այդ երկերի համար սկսում է որոնել միասնական ժանրային անվանումներ: Այսպես, «Բանաստեղծությունների» 1903թ. Թիֆլիսի հրատարակության մեջ նա այդ գործերից ութը («Շունն ու Կատուն», «Ախթամար», «Անբախտ վաճառականներ», «Անիծած հարսը», «Արծիվն ու Կաղնին», «Պողոս–Պետրոս», «Լուսավորչի կանթեղը», «Փարվանա») համախմբեց առանձին բաժնում, «Լեգենդներ» ընդհանուր վերնագրի տակ: Նույն «Լեգենդներ» վերնագրով նշված երկերը լույս տեսան նաև առանձին գրքույկով (հրատ. Ստ.Լիսիցյանի և ընկ., 1904): Իսկ մի քանի տարի անց՝ 1908թ. Բաքվի «Բանաստեղծություններ» գրքում նույն գործերը համախմբվեցին մեկ այլ վերնագրով՝ «ժողովրդական մոտիվներ»: Վերջապես, Թումանյանի կազմած վերջին ժողովածուի մեջ («Բանաստեղծություններ», Կ.Պոլիս, 1922) հիշյալ ութ երկերին ավելացան ևս հինգը («Մի կաթիլ մեղրը», «Հսկան», «Աղավնու վանքը», «Աղջկա սիրտը», «Թագավորն ու չարչին»), և բաժինն ստացավ այսպես ասած քառանիստ անվանում՝ «Լեգենդներ, բալլադներ, առակներ, առասպելներ»:

Թումանյանի երկերի ետմահու հրատարակությունների (այդ թվում նաև ռուսերեն թարգմանությունների) մեջ մեզ հետաքրքրող բաժինը վերնագրվել է կամ «Լեգենդներ և բալլադներ» և կամ «Լեգենդներ, բալլադներ, առակներ» (այդպես է նաև Թումանյանի երկերի առաջին ակադեմիական հրատարակության մեջ):

Սակայն 1969թ. Թումանյանի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ հրատարակված երկերի քառահատոր ժողովածուի առաջին հատորում վերանայվեց այդ ավանդույթը և տվյալ բաժինն ստացավ մեկ միասնական անվանում՝ «Բալլադներ»: Հետագայում այդ սկզբունքը կիրառվեց նաև ուրիշ հրատարակություններում, այդ թվում՝ բանաստեղծի գրական ժառանգության նոր գիտական հրատարակության՝ երկերի լիակատար ժողովածուի 2-րդ հատորում (1990): Վերջինիս մեջ զետեղվել են այս ժանրին դասված 25 ավարտուն և 7 սևագիր ստեղծագործություն:

Ո՞րն է այս բոլոր՝ բավական խայտաբղետ երկերը մեկ ընդհանուր ժանրային անվանումով միավորելու տեսական հիմքը և գործնական նպատակահարմարությունը:

Չնայած իրենց ներքին բոլոր տարբերություններին, Թումանյանի այս երկերն ունեն այնպիսի ընդհանուր ժանրային հատկանիշներ, որոնք իրավունք են տալիս դրանք դասելու միևնույն գրական տեսակին: Բայց այդ ժանրային միասնությունը հնարավոր չէ արտահայտել այն ենթավերնագրերով, որ, ինչպես տեսանք, սովորաբար տալիս էր բանաստեղծն իր այդ գործերին: Առհասարակ՝ ավանդություն, լեգենդ, առասպել, զրույց կամ ժողովրդական մոտիվ բնութագրումները գրականության մեջ ժանրային հստակ որակումներ չեն: Դրանք մատնանշում են *միայն ստեղծագործության ժողովրդական-հիմքն ու աղբյուրը,* բայց ժանրային որոշակի բովանդակություն չունեն, քանի որ բանահյուսական այդ նյութերը կարող են գրական մշակման ենթարկվել տարբեր ժանրերով՝ պոեմ, բալլադ, դրամա, վիպական ստեղծագործություն:

Ավանդության և հարանման բանահյուսական նյութերի հիման վրա գրված թումանյանական չափածո երկերն ամենից ավելի մոտենում են բալլադի գրական տեսակին: Վերցնենք, օրինակ, Թումանյանի այն գործերը, որոնք ծագում են ժողովրդական առակներից, մի ժանր, որն իր բնույթով ավելի հեռու է գրական բալլադից, քան նշված մյուս բանահյուսական տեսակները: Ճիշտ է, այս բաժնի գործերից մի քանիսն («Անբախտ վաճառականները», «Արծիվն ու Կաղնին», «Չարի վերջը», «Մի կաթիլ մեղրը», «Մոծակն ու Մրջյունը»)ունեն առակային ծագում և, բնականաբար, որոշ համապատասխան հատկանիշներ: Սակայն Թումանյանի մշակմամբ դրանք արդեն առակներ չեն սովորական առումով: Այլաբանությունը և բարոյախոսությունը, – առակի ժանրի այդ երկու հիմնական գծերը, – թեև հանդես են գալիս այդ գործերում, բայց էապես տարբերվում են առակներին բնորոշ դրևորումներից (բացի, թերևս, «Մոծակն ու Մրջյունը» բանաստեղծությունից): Իսկ «Գառնիկ ախպերը», «Էսպես չի մնա» կամ «Աղջկա սիրտը», անշուշտ, ծագում են հեքիաթային բանահյուսությունից և պահպանում են այդ ժանրի որոշակի գծեր (ինչպես նաև «Հազարան բլբուլը», որը սովորաբար դասվում է Թումանյանի պոեմների շարքը): Սակայն մշակման ենթարկվելով չափածո ձևով, դրանք ձեռք են բերել բանաստեղծական բովանդակություն և կառուցվածքի նոր, լրացուցիչ հատկանիշներ: Ե՛վ

առակային ու հեքիաթային «տարրերից» ծագող այս երկերը, և՛, մանավանդ, լեգենդի, ավանդության հիման վրա գրված գործերը («Ախթամար», «Անիծած հարսը», «Պողոս-Պետրոս», «Փարվաճա», «Հսկան», «Աղավնու վանքը» և այլն) իրենց հիմնական գծերով մոտենում են գրական բալլադի չափանիշներին:

Բալլադը նոր ժամանակների գրականության հենց այն ժանրային տեսակն է, որը ծագել է ժողովրդական լեգենդների, ավանդությունների և զրույցների ստեղծագործական մշակման ճանապարհով: *Բալլադը համադրական ժանրային ձև է:* Նրա բովանդակության և կառուցվածքի մեջ բնականորեն զուգակցվում են իրականն ու ֆանտաստիկը, առօրեականն ու պայմանական-այլաբանական, ինչպես նաև պատմողական, քնարական և դրամատիկական տարրերը: Ժանրի այդ համադրական բնույթը շատ լավ է երևում նաև Թումանյանի երկերի օրինակով, որոնք իրենց հիմնական գծերով լիովին համապատասխանում են բալլադի ժանրի՝ նշված և ուրիշ էական հատկանիշներին:

Թումանյանը կարող է համարվել հայ իրականության մեջ բալլադի, իբրև ինքնուրույն գրական տեսակի, *հիմնադիրն ու խոշորագույն վարպետը:* Ճիշտ է, նրանից առաջ ժողովրդական ավանդությունների չափածո մշակման առանձին փորձեր են արել Աբովյանն ու Պատկանյանը, Րաֆֆին և Հովհ. Հովհաննիսյանը, սակայն նրանք չհասան ազգային բալլադի ինքնատիպ ստեղծագործական նկարագրի բացահայտման: Այդ խնդրի իրականացումը վիճակվեց Հովհ. Թումանյանին, որից հետո հայ գրական բալլադի հետագա պատմական ընթացքը շարունակեցին Ավ.Իսահակյանը, Ե.Չարենցը, Գ.Սարյանը և ուրիշ բանաստեղծներ:

Դիմելով ազգային բանահյուսության ֆանտաստիկ և այլաբանական սյուժեներին, Թումանյանն, իհարկե, չէր հեռանում իր ստեղծագործության ժողովրդային և ռեալիստական հիմքերից, այլ ցուցադրում էր նրանց գեղարվեստական լայն հնարավորությունները: Նրա բալլադներին լիուլի վերաբերում է այն միտքը, որ բանաստեղծն արտահայտել է 1899թ. մի նամակում. «Ամեն մի ազգի բանաստեղծություն ժողովրդական լեգենդաներով, ազգային ոգու ստեղծագործություններով է զորանում ու ինքնուրույնության կնիք առնում, հաստատվում, առաջ գալիս, որպես մի ամբողջ ժողովրդի խոսք և դրանով էլ դառնում պատկառելի» (ԵԼԺ – 9, 212): Իրոք, Թումանյանի լավագույն բալլադներն ամբողջ հայ

գրականության պատմության մեջ ազգային-ժողովրդական ոգու լիարյուն գեղարվեստական մարմնավորման անգերազանց օրինակներ են: Իրենց արտահայտած լուսավոր գաղափարներով և հավերժական ընդհանրացումներով դրանք ձեռք են բերում համամարդկային արժեք և նշանակություն:

Պետք է նկատի առնել նաև հետևյալ կարևոր հանգամանքը: Համաեվրոպական գրականության մեջ բալլադի ժանրը նախապես ծագել ու ձևավորվել է ռոմանտիզմի ուղղության ներսում՝ XVIII դարի վերջի և XIX դարի առաջին կեսի ռոմանտիկ բանաստեղծների ջանքերով, Բյուրգերից մինչև Ժուկովսկի: Եվ այդ իրողությունն իր կնիքը դրեց ժանրի գեղարվեստական նկարագրի վրա: Բալլադն իր խորհրդավոր և ֆանտաստիկ մոտիվներով, անսովորի և բացառիկի հակումով հաճախ համարվել է «զտարյուն» ռոմանտիկական ժանր, նրան դիմելը՝ ռոմանտիզմին «տուրք տալու» արտահայտություն: Սակայն գրականության պատմությունը նաև օրինակներ է տալիս այն բանի, երբ բալլադի ժանրի ֆանտաստիկ, այլաբանական շղարշի տակ արտահայտվել է լիարյուն ռեալիստական բովանդակություն՝ իրական կենսական հարաբերություններով և բնավորություններով: Ռուս գրականության մեջ դրա լավագույն օրինակը տվեց Պուշկինը, մասնավորապես՝ հենց Թումանյանի թարգմանած «Օլեգի երգը», «Ջրահեղձը» բալլադներում: Նույնը կարելի է ասել ազգային ժողովրդական ոգով տոգորված ուրիշ բանաստեղծների մասին:

Թումանյանը պատկանում է նրանց շարքին: Իր լավագույն բալլադներով նա տվեց այդ «ռոմանտիկական ժանրի» ռեալիստական իմաստավորման փայլուն օրինակներ: Այդ ժանրի նրա գործերը՝ «Շունն ու Կատուից» մինչև «Թագավորն ու չարչին», Թումանյանի ռեալիստական արվեստի շատ ինքնատիպ և ցայտուն դրսևորումներից են: Կենդանական և առարկայական աշխարհի մարդկայնացման, հրաշապատում ձևափոխությունների և այլաբանական կերպարների միջոցով երևան է գալիս կենսական ճշմարտությունն իր ամբողջ հավաստիությամբ, կենդանի բնավորություններ իրենց խոսքով և գործով: Միաժամանակ Թումանյանի երկերը միշտ պարունակում են կյանքի որոշ հավերժական գծեր, համամարդկային ընդհանրացումներ: Այդ բոլորի բազմապիսի և ամեն անգամ նորովի արտահայտություններն են և՛ կենդանիների դիմակի տակ հանդես եկող բնավորությունները («Շունն ու Կատուն», «Անբախտ վաճառականներ», «Չարի վերջը», «Արծիվն ու

Կաղնին», «Մոծակն ու Մրջյունը»), և ֆանտաստիկ ձևափոխումներն ու չափազանցումները («Անիծած հարսը», «Պողոս-Պետրոս», «Աղավնու վանքը», «Հսկան», «Որբը»), և Թումանյանի ստեղծագործության անվիճելի գագաթների թվին պատկանող «Փարվանան», «Մի կաթիլ մեղրը», «Թագավորն ու չարչին»:

Ժողովրդական ավանդությունների հիման վրա գրված թումանյանական երկերը տարբեր ճակատագիր ունեցան: Նրանց մի մասը գրվելուց և տպագրությունից հետո նորից ու նորից գրավել է հեղինակի ուշադրությունը, ենթարկվել բազմաթիվ փոփոխությունների («Շունն ու Կատուն», «Անբախտ վաճառականներ», «Ախթամար», «Որբը», «Գառնիկ ախպերը», «Հսկան» և այլն): Մյուսները սկզբից ևեթ երևան են եկել այնպիսի կատարյալ տեսքով, որ հետագայում էական փոփոխությունների անհրաժեշտություն չի զգացվել («Պողոս-Պետրոս», «Փարվանա», «Լուսավորչի կանթեղը», «Մի կաթիլ մեղրը», «Աղավնու վանքը», «Թագավորն ու չարչին» և այլն): Վերջապես, կա նաև բալլադների մի ուրիշ խումբ, որոնք առաջին տպագրությունից հետո մի տեսակ դուրս են մնացել հեղինակի ստեղծագործական տեսադաշտից, որևէ փոփոխություն չեն կրել կամ չեն վերահրատարակվել («Արև և Լուսին», «Օրորոցագող», «Հոգեհան», «Երկինք ու Երկիր»): Ըստ երևույթին, Թումանյանը դրանք համարել է անհաջող գործեր, որոնք հիմք չեն տալիս վերամշակման համար: Քառորդ դար անց, անդրադառնալով իր առաջին տպագիր բանաստեղծությանը («Արև և Լուսին»), նա, օրինակ, գրել է, թե դա «անպայման անհաջող է դուրս եկել» և «դրա համար էլ մնացել է առաջին հրատարակության մեջ» (ԵԼԺ – 10, 249):

Թումանյանի բալլադների աղբյուրը եղել են հայկական կամ ընդհանրապես արևելյան ժողովրդական ավանդություններն ու զրույցները, երբեմն էլ՝ հայ հին մատենագրության մեջ եղած առանձին փաստերն ու հիշատակությունները: Բանաստեղծն իր տրամադրության տակ սովորաբար չի ունեցել ամբողջական ու ծավալուն սյուժեներ կամ որոշակիորեն գծագրված կերպարներ: Այդ բոլորը նա ստեղծել է ինքնուրույն ճանապարհով՝ պատմական կամ աշխարհագրական որևէ հիշատակության ու սեղմ զրույցի, բնության երևույթի կամ որևէ անվան ժողովրդական ստուգաբանության հիման վրա: Դրա շնորհիվ էլ Թումանյանի բալլադները, իրենց նյութով ու ոգով լինելով խորապես ժողովրդական, միաժամանակ ըստ ամենայնի նոր և

ինքնուրույն կերտվածքներ են, ստեղծագործական մեծ աշխատանքի արդյունք:

2

Իրենց թեմատիկ հատկանիշներով Թումանյանի բալլադները կարելի է բաժանել մի քանի խմբի:

Նախ, որոշակիորեն առանձնանում են, պայմանականորեն ասած, *մանկական բալլադները:* Դրանք հասցեագրված են, ամենից առաջ, «մանկական լսարանին», թեև պարունակում են գաղափարներ ու պատկերներ, որոնք յուրովի հետաքրքիր և ուսանելի են նաև բարձր տարիքի ընթերցողների համար: Բալլադների այս խումբն սկսվում է դեռ 80-ական թթ. գրված «Շունն ու Կատուն» «Անբախտ վաճառականներ» բանաստեղծություններով և շարունակվում է հաջորդ տասնամյակներում գրված մի շարք ուրիշ գործերով, ինչպես «Գառնիկ ախպերը», «Չարի վերջը», «Հսկան», «Արտուտի երգը», «Ծաղիկների երգը», «Մոծակն ու Մրջյունը» և այլն: Ընդհանուր է սրանց մեջ այն, որ կենդանի պատկերի ուժով (թեև մեծ մասամբ այլաբանորեն) ցուցադրվում են կյանքի զարմանալիորեն ճշմարտացի տեսարաններ, մարդկային բնավորություններ իրենց համոզիչ խոսքով ու գործով, քարոզվում են մարդասիրության և արդարության, հավասարության և ազատասիրության գաղափարներ՝ առանց որևէ ձանձրալի խրատաբանության: Կենդանի պատկերի տրամաբանությամբ էլ բանաստեղծը մանուկ ընթերցողին հանգեցնում է չարի դատապարտման, բարու և աշխատանքի դրվատման մտքին:

Կառուցվածքի սկզբունքներով հիշյալ գործերից շատերը պայմանականորեն կարող են կոչվել *«փոքր դրամաներ»:* Նրանց մեջ ակնհայտորեն գերիշխում է գործող անձանց խոսքը, որը ոչ միայն բացահայտում է բնավորությունների կենդանի երանգներ, այլև, հեղինակային պատումի հետ «դաշնակցած», առաջ է մղում գործողության ընթացքը: Հայտնի է, որ Թումանյանը շատ է խոսել իր դրամատուրգիական նախասիրությունների մասին, որոնք, սակայն, ուղղակի մարմնավորում չստացան որևէ ամբողջական թատերգական ստեղծագործության մեջ: Բայց դրանք իրենց ինքնատիպ արտահայտությունը գտան կենդանի շարժմամբ, գործողությամբ ու դրամատիզմով հագեցած չափածո և արձակ շատ գործերում: Վերջիններիս թվին է պատկանում նաև թումանյանական բալլադների զգալի մասը

(բացի վերը թվարկված գործերից, պետք է հիշատակել նաև «Թագավորն ու չարչին», «Մի կաթիլ մեղրը», «Անիծած հարսը» և այլն):

Բալլադների երկրորդ խումբը կազմում են այն երկերը, որոնք արծարծում են *մարդու և բնության փոխհարաբերության խնդիրը*՝ լուծելով այն մարդասիրության և բնապաշտության դիրքերից: Այդ իմաստով նրանք մերձեցման շատ կետեր ունեն Թումանյանի ուրիշ երկերի, մանավանդ «Դեպի Անհունը» պոեմի և քառյակների հետ: Թումանյանը հատուկ նախասիրություն ունի ժողովրդական այն սյուժեների նկատմամբ, որոնց մեջ կյանքի չար ուժերից հալածված էակները վերածվում են թռչունների, դառնում են մեծ ու գթառատ բնության մի մասնիկը: Այդ ճակատագիրն է վիճակվում դաժան կեսրոջից անիծված երիտասարդ կնոջը («Անիծած հարսը»), խորթ մոր քմահաճույքով հայրական տնից վտարված որբերին («Պողոս-Պետրոս»), թուրքի կողմից առևանգված գեղանի աղջկան («Որբը»), Լենկթեմուրի հրամանով գերի քշվող հազարավոր մարդկանց («Աղավնու վանքը»): Բնությունը նրանց համար դառնում է հարազատ գիրկ, փրկում է չար և դաժան մարդկանց հալածանքից: Այստեղ արտահայտվել է Թումանյանի աշխարհայացքին շատ բնորոշ այն մոտիվը, որը հաճախ նրան մղում էր հասարակական կյանքի ողբերգական հակասությունները լուծելու բնության միջոցով՝ նրա մեջ տեսնելով մարդասիրության, արդարության և ազատության բարձրագույն տիպար ու հանգրվան: Բնությունը մարդկային ձգտումների հավերժացման միջոց է դառնում նաև «Ախթամար», «Աղջկա սիրտը» բալլադներում, իսկ «Արծիվն ու Կաղնին», «Էսպես չի մնա» և այլ գործերում յուրովի արտահայտվել է բնության ու կյանքի հավերժական հոսունության, շարժման գաղափարը (հիշենք բալլադներից մեկի թևավոր խոսքը. «Աշխարհքում հաստատ մի բան կա մենակ, Այն է, որ հաստատ ոչ մի բան չկա»):

Առհասարակ, բալլադներում ցայտուն կերպով արտահայտվել են Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության երկու՝ առերևույթ հակադիր կողմերը իրենց բնական միասնության մեջ. մի կողմից պատկերի առարկայական, գրեթե տեսանելի որոշակիություն, մյուս կողմից՝ հավերժական ընդհանրացումներ, ժամանակն ու տարածությունը իրենց անչափելի մեծությամբ ընդգրկելու ձգտում:

Այս բոլոր մոտիվների ամենաբարձր և կատարյալ արտահայտությունը դարձավ «Փարվանան», որն «Անուշի» և

«Թմկաբերդի առումի» հետ կարող է համարվել Թումանյանի էպիկական պոեզիայի գագաթներից մեկը: Բանաստեղծի համար ելակետ են եղել Փարվանա լճի և կրակի մեջ այրվող թիթեռների մասին Ջավախքում պատմվող զրույցները, որ նա նախապես լսել էր իր դասընկեր Գրիգոր Վանցյանից: Այդ զրույցների հիման վրա գրելով իր բալլադը, Թումանյանը մեծապես ընդլայնեց սյուժեի աշխարհագրական և փիլիսոփայական սահմանները, արտահայտեց իր նվիրական խոհերը մարդու կատարելության և մարդկության զարգացման հեռանկարների մասին: Անշեջ հուրը ոչ միայն բալլադի հերոսներին շարժման մեջ դնող կետ-նպատակն է, այլև վիթխարի ուժի հասցված մի ընդհանրացում, որը խորհրդանշում է մարդկության հավերժական ձգտումը դեպի գեղեցիկն ու կատարյալը: Բարձր իդեալի այդ անվերջանալի մղումն արտահայտվում է արքայադստեր, թիթեռներ դարձած անձնազոհ կտրիճների կերպարներում: Այս դեպքում ևս ֆանտաստիկ ծնափոխությունը Թումանյանի հումանիստական գաղափարների դրսևորման միջոց է: Հայ բանաստեղծն ինքնատիպ մեկնաբանություն է տվել արևելքի միջնադարյան և նոր ժամանակների արևմտյան գրականության մեջ բազմիցս օգտագործված կրակի և թիթեռի բազմանշանակ պատկերին: Այդ պատկերը կապվում է դեպի բարձր իդեալը հավերժական ձգտման հետ, որը մշտապես ապրում է մարդկության սրտում՝ չնայած բոլոր արգելքներին ու դժվարություններին:

Վերջապես, կարելի է առանձնացնել բալլադների մի երրորդ խումբ, որոնք արծարծում են *ազգային-հայրենասիրական և քաղաքական կյանքի խնդիրներ,* ներկայացվում են պատմության դրվագներ՝ ի դաս ժամանակակից սերնդի: Այս խմբի մեջ մտնող գործերի համար («Աղավնու վանքը», «Լուսավորչի կանթեղը», «Մի կաթիլ մեղրը», «Թագավորն ու չարչին») հիմնական աղբյուր են ծառայել միջնադարի գրականությունից քաղված առանձին սյուժետային դրվագներ, որոնք իմաստավորվում են արդիականության դիրքերից: Այսպես, Արագածի գագաթին կախված մշտավառ ջահի ավանդությունը, որը գալիս է վաղ միջնադարից, Թումանյանը ներկայացնում է իբրև ազգային ազատագրության անմարելի հույսերի խորհրդանիշ: Իսկ «Աղավնու վանքի» համար հիմք է ծառայել միջնադարյան մի հրաշապատում լեգենդ, որի տարբերակները գրի են առնվել XVIII դարի մատենագիր Ղազար Ջահկեցու գրքի, Միքայել Չամչյանի «Պատմություն հայոց» աշխատության և Ավգուստ ֆոն Հաքստհաուզենի ուղեգրության

էջերում: Այդ աղբյուրներից քաղված դրվագներն ու մանրամասները Թումանյանը վերաիյուսել է մի նոր գեղարվեստական ամբողջության մեջ: Բայց լեգենդի ֆանտաստիկ սյուժեն (գերյալ հայերի՝ աղավնի դառնալու պատմությունը) նրան գրավել է ոչ թե իբրև կրոնական հրաշք, այլ որպես հայրենասիրական և հումանիստական գաղափարների հաստատման միջոց:

Նույնը կարելի է ասել նաև մյուս երկու բալլադների մասին: «Մի կաթիլ մեղրի» ստեղծման համար անմիջական խթան է եղել Վարդանի առակների գրքում տեղ գտած համանման պատմությունը: Սակայն միջնադարյան առակի սեղմ, «արձանագրական» սյուժեն բալլադում վերածվել է կենսական լիարյուն մանրամասներով հագեցած մի լայնածավալ համայնապատկերի, իսկ երկու գյուղերի կռիվն ի վերջո ձեռք է բերել համընդհանուր արյունահեղ պատերազմի չափեր: Առաջին համաշխարհային պատերազմի ծագումից մի քանի տարի առաջ՝ 1909թ. գրված այս ստեղծագործության մեջ Թումանյանն ասեք կանխազգում էր մոտալուտ ապագան: Երգիծական մեծ ուժով նա ցուցադրում էր պատերազմի անմարդկային և անհեթեթ բնույթը, նրա բերած անհամար չարիքները, մերկացնում էր աշխարհի տիրակալների կեղծ-հայրենասիրական դեմագոգիան: «Մի կաթիլ մեղրը» դուրս է գալիս ազգային ու պատմական շրջանակներից և վերաբերում է բոլոր ժամանակներին: Այն կարող է դասվել համաշխարհային հակապատերազմական գրականության լավագույն էջերի թվին և այսօր էլ հնչում է իբրև խորապես հրատապ ստեղծագործություն:

Ոչ միայն անցյալի, այլև ներկայի իմաստավորմանն է ծառայում նաև «Թագավորն ու չարչին» (1917), որի նյութը Թումանյանը քաղել է XVII դարի նշանավոր պատմիչ Առաքել Դավրիժեցու, մասամբ էլ նույն դարի հեղինակ Զաքարիա Սարկավագի գրքերից: Շահ-Աբասի հրամանով իրականացված հայերի բռնագաղթը, նրանց զրկանքների ու տանջանքների ողբերգական պատմությունը ներքուստ զուգադրվում էր համաշխարհային պատերազմի տարիներին ծավալված հայկական մեծ եղեռնի դեպքերի հետ: Բայց այստեղ ևս Թումանյանն ազգայինից գնում է դեպի համամարդկային խնդիրների արծարծում: Գեղարվեստական մեծ ուժով նա դատապարտում է անեն կարգի բռնություն, որի պայմաններում հնարավոր չեն «ո՛չ շիտակ խոսք, ո՛չ կյանք, ո՛չ սեր»:

«Թագավորն ու չարչին» Թումանյանի վերջին ավարտուն բալլադն է: Բայց կյանքի վերջին տարիներին էլ նրա միտքն

աշխատում էր բանահյուսական նյութերի գեղարվեստական մշակման վրա՝ ձգտելով նրանց բովանդակության ազգային և ժամանակագրական շրջանների ընդլայնման: Թումանյանը համոզված էր, որ «էդ ճանապարհով միայն գրողը կարող է համամարդկային գրականության մեջ տեղ ունենալ» (ՀՁ, 83):

Ղեկավարվելով այդ համոզմունքով, բանաստեղծը կյանքի մայրամուտին էլ երազում էր ավարտել «Հազարան բլբուլ» հեքիաթ-պոեմը, որը, նրա կարծիքով, պետք է լիներ իր բոլոր նվիրական գաղափարների, մոտիվների ու ձևերի ամենալրիվ ու բարձր համադրությունը: Բանահյուսական հիմք ունեցող մյուս երկը, որը նույնպես մնաց անավարտ, «Անբուն Կըկուն» էր: Այստեղ Թումանյանը նորից անդրադարձավ մոտ 15 տարի առաջ գրած «Չարի վերջը» մանկական բալլադի նյութին, բայց շատ ավելի լայն ստեղծագործական ծրագրով: Բանը միայն ծավալի բազմապատիկ մեծացումը չէր (ավարտվելու դեպքում, դատելով պահպանված հատվածներից, դա լինելու էր Թումանյանի ամենածավալուն չափածո երկերից մեկը): Ավելի կարևոր է այն, որ այս դեպքում ևս մեծապես ընդլայնվում են ստեղծագործության թեմատիկ գաղափարական սահմանները՝ արդարության և հավասարության բարոյախոսական հավաստումից գնալով դեպի քաղաքական երգիծանքի լայն ընդգրկումներ: «Անբուն Կըկուն», նույնիսկ իր առկա մասերով, արդեն դուրս է գալիս բալլադի ժանրային շրջանակներից: Դա նոր ժամանակներում մի յուրօրինակ «կենդանական վեպ» ստեղծելու, այն հասարակական-քաղաքական հրատապ խնդիրներով հագեցնելու համարձակ փորձ էր: Ավարտվելու դեպքում այն, ըստ երևույթին, ավելի ճիշտ կլիներ դասել պոեմների շարքը, մանավանդ որ, հարազատների վկայությամբ, «Անբուն Կըկուն» գրելիս Թումանյանն իր առջև ունեցել է Գյոթեի «Ռեյնեկե աղվեսը» այլաբանական-երգիծական պոեմի օրինակը: Իսկ Թումանյանի ժառանգության գիտական հրատարակության մեջ այդ երկը բալլադների բաժնում տեղադրելու հիմքը եղել է այն, որ նրա սյուժեն սկիզբ է առնում «Չարի վերջից» և պետք է դիտվի այդ կապի մեջ, իբրև մանկական բալլադի դեպքերի «լրջացման», կարելի է ասել՝ քաղաքականացման փորձ, որը, դժբախտաբար, մնաց անավարտ[7]:

---

[7] «Անբուն Կըկուն» այլաբանության համակողմանի քննությունը մենք կատարել ենք «Թումանյանի ստեղծագործության վերջին էջերը» հոդվածում: – «Պատմաբանասիրական հանդես», 1994, № 1 – 2, էջ 31 – 52: Տես նաև այդ աշխատանքի արտատպությունը սույն գրքում:

Իբրև ընդհանուր եզրափակում նորից ասենք, որ, չնայած բովանդակության և կառուցվածքի բոլոր ներքին տարբերություններին, ժողովրդական ավանդությունների և այլաբանական նյութերի մշակման ճանապարհով ստեղծված թումանյանական չափածո երկերն ունեն նաև որոշ միավորող գծեր, որոնք և հիմք են տալիս դրանք համախմբելու մեկ տարողունակ ժանրային անվան տակ՝ «Բալլադներ»: Դա Թումանյանի ստեղծագործության առաջատար և կենտրոնաձիգ ժանրային ձևերից մեկն է, որն անցնում է նրա ամբողջ գրական կյանքի միջով: Այդ ժանրով ստեղծված լավագույն երկերը հայ գրականության հավերժական արժեքներից են: 1923թ. Թումանյանի մահվան առիթով գրած «Եղբայրության շաղախը» հոդվածում Եղիշե Չարենցն ավանդական ատաղձ ունեցող «Մի կաթիլ մեղրը», «Ուժը» («Հսկան») համարում էր «համակովկասյան իմաստություն պարունակող երկեր»: Իսկ այնպիսի մի «երդվյալ թումանյանապաշտ», ինչպիսին Ստեփան Զորյանն էր, տողերիս գրողի հետ մի զրույցի ժամանակ ասաց, որ Թումանյանի հանճարի ամենաբարձր արտահայտությունը պետք է տեսնել նրա մշակած լեգենդների մեջ, որ դրանք իրենց համամարդկային բովանդակությամբ գերազանցում են նույնիսկ նրա պոեմներին: Անշուշտ, սա վիճելի կարծիք է, բայց անվիճելի է մի բան. Թումանյանի լավագույն բալլադներն այդ ժանրի դասականորեն կատարյալ նմուշներ են, որոնք կարող են գնահատվել ոչ միայն ազգային, այլև համաշխարհային գրականության ամենախիստ չափանիշներով:*

---

* Հ.Գ. – Թումանյանի չափածոյի այս «միջին ժանրի» բնութագիրն ավարտելուց առաջ չենք կարող չարձանագրել, որ այսօր այդ հարցը դարձել է թումանյանագիտության վիճելի կետերից մեկը: Պատճառն այն է, որ մեր որոշ գրականագետներ փաստորեն չեն ընդունում Թումանյանի ստեղծագործության մեջ բալլադի, իբրև առանձին ժանրի, ինքնությունը, փորձում են այն տարրալուծել մյուս ժանրերի մեջ: Այս հարցին կարելի էր և չանդրադառնալ, եթե դրանք լինեին պատահական արտահայտված կարծիքներ: Բայց եթե դա տեղ է գտել հեղինակավոր գրականագետների գրչին պատկանող գիտական մենագրությունների մեջ, ուրեմն արդեն դարձել է թումանյանագիտության փաստ, որը շրջանցել չի կարելի:

«Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը» գրքում (1981) Ս.Մկրյանը լեգենդների և բալլադների քննությունը կատարում է պոեմների բաժնում՝ իր խոսքն սկսելով այսպես. «Թումանյանի պոեմների շարքում իրենց առանձին տեղն են գրավում նրա լեգենդները և բալլադները» (էջ 157): Այս ըմբռնման դիրքերից ոչ միայն «Փարվանան», այլև այս շարքի բոլոր մյուս գործերը պոեմներ են համարվում (նույնիսկ ընդամենը 28 տողից կազմված «Լուսավորչի կանթեղը»): Փաստորեն վերացվում են չափածոյի այս ժանրերի սահմանները, մի բան, որը ոչ միայն տեսական և գրական-պատմական արդարացում չունի, այլև խանգարում է Թումանյանի ստեղծագործության ժանրային համակարգի ճիշտ ըմբռնմանը

Նույն հայացքն է պաշտպանում նաև Հր.Թամրազյանը («Հովհաննես Թումանյան. Բանաստեղծը և մտածողը», 1995): Հրաժարվելով բալլադից, իբրև միասնական ժանրային ըմբռնումից, նա այս երկերի բնութագրման համար առաջադրում է «փոքրիկ պոեմներ» կամ «էպիկական ասքեր» հասկացությունները, որոնք, սակայն, գիտական հստակ բովանդակություն չունեն: Միայն մի քանի երկերի նկատմամբ («Փարվանա», «Ախթամար», «Լուսավորչի կանթեղը», «Որբը») նա ընդունում է, որ դրանք «ունեն բալլադի հիմնական գծերը» (էջ 316): Բայց ինչպե՞ս կարելի է նույն այդ գծերը չտեսնել «Աղավնու վանքը», «Անիծած հարսը», «Պողոս-Պետրոս», «Հսկան», «Էսպես չի մնա», «Աղջկա սիրտը», «Թագավորն ու չարչին» և այլ գործերի մեջ, որոնց, այսպես ասած, «բալլադային լիցքը» այս ժանրի պատմությանը քիչ թե շատ ծանոթ ընթերցողի մեջ կասկած հարուցել չի կարող: Իրենց բնույթով բալլադներ կոչվելու լիակատար իրավունք ունեն նաև հեղինակի կողմից տպագրված, բայց հետագայում իրենց գեղարվեստական մակարդակով նրան չբավարարած մի քանի ավանդություններ՝ «Արև և Լուսին», «Երկինք ու Երկիր», «Օրորոցագող», «Հոգեհան»:

Առանձին պետք է խոսել «Մի կաթիլ մեղրի» մասին: Հետևելով ռուս նշանավոր մանկագիր և գրականագետ Կորնեյ Չուկովսկուն, Հր. Թամրազյանը պնդում է, որ այս երկն էլ պետք է կոչել «էպիկական ասք և ոչ թե բալլադ» (էջ 316): Էպիկական ասքի հատկանիշներ Թումանյանի այս և շատ ուրիշ չափածո երկերի մեջ իրոք առկա են, բայց դա նրանց ժանրային անվանում դառնալ չի կարող: Իսկական էպիկական ասքեր են «Թմկաբերդի առումը» կամ «Սասունցի Դավիթը», բայց դա մի՞թե պիտի խանգարի, որ մենք դրանք կոչենք պոեմներ: Այդպես էլ «Մի կաթիլ մեղրը», որը շատ բազմաշերտ ստեղծագործություն է, նրա մեջ հեշտությամբ կարելի է հայտնաբերել նաև առակի, հեքիաթի հատկանիշներ: Սակայն, ամբողջության մեջ, ժամանակակից գրականության ժանրերից այն ամենից ավելի բալլադին է մերձենում: Եվ այս առիթով ավելորդ չենք համարում վկայակոչել այնպիսի մի խոշորագույն հեղինակություն, որպիսին ակադ. Հովսեփ Օրբելին է, որը Թումանյանի «Մի կաթիլ մեղրը» կոչել է «բալլադ», «սյուժեի ստեղծագործական փոխադրության հիանալի նմուշ» (տե՛ս *Иосиф Орбели*. Басни средневековой Армении, М.– Л., 1956, с. 147),մի ուրիշ տեղ՝ «մեծատաղանդ բանաստեղծի փայլուն բալլադ» (տե՛ս *И.А.Орбели*, Избранные труды, том 1, М., 1968, с. 330):

Բազմազան են բալլադի ժանրին բնորոշ հատկանիշները: Հիշենք դրանցից մի քանիսը. ա) չափածո ձև և համեմատաբար ոչ մեծ՝ «միջին ծավալ», բ) ավանդական սյուժե, դեպքերի որոշ ընթացք՝ սովորաբար արտահայտված առանց մանրամասների և միախառնված քնարական միջարկություններին հետ, գ) հրաշապատում և ֆանտաստիկ տարրեր, այլաբանական և պայմանական պատկերներ, դ) իրադրության և դեպքերի մեջ ինչ-որ անսովոր, բացառիկ բան, եթե նույնիսկ դրանք ծավալվում են իրական հողի վրա, բնական միջավայրում (սա, թերևս, բալլադի ամենաբնորոշ հատկանիշն է):

Իհարկե, պարտադիր չէ, որ յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ անպայման հանդես գան նշված բոլոր գծերը. նրանցից մեկը կամ մյուսը կարող են առհասարակ բացակայել, շատ տարբեր կարող է լինել պատմողական և քնարական տարրերի համամասնությունը բալլադի մեջ: Այդ պատճառով էլ այս ժանրային անվան տակ համախմբվող էջերն իրոք շատ բազմազան են՝ ինչպես թեմատիկ բովանդակությամբ, այնպես էլ ոճով ու կառուցվածքով:

Այնինչ Հր.Թամրազյանը փաստորեն ընդունում է այս ժանրի միայն մեկ հատկանիշ («քնարական ուժեղ լիցքեր՝ անշուշտ սյուժետային որոշ ձևերի մեջ») և այդ հիման վրա տարակույս է հայտնում, թե «դժվար է ընդհանրություն տեսնել ասենք

«Չարի վերջի» և «Փարվանայի» միջև: Ինչքա՜ն հեռու են իրարից «Մի կաթիլ մեղրը» և «Ախթամարը», ինչպե՞ս կարելի է իրար միացնել «Շունն ու Կատուն» և «Լուսավորչի կանթեղը», «Թագավորն ու չարչին» ու «Որբը» կամ, ասենք, «Մուկիկի մահը» փիլիսոփայական երկն ու կենդանական զրույցները» (էջ 315 – 316):

Տարակույսն անհիմն է և ավելորդ: Այդ նույն տրամաբանությամբ կարող ենք ասել. ինչպե՞ս կարելի է ընդհանրություն տեսնել և պոեմի անվան տակ «իրար միացնել» «Մարոն» և «Սասունցի Դավիթը», «Դեպի Անհունը» և «Թմկաբերդի առումը», – ամեն ինչով իրարից շատ տարբեր գործեր: Կամ՝ եթե հիշենք տարբեր հեղինակների, ինչպե՞ս կարելի է միևնույն ժանրին՝ վեպին դասել իրարից անսահմանորեն հեռու «Վերք Հայաստանին» և «Քաոսը», «Կայծերն» ու «Մահը», «Թաղականին կնիկը» և «Երկիր Նաիրին»: Պետք է հիշել, որ գրական ժանրը շատ լայն ու տարողունակ ըմբռնում է, որի մեջ միավորվում են իրարից շատ տարբեր, բայց և ինչ-որ ընդհանուր հատկանիշներով առնչվող բազմազան երկեր: Այլապես, եթե մենք փնտրենք տվյալ ժանրին պատկանող բոլոր երկերի ինչ-որ բացարձակ նմանություն, ապա ստիպված պիտի լինենք առանձնացնել վեպի կամ դրամայի, պոեմի կամ բալլադի տասնյակ տեսակներ և նույնիսկ նրանց համար հատուկ ժանրային անվանումներ որոնել: Բայց դա միայն խառնաշփոթ կառաջացնի և փաստորեն կվերացնի ժանրի, իբրև գրական ստեղծագործության համեմատաբար կայուն տեսակի հասկացությունը: Ճիշտ այդպես էլ բալլադի փոխարեն առաջարկվող «փոքրիկ պոեմ» կամ «էպիկական ասք» ըմբռնումները ոչինչ չեն տալիս Թումանյանի այս երկերի ժանրային բնույթը հասկանալու համար:

Վերջապես, չենք կարող չանդրադառնալ այն մեղադրանքին, որ հարուցվում է Հովհ. Թումանյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի խմբագրական կոլեգիայի հասցեին այն բանի համար, որ նա, «մոռանալով և՛ Թումանյանին, և՛ Չարենցին... բոլոր փոքր պոեմները, ավանդությունները, առակներն ու բալլադները դրել է «Բալլադներ» խորագրի տակ» (էջ 315): Իբրև նշված հրատարակության գլխավոր խմբագիր, ես անհրաժեշտ եմ համարում մի քանի բացատրություն տալ՝ ցրելու համար հնարավոր թյուրըմբռնումները:

Եթե մենք հետևենք հեղինակի «վերջին կամքի» սկզբունքին, ապա Թումանյանի գրական ժառանգության այս բաժինը պետք է վերնագրեինք այնպես, ինչպես նա կոչել է 1992թ. ժողովածուի մեջ. «Լեգենդներ, բալլադներ, առակներ, առասպելներ»: Բայց միանգամայն պարզ է, որ այս քառանիստ անվանումը բանաստեղծի մտքի որոնումների, միասնական ժանրային բնութագիր չգտնելու հետևանք է, և տասնամյակներ անց այն նույնությամբ կրկնելը ոչնչով արդարացված չէր լինի: Ընթերցողն այդ դեպքում չէր էլ կարողանա կողմնորոշվել, ասենք, «Փարվանան» կամ «Ախթամարը» լեգե՞նդ են, թե՞ բալլադ, «Հսկան» կամ «Աղավնու վանքը» առասպե՞լ են, թե՞ լեգենդ: Այդ պատճառով էլ պետք էր հրաժարվել այդ քառաստիճան, իրար շատ կողմերով կրկնող անվանումներից և, հետևելով ժամանակակից գրականագիտության ըմբռնումներին, ընտրել մեկ, բայց տարողունակ ժանրային անվանում: Այդպիսին կարող էր լինել *միայն բալլադը:* Վերջինս ի դեպ, *ներառում է նաև լեգենդի, առասպելի, այլաբանական-առակային տարրերի առկայության հնարավորությունը:* Անկանխակալ հայացքի դեպքում հեշտ է համոզվել, որ այս անվանումով ոչ թե ...մոռացվել է Թումանյանը, այլ վերջապես գտնվել է նրա ստեղծագործության այս բաժնի միասնական ժանրային համարժեքը, որ երկար ժամանակ նա ինքը որոնում էր:

Ինչ վերաբերում է Չարենցի անվան հիշատակությանը, ապա երևի դրանով ակնարկվում է այն, որ 1934թ. նրա խմբագրությամբ հրատարակված Թումանյանի «Գեղարվեստական երկեր» հայտնի ժողովածուի մեջ մեզ զբաղեցնող բաժինը

IV. ՊՈԵՄՆԵՐ

1

Թումանյանի գեղարվեստական աշխարհը ոչ մի ուրիշ ժանրի մեջ այնպիսի ամբողջական արտահայտություն չի գտել, ինչպես պոեմներում: Պոեմը Թումանյանի ստեղծագործության կարևորագույն, առաջատար ժանրային ձևն է: Բանաստեղծի տաղանդի էպիկական հատկանիշները, որոնք սկզբից ևեթ գերակշռող էին նրա ստեղծագործական նկարագրի մեջ, բնականաբար, մղեցին նրան դեպի չափածոյի ամենախոշոր ժանրային ձևը՝ պոեմը: Այդ ժանրը բանաստեղծի առջև առավել մեծ հնարավորություններ էր բացում ինչպես կենսական հարցերի լայն ընդգրկման, այնպես էլ գեղարվեստական և փիլիսոփայական ընդհանրացումների համար, որոնց հակումը

վերնագրված է «Լեգենդներ և բալլադներ» (ինչպես տեսնում ենք, Թումանյանի տված չորս ժանրային անվանումներից Չարենցը վերցրել է միայն երկուսը): Մենք հրաժարվել ենք այդ վերնագրի առաջին մասից, քանի որ, ինչպես արդեն նշեցինք վերը, լեգենդը կայուն ժանրային բովանդակություն չունի, այլ միայն մատնանշում է ստեղծագործության բանահյուսական աղբյուրն ու գերբնական տարրերի առկայությունը նրա մեջ:

Պոեմն ու բալլադը, իրոք, շատ կողմերով իրար կապված, «ազգակից» ժանրեր են: Ընդհանուր է նրանց մեջ պատմողական և քնարական, իրապատում և պայմանական տարրերի ազատ զուգակցման հնարավորությունը: Ծավալով էլ նրանք երբեմն կարող են հավասար լինել, թեև, ընդհանրապես ասած, մեկը պոեզիայի մեծ, իսկ մյուսը՝ միջին ձևերն են ներկայացնում (եթե փոքր ձև էլ համարենք քնարական բանաստեղծությունը): Այդ նմանությունները հաճախ մղել են այս երկու ժանրերը քննելու միասնաբար, երբեմն անգամ նույնացնելու: Այդ մտայնությանը ժամանակին որոշ տուրք ենք տվել նաև մենք՝ «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ» գրքում (1955) բալլադների քննությանը նվիրելով մի առանձին գլուխ: Պետք է խոստովանեմ, որ ինձ՝ այն ժամանակ երիտասարդ գրականագետի համար այդպես վարվելու ամենամեծ հոգեբանական կռվանն այն էր, որ Եղիշե Չարենցը 1932թ. տպագրած «Երկեր» մեծադիր հատորում իր բալլադները չի առանձնացրել, այլ տեղադրել է պոեմների ընդհանուր բաժնում: Սակայն հետագայում, ավելի խորամուխ լինելով պոեզիայի այս ժանրերի պատմության և տեսության մեջ, մենք համոզվեցինք, որ պոեմի և բալլադի տարբերակիչ գծերը երբեք չպետք է անտեսվեն (տե՛ս «Պոեմ և բալլադ» ուսումնասիրությունը մեր «Գեղագիտություն և գրականություն» գրքում, 1983, էջ 92 – 213):

Նշված սկզբունքներից ելնելով էլ Թումանյանի երկերի նոր գիտական հրատարակության մեջ «միջին ժանրի» նրա բոլոր գործերը համախմբվել են մեկ ընդհանուր «Բալլադներ» վերնագրի տակ: Ավելորդ է ասել, որ դրանից Թումանյանը մազաչափ «չի տուժում», բայց նրա ստեղծագործության ժանրային համակարգի պատկերը ներկայանում է մեզ շատ ավելի հստակ:

երևան եկավ նրա ստեղծագործական առաջին իսկ քայլերից: Եվ զարմանալի չէ, որ չափածո էպիկական հիմնական ժանրերը՝ պոեմն ու բալլադը, դարձան Թումանյանի պոեզիայի առաջատար տեսակներ, նրա աշխարհայացքի և գեղարվեստական մտածողության ամենից լայն ու խոր արտահայտությունը:

Գրական քննադատության մեջ բավական վաղ է խոսվել Թումանյանի տաղանդի էպիկական (վիպական) բնույթի և այդ առումով հայ բանարվեստում նրա բերած սկզբունքային նորության մասին: Արդեն Թումանյանի «Բանաստեղծությունների» առաջին հատորի (1890) գրախոսները հատուկ ընդգծեցին այդ հանգամանքը: Այսպես, Մանուկ Աբեղյանը (Վարսամ) նշում էր, որ «Թումանյանի բանաստեղծության բնորոշ հատկությունն է վիպականությունը. վեպը նրան ավելի է հաջողվում, քան քնարերգությունը»: Եվ ապա, նկատի ունենալով գրախոսվող գրքում զետեղված «Լոռեցի Սաքոն», «Մեհրի» և «Ալեք» պոեմները, քննադատն ավելացնում էր. «Մեր վիպերգական բանաստեղծության մեջ այդ երեք քերթվածները չունին իրենց նմանը թե՛ կենդանությամբ, թե՛ զգացմունքների բնականությամբ և թե՛ գրավիչ, սահուն և, որ գլխավորն է, կանոնավոր գեղեցիկ լեզվով»[8]: Նույն միտքն ընդգծեց նաև Լևոն Մանվելյանը՝ Թումանյանի մասին գրելով. «Նա յուր պոեմաների մեջ նման չէ ոչ մեր հին, ոչ նոր բանաստեղծներին, նա կանգնած է առանձնակի, նա ինքնուրույն է, նա մի տեսակ նորություն է մեզ համար... Նոքա (Թումանյանի պոեմները – էդ.Ջ.) ունին ներքին ընդհանուր գծեր, որոնք են ժողովրդական տարրը... և վիպական արտաքին ձևը»[9]: Մի քանի տարի անց այդ կարծիքն ընդհանրացրեց և զարգացրեց Մինաս Բերբերյանը: Նշելով, որ Թումանյանի «իսկական կոչումը էպոսն է» և որ «իբրև էպիկական տաղանդի տեր բանաստեղծ, նա գրեթե եզակի երևույթ է հայ գրականության մեջ», քննադատն ավելացնում էր, որ եթե նրան հաջողվի վերացնել իր գործերի գեղարվեստական թերությունները, ապա «Թումանյանն իր պոեմներով իրավամբ կարող է աչքի ընկնող տեղ գրավել հայ բանաստեղծների շարքում»[10]:

Հետագա տարիներին այս գնահատականները կրկնվել են բազմիցս և բազմազան տարբերակներով: Բայց բավարարվենք միայն մի երկու օրինակով: Դարասկզբին Ավ.Սահրոնյանը

---

[8] «Նոր-Դար», 11 դեկտեմբերի 1890 թ., թ. 196:

[9] «Մուրճ», 1891, թ. 1, էջ 95–96:

[10] Братская помощь армянам, 2-е изд., М., 1898, с 587 – 589.

«Մուրճ» ամսագրի էջերից ազդարարեց. «Եթե պ.Թումանյան ուրիշ ոչինչ գրած չլիներ, բացի իր պոեմաները, նա դարձյալ իրավունք կունենար հայ աչքի ընկնող բանաստեղծների կողքին պատվավոր տեղ բռնել»[11]: Իսկ Հ.Օշականը, մի քննադատ, որը և Թումանյանի, և ընդհանրապես արևելահայ բանաստեղծության նկատմամբ առանձին բարեհաճությամբ աչքի չի ընկել, 1921թ. Հովի. Թումանյանի մասին գրած հոդվածաշարում հատուկ նշում էր, որ պոեմի ժանրը «նոր ժամանակներու ամենեն դժվարին և նույն ատեն ամենեն հրապուրիչ ձևն է բանաստեղծության», և ավելացնում էր. «Թումանյանի ամենեն անկեղծ արտահայտությունները իր պոեմաներն են...»[12]:

Կարելի է վստահորեն ասել, որ արդեն Թումանյանի կենդանության ժամանակ լիովին արդարացավ նրա մտերիմ ընկերոջ՝ Ավ.Իսահակյանի կանխատեսումը, որը դեռ 1902թ. մի նամակում ասում էր. «Բայց ինչ էլ որ լինին քո պոեմներդ՝ մեր գրականության մեջ դարաշրջան են կազմելու»[13]: Այդ ճշմարտությունը առավել ևս խոր գիտակցվեց ժամանակի ընթացքում, հայ բանաստեղծության, մասնավորապես պոեմի ժանրի պատմական ուղու ըմբռնման լույսի ներքո: Հայտնի է, որ հայ պոեմը ավելի քան հազարամյա պատմություն ունի և առաջադրել է այնպիսի խոշորագույն անուններ, ինչպես միջնադարում Գրիգոր Նարեկացին և Ներսես Շնորհալին, իսկ XIX – XX դարերում՝ Ա.Բագրատունին, Ղ.Ալիշանը, Ռ.Պատկանյանը, Ավ.Իսահակյանը, Դ.Վարուժանը, Ե.Չարենցը: Բայց առանց տատանվելու կարելի է ասել, որ Թումանյանն է հայ պոեմի խոշորագույն վարպետը, նրա անվան հետ է կապված այդ ժանրի պատմության ամենապայծառ, հարուստ և բազմազան գլուխը: Դրա վկայությունն են «Անուշն» ու «Թմկաբերդի առումը», «Սասունցի Դավիթն» ու «Լոռեցի Սաքոն», «Պոետն ու Մուսան» և «Դեպի Անհունը», նույնիսկ անավարտ վիճակում մեզ հասած «Հառաչանքը», «Հին կռիվը», «Հազարան բլբուլը»:

Պոեմի ժանրը Թումանյանին զբաղեցրել է ստեղծագործական կյանքի բոլոր փուլերում, բայց տարբեր չափով և տարբեր ձևերով: Այլ կերպ ասած՝ այս ժանրի հետ կապված հոգսերն ու մտորումները մշտապես ուղեկցել են բանաստեղծին՝ երբեմն լարված գրական աշխատանքի ձևով, իսկ երբեմն իբրև

[11] «Մուրճ», 1904, թ. 1, էջ 174 – 175:

[12] «Ճակատամարտ» (Կ.Պոլիս), 1 դեկտեմբերի 1921թ.:

[13] *Ավ.Իսահակյան*. Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1979, էջ 41:

ստեղծագործական ծրագիր և մտահղացում, որոնց իրականացմանը պատրաստվում էր նա:

Թումանյանի ավելի քան երեսնամյա գրական ուղու մեջ որոշակիորեն առանձնանում է երկու շրջան, երբ նա հատկապես կենտրոնացված և արդյունավետ է աշխատել իր պոեմների վրա:

Առաջին շրջանը 1880-ական թթ. վերջն ու 1890-ական թթ. սկիզբն է (1887 –1892), երբ գրվել ու հրատարակվել են նրա առաջին վեց պոեմները՝«Լոռեցի Սաքոն», «Մեհրին» և «Ալեքը»՝ «Բանաստեղծությունների» առաջին հատորում (Մոսկվա, 1890), «Անուշը», «Մերժած օրենքը» և «Մարոն»՝ երկրորդում (Մոսկվա, 1892): Սակայն գրական-հասարակական բավական լայն արձագանք գտած այս վեց գործերով երիտասարդ Թումանյանի պոեմների ցանկը չի սպառվում: 90-ական թթ. սկզբին են գրվել նաև «Հառաչանք» («Ծեր այգեպանի պատմությունը»), «Հին կռիվը» («Լևոնի կռիվը») պոեմների նախնական տարբերակները: Հովհ. Թումանյանի ծննդյան 50-ամյակի առիթով գրած հոդվածում (1919) Սերգեյ Գորոդեցկին վկայել է (անշուշտ, հենվելով բանաստեղծի հաղորդած տվյալների վրա), որ «Թումանյանը երիտասարդ հասակում գրել է մոտ 13 պոեմ, իսկ դրանցից միայն 3 կամ 4-ն է մնացել...» (ԹժՀ, 894): Հատկապես արդյունավետ եղավ 1890 թվականը, երբ նա գրեց հինգ պոեմ, որոնցից երեքն ավարտված՝ «Մեհրի», «Մերժած օրենք», «Անուշ», իսկ երկուսն անավարտ՝ «Հառաչանք», «Լևոնի կռիվը»[14]: Հավանաբար, Ս.Գորոդեցկու նշած թվի մեջ մտնում են նաև «Պոետն ու Մուսան» և «Դեպի Անհունը», որոնց մտահղացումն ու վաղ տարբերակները նույնպես վերաբերում են 90-ական թվականներին:

Պոեմների վրա առավել լարված և արդյունավետ աշխատանքի երկրորդ շրջանը մեր դարի առաջին տարիներն են: 1901–1903թթ. Թումանյանը հիմնավորապես վերամշակում է նախկինում տպագրած իր պոեմներից մի քանիսը («Անուշ», «Լոռեցի Սաքոն», «Մարոն»), ավարտի է հասցնում ավելի վաղ մտահղացված մի քանի գործեր («Պոետն ու Մուսան», «Դեպի Անհունը»« «Հին կռիվը») կամ գրում է բոլորովին նորերը («Սասունցի Դավիթը», «Թմկաբերդի առումը»): Հիշատակված պոեմներից վեցը տեղ գտան 1903թ. Թիֆլիսում տպագրված «Բանաստեղծություններ» գրքում, որը հաստատեց Թումանյանի

---

[14] Տես նաև՝ *Արամ Ինճիկյան*. Հովհաննես Թումանյան. Կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը. 1869 – 1899, Երևան, 1969, էջ 297:

գեղարվեստական տաղանդի զարգացման նոր, բարձրագույն աստիճանի սկիզբը: «Թմկաբերդի առումը» տպագրվեց մի փոքր անց՝ 1905թ., իսկ «Հին կռվի» ավարտված տարբերակը կորավ ոստիկանության խուզարկումների ժամանակ (նրա հինգ մասերից փրկվեցին միայն երկուսը):

Սակայն այս երկու շրջանների առանձնացումը չպետք է բացարձակացնել: Նախ, նրանց միջև ընկած տարիներին ևս՝ 1893 –1900թթ. Թումանյանի ստեղծագործական միտքը տարբեր ձևերով, բայց մշտապես զբաղված է եղել պոեմների գրության և կատարելագործման հարցերով: 1892թ. ժողովածուն հրատարակելուց անմիջապես հետո, ավելի հստակորեն գիտակցելով իր առջև կանգնած նոր ստեղծագործական խնդիրները, Թումանյանն ըստ ամենայնի նվիրվեց իր հին ու նոր «պոեմային մտահղացումների» իրագործմանը: Արդյունքը եղավ ոչ միայն «Լոռեցի Սաքոյի» երկրորդ՝ «միջանկյալ» տարբերակի ստեղծումը, որը 1896թ. լույս տեսավ առանձին գրքով, այլև մյուս «գյուղական» պոեմների և առաջին հերթին՝ «Անուշի» արմատական վերստեղծման ուղիների որոնումը, վերը հիշատակված պոեմներից մի քանիսի նախնական տարբերակները, որոնք հետագայում ենթարկվեցին նոր, էական փոփոխությունների: Դա ներքին ստեղծագործական վերակառուցում և նախապատրաստություն էր, առանց որի դարասկզբին հնարավոր չէր լինի համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում կերտել պոեմների մի ամբողջ շարք, որոնք նշանավորեցին հայ վիպական բանաստեղծության որակական նոր աստիճանը:

Մյուս կողմից, 1905թ. հետո էլ, մինչև մահը, Թումանյանը, ճիշտ է, նոր ամբողջական պոեմներով հանդես չեկավ, բայց, կարելի է ասել, հեռանկարի մեջ միշտ ուներ իր անավարտ էպիկական մտահղացումների իրագործման խնդիրը, թեև, տարբեր պատճառների բերումով, ստիպված էր նրանց վրա աշխատել անկանոն, հաճախ մեծ ընդմիջումներով: Այդ տարիներին հրապարակվեցին «Հին կռիվը», «Հառաչանք»,«Հազարան բլբուլը» պոեմների մի շարք ծավալուն մասեր, որոնք և այդ անավարտ երկերի հասարակական ընկալման հիմքը դարձան: Նույն շրջանում Թումանյանը մեկընդմեջ նախապատրաստական աշխատանք է կատարել «Սասունցի Դավիթը» պոեմի երկրորդ մասը գրելու, գուցե և ամբողջ պոեմն էապես վերամշակելու, այն նոր, ավելի լայն ծրագրով վերստեղծելու համար: Այդ նպատակը մնաց չիրականացված: Սակայն նշված տարիներին Թումանյանի

միտքն ամենից ավելի զբաղված էր մի շատ լայն էպիկական մտահղացմամբ՝ «Հազարան բլբուլ» հեքիաթ-պոեմով, մի ծրագիր, որը նրան ուղեկցել է շուրջ երեք տասնամյակ՝ 1890-ական թթ. կեսերից մինչև կյանքի վերջին օրերը: Նույնիսկ մահվան անկողնում նա ամենից ավելի մտահոգված է եղել այդ պոեմն ավարտելու գաղափարով: «Ա՜խ, երանի «Հազարան բլբուլս» գրած լինեի... ի՜նչ լավ կլիներ», – ասել է նա 1923թ. հունվարի 13-ին (ՀԶ, 283):

Այսպիսով, կարելի է ասել, որ էպիկական պոեզիան՝ պոեմի ժանրը, բալլադի հետ միասին, Թումանյանի համար եղել է «կյանքի գործ», գաղափարական և գեղարվեստական ամենաբարձր ըմբռնումների ստեղծագործական մարմնավորման հիմնական ոլորտ:

Հովհ. Թումանյանից պահպանվել է և Երկերի լիակատար ժողովածուի 3-րդ և 4-րդ հատորներում ամփոփված է ընդամենը 13 պոեմ (չհաշված բացարձակորեն սևագիր և անավարտ հատվածները): Խիստ տարբեր է այդ պոեմների ստեղծագործական պատմությունն ու ճակատագրերը, նրանք մեզ հասել են կատարման և մշակման տարբեր աստիճաններում: Այդ առումով Թումանյանի պոեմները կարելի է բաժանել *չորս խմբի:*

Առաջին խմբի մեջ մտնում են «Ալեք», «Մեհրի» և «Մերժած օրենք» պոեմները, որոնք 1890 – 1892թթ. Թումանյանի առաջին ժողովածուների մեջ տպագրվելուց հետո այլևս հեղինակի կենդանության ժամանակ երբեք չեն վերանայվել և, ինչպես կասեր բանաստեղծը, «մնացել են առաջին հրատարակության մեջ»: Այդ պոեմների նյութն ու ոճը տարբեր պատճառներով արդեն չէին կարող Թումանյանին մղել ստեղծագործական նոր աշխատանքի:

Երկրորդ խումբը կազմում են այն պոեմները, որոնք անցել են կատարելագործման և վերամշակման մեծ ճանապարհ և ի վերջո մեզ հասել գեղարվեստական այնպիսի մակարդակով, որը համապատասխանում է թումանյանական արվեստի ամենաբարձր չափանիշներին: Դրանք, նախ, այսպես կոչված «գյուղական» պոեմներն են՝ «Անուշը», «Լոռեցի Սաքոն» և «Մարոն»: Այս նույն խմբին են պատկանում նաև «Պոետն ու Մուսան» և «Դեպի Անհունը», թեև նրանց կրած փոփոխությունները հիմնականում կատարվել են ոչ թե «ընթերցողի աչքի առջև»՝ հրատարակությունից հրատարակություն, այլ մտահղացման մեջ և ձեռագրերի վրա: Իսկ «Թմկաբերդի առումը» իր առաջին իսկ տպագրության ժամանակ (1905) փաստորեն արդեն

ստացել էր իր վերջնական տեսքը և հետագայում միայն մի երկու մասնավոր փոփոխության ենթարկվեց: Այս պոեմի կատարելագործման ընթացքը, ըստ երևույթին, ամբողջովին կապվում է հեղինակի «ներքին ստեղծագործական լաբորատորիայի» հետ:

Երրորդ խմբի մեջ կարելի է մտցնել մեզ միայն հատվածաբար հասած «Հառաչանք» և «Հին կռիվը» պոեմները, որոնք, ըստ մի շարք տվյալների, ժամանակին լիովին ավարտված են եղել, բայց զանազան պատճառներով ամբողջությամբ չեն տպագրվել, իսկ հետագայում զգալի մասով կորել են: Ներկայումս մեր տրամադրության տակ այդ պոեմներից կան միայն առանձին գլուխներ: Մասնավորապես «Հառաչանքից» պահպանվել են երկու համեմատաբար ծավալուն հատվածներ (տպագրված 1893 և 1914թթ.), ինչպես նաև հայտնի «Նախերգանքը», սևագիր «Վերջերգը» ու մի քանի ուրիշ հատվածներ: «Հին կռիվը» պոեմից տպագրվել և մեզ հասել են միայն առաջին («Տանը») և երրորդ («Երկրում») մասերը իրենց նախերգանքներով (տպագրված համապատասխանաբար 1915 և 1907թթ.), ինչպես նաև երկրորդ մասի նախերգանքը, որը «Հայոց լեռներում» նշանավոր բանաստեղծությունն է:

Վերջապես պետք է առանձնացվեն Թումանյանի անավարտ մնացած մյուս պոեմները՝ «Սասունցի Դավիթը» և «Հազարան բլբուլը»: Սակայն նրանց անավարտության բնույթն էլ բավական տարբեր է: «Հազարան բլբուլն», ինչպես ասվեց, առհասարակ անկատար է մնացել, շատ լայն ընդգրկում ունեցող այդ մտահղացումից էլ հասել են միայն երկու ավարտված և մշակված գլուխ («Երգչի վիշտը», «Արեգը սև աշխարհքում») և մի քանի անմշակ հատված: Այդ հատվածները, միասին վերցրած և համադրված պոեմի նախապատրաստական նյութերի հետ, հնարավորություն են տալիս հիմնական գծերով պատկերացնելու ստեղծագործության սյուժետային և գաղափարական բովանդակությունն իր ամբողջության մեջ: Այլ է «Սասունցի Դավիթը»: Նրա առաջին մասը ինքնին լիովին ավարտուն ստեղծագործություն է, թեև առանձին հատվածներ փոխելու կամ լրացնելու մտադրություն բանաստեղծն ունեցել է (օրինակ, Դավթի հրաժեշտի երգը): Մինչդեռ պոեմի երկրորդ մասը բոլորովին թերի է մնացել, այն ընդհատվում է Դավթի և Խանդութի սիրո պատմության բուն սկզբում:

Թումանյանի պոեմները գնահատելիս անհրաժեշտ է հաշվի առնել, թե ստեղծագործական աշխատանքի և մշակման ի՛նչ

ատիճանի է հասցված տվյալ երկը, հետևաբար՝ թումանյանական արվեստի ո՛ր մակարդակն է արտացոլվել նրա մեջ:

2

Բազմաթիվ դժվարին հարցեր են ծագում Թումանյանի պոեմների ժամանակագրությունը որոշելիս: Նրանց վրա կատարած երկարատև, հաճախ ընդհատումներով լեցուն աշխատանքը, մի քանի տարբերակների առկայությունը, ստեղծման և տպագրության ժամանակի անհամապատասխանությունները հաճախ շատ են բարդացնում այս կամ այն պոեմի գրության թվականի հստակ մատնանշումը: Այդ հարցին պետք է մոտենալ՝ հաշվի առնելով ամեն մի առանձին պոեմի ստեղծագործական պատմության և հրապարակման հետ կապված բոլոր առկա տվյալներն ու յուրահատկությունները:

Ամենից պարզը և անվիճելին այն պոեմների ժամանակագրությունն է, որոնք հեղինակի կողմից տպագրվել են միայն մեկ անգամ՝ «Բանաստեղծությունների» մոսկովյան երկու ժողովածուներում և ունեն գրության թվականի հստակ մատնանշում: Այդ պոեմներն են, ինչպես ասվեց, «Ալեքը» (1889), «Մեհրին» (1890) և «Մերժած օրենքը» (1890): Այս շարքին պետք է ավելացնել նաև նույն գրքերում տեղ գտած «Մարոյի», «Լոռեցի Սաքոյի» և «Անուշի» նախնական տարբերակները, որոնք համապատասխանաբար թվագրված են 1887, 1889 և 1890:

Թումանյանի կենդանության ժամանակ տպագրված ժողովածուներից «Բանաստեղծությունների» Բաքվի հրատարակության (1908) և «Հայ գրողների» առաջին հատորի (1909, 1914) մեջ պոեմներից ոչ մեկի գրության թվականը նշված չէ: Գրության ժամանակի նշումներ կան միայն «Բանաստեղծությունների» Թիֆլիսի (1903) և Կ.Պոլսի (1922) հրատարակությունների մեջ, բայց ոչ բոլոր պոեմների համար: Այդ ժողովածուներում թվագրված են միայն «Մարոն» (1887), «Դեպի Անհունը» (1894) և «Սասունցի Դավիթը» (1902), իսկ մնացած պոեմների («Լոռեցի Սաքոն», «Անուշ», «Հին կռիվը», «Պոետն ու Մուսան», «Թմկաբերդի առումը») գրության թվականը նշված չէ: Անշուշտ, սա «մոռացության» կամ «անհետևողականության» արդյունք չէր, այլ ուներ իր որոշակի դրդապատճառները: Ըստ երևույթին, Թումանյանն ինքն էլ տատանվել է, չի կարողացել կողմնորոշվել, թե որը պիտի համարել այդ պոեմների գրության

ճշգրիտ թվականը՝ արդյոք նախնական տարբերակի ստեղծմա՞ն ժամանակը, թե՞ վերջնական մշակման կամ նրա տպագրության:

Ետմահու հրատարակություններում փորձ է արվել, ելնելով պոեմների ստեղծագործական պատմության տվյալներից և զանազան վկայություններից, ավելի ճշգրտորեն նշել նրանց գրության թվականները: Վերցնենք միայն երկու՝ ամենից հեղինակավոր հրատարակությունները: Ե.Չարենցի խմբագրությամբ լույս տեսած «Գեղարվեստական երկեր» գրքում (1934), որի տեքստի պատրաստմանը գործուն մասնակցություն է ունեցել բանաստեղծի դուստր Նվարդ Թումանյանը, նշված են պոեմների գրության հետևյալ թվականները՝ «Մարոն» – 1887, «Լոռեցի Սաքոն» – 1889, հատվածներ «Հառաչանք» պոեմից – 1890, «Դեպի Անհունը» – 1894, «Պոետն ու Մուսան» – 1901, «Անուշ» – 1901–1902, «Սասունցի Դավիթը» – 1902, «Թմկաբերդի առումը» – 1902, հատվածներ «Հազարան բլբուլից» – 1914:

Նույն ժամանակագրությունն է ընդունված նաև Թումանյանի երկերի առաջին գիտական հրատարակության 2-րդ հատորում (1940), որի բնագիրը և ծանոթագրությունները կազմել են Ն.Թումանյանը և Ա.Ինճիկյանը: Մտցված են միայն հետևյալ մասնավոր փոփոխությունները: Իբրև «Անուշի» վերջնական գրության թվական՝ նշվում է միայն 1901-ը (էջ 43), թեև հատորի ծանոթագրությունների մեջ ասվում է, որ պոեմի վերամշակումը շարունակվել է նաև 1902թ. Աքասթումանում (էջ 369): «Հազարան բլբուլի» հատվածների համար տրվում է կրկնակի թվագրություն՝ 1898–1914: Նույն հրատարակության 6-րդ հատորում «Հին կռիվը» պոեմի պահպանված մասերը թվագրված են 1890՝ հիմք ստեղծելով շատ թյուրիմացությունների համար:

Թումանյանի պոեմների այս՝ զգալի չափով կանոնիկ դարձած թվագրությունը, սակայն, մի շարք դեպքերում պահանջում է քննական մոտեցում և ճշտումներ: Դա վերաբերում է նույնիսկ այն պոեմներին, որոնց գրության թվականները նշված են իր՝ բանաստեղծի կողմից: Սկսենք այս վերջիններից:

«Մարոն» պոեմի վերամշակումից հետո էլ նրա տակ դնելով գրության նախկին թվականը՝ 1887, Թումանյանը ղեկավարվում էր հետևյալ նկատառումով: Թեև 1903 և 1922թթ. հրատարակությունների մեջ պոեմը ենթարկվել է ոճական և կառուցվածքային զգալի փոփոխությունների և փոքրացել է ծավալով (առաջին տարբերակի 204 տողի փոխարեն՝ 158 տող), սակայն նրա սյուժեն և հուզական-գաղափարական բովանդակությունը հիմնականում նույնն են մնացել: Անշուշտ, իր վերամշակված

տեսքով էլ «Մարոն» ընկալվում է իբրև մանկական տպավորությունների և մտորումների արգասիք: Այդ պատճառով պոեմի 1887 թվագրությունը պետք է պահպանվի, միաժամանակ չմոռանալով, որ վերջնական տարբերակի մեջ արտահայտվել են նաև հասուն շրջանի թումանյանական վարպետության հատկանիշները:

Շատ ավելի բարդ է «Դեպի Անհունը» պոեմի թվագրության խնդիրը: Պոեմի տակ նշելով 1894 թվականը, Թումանյանը նկատի ուներ առաջին, ծավալով զգալիորեն ավելի մեծ տարբերակը, որն իրոք նախապես գրվել է այդ թվականին: Թումանյանն ըստ երևույթին ուզում էր հատուկ հիշեցնել և ընդգծել այդ թվականը, որովհետև հասուն տարիքում նա մի առանձին հպարտությամբ էր մտածում այն մասին, որ այդ ժամանակ, լինելով շատ երիտասարդ, կարողացել է ստեղծել այդպիսի փիլիսոփայական խորքի մի գործ: Ըստ Ն.Թումանյանի վկայության, բանաստեղծը «սիրում էր «Դեպի Անհունը» ու զարմանում, որ 24 տարեկան հասակում էդ տեսակ բան է գրել՝ իր տարիքից վեր ու վաղ»: Նա սիրով էր հիշում նաև այն, որ պոեմի առաջին ընթերցողներից շատերը (Հ.Մանանդյան, Ս.Տիգրանյան, Գ.Տեր-Մկրտչյան և ուրիշներ) «Դեպի Անհունը» համարել են իր «գրվածքների գլուխգործոցը», «գլխավոր երկը», իսկ Դ.Աղայանը, պոեմի ուժեղ տպավորության տակ ամենադրական իմաստով ասել է. «Գրել ես, բայց ինքդ էլ չգիտես, թե ինչ ես գրել»[15]: Ըստ երևույթին, սիա այդ նկատառումով «Դեպի Անհունի» 1903 և 1922թթ. հրատարակություններում Թումանյանն անհրաժեշտ է համարել որոշակիորեն նշել և առանձնացնել 1894 թվականը, իբրև պոեմի մտահղացման և նախնական տարբերակի ստեղծման ժամանակ:

Սակայն հայտնի է նաև, որ անգամ «Դեպի Անհունի» առաջին տարբերակը 1894 թվականին դեռ լիովին ավարտված չի եղել: Աշխատանքը նրա վրա շարունակվել է առնվազն մինչև 1898թ., երբ Թումանյանը պոեմի ձեռագիրը տվել է շատերին ընթերցելու: Հենց այդ ժամանակ էլ մի քանի բարեկամների, առաջին հերթին Լ.Շանթի խորհրդով Թումանյանն ամբողջովին հրաժարվել է պոեմի երկրորդ մասից, ուր ներկայացվում էր լեթարգիկ քնի մեջ ընկած հերոսուհուն՝ Հասմիկին կենդանի թաղելու ողբերգական պատմությունը: Նա ընտրել է երկի ուրիշ

---

[15] Տես *Ն.Թումանյան* Զրույցը Թումանյանի կյանքում: -- «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1943. № 3, էջ 87, ինչպես նաև ՀԶ, էջ 168, ԹԺՀ, էջ 893:

վերջավորություն՝ ընդգծելով մահվան ողբերգության համամարդկային փիլիսոփայական կողմը: Սակայն անցավ ևս հինգ տարի, մինչև որ պոեմն ստացավ իր վերջնական տեսքը և 1903թ. գրեթե միաժամանակ տպագրվեց «Մուրճ» ամսագրում և «Բանաստեղծությունների» թիֆլիսյան գրքում: Թեև հետագայում, մանավանդ կյանքի վերջին տարիներին Թումանյանը բազմիցս ափսոսանք է հայտնել պոեմի երկրորդ մասը ոչնչացնելու համար, բայց նա այլևս չանդրադարձավ այդ երկին, և 1903 թվականով «Դեպի Անհունի» ստեղծագործական պատմությունը փաստորեն ավարտվում է:

Այսպիսով, «Դեպի Անհունի» վրա Թումանյանն ընդհատումներով աշխատել է շուրջ մեկ տասնամյակ՝ 1894 – 1903թթ.: Հետևաբար, հեղինակային նշումը՝ 1894, զգալի չափով պայմանական բնույթ ունի և պետք է համարվի պոեմի ստեղծման սոսկ առաջին աստիճանը:

Ավելի հավաստի է «Սասունցի Դավիթը» պոեմի 1902 թվագրությունը, որը կա պոեմի 1903, 1904 և 1922թթ. հրատարակություններում: Իրոք, պոեմի առաջին մասը, որն ավարտվում է Մսրա Մելիքի անկումով և ինքնին ամբողջական մի երկ է, գրվել է 1902-ին: Սակայն չպետք է մոռանալ, որ դրանից հետո էլ, հրատարակությունից հրատարակություն, Թումանյանը բազմաթիվ ուղղումներ, կրճատումներ և լրացումներ է մտցրել պոեմում և վերջնական տարբերակին հասել է միայն կյանքի վերջում՝ 1922թ. պոլսյան հրատարակության մեջ: Այնպես որ 1902 թվականը «Սասունցի Դավթի» ստեղծման հիմնական տարին է, բայց ոչ մշակման աշխատանքների ավարտման: Ինչ վերաբերում է պոեմի երկրորդ մասի սկզբին (շուրջ 80 տող), ապա այն գրվել է, հավանաբար, 1904-ին, իսկ շարունակությունը նա այդպես էլ չհասցրեց գրել, թեև հետագա տարիներին բազմիցս ցանկացել է ձեռնամուխ լինել այդ գործին:

Անցնենք այն պոեմներին, որոնք զետեղելով իր ժողովածուներում, Թումանյանը չի նշել գրության թվականը կամ, ավելի ճիշտ, դժվարացել է նշել: Դրանք հինգն են՝ «Լոռեցի Սաքոն», «Անուշ», «Պոետն ու Մուսան», «Հին կռիվը» և «Թմկաբերդի առումը»:

Ասվեց, որ «Լոռեցի Սաքոյի» առաջին տարբերակն ունի 1889 թվագրական նշումը: 1895թ. Թումանյանը հիմնովին վերամշակեց և լրացրեց պոեմը, որը հաջորդ տարի լույս տեսավ առանձին գրքույկով: Պոեմի երրորդ՝ կանոնիկ դարձած և հասարակական ճանաչում գտած տարբերակը երևան եկավ

1903թ. ժողովածուի մեջ, առանց թվականի նշման: Թումանյանը ո՛չ ցանկացել է մատնանշել առաջին տարբերակի թվականը (որովհետև վերջնական խմբագրությունը շատ էր հեռացել այդ տարբերակից) և ո՛չ էլ առանձնացնել աշխատանքի եզրափակիչ փուլը (քանի որ պոեմի նյութն ու սյուժեն, այնուամենայնիվ, շատ կողմերով գալիս էին առաջին մտահղացումից): Հետևաբար, չի կարելի ճիշտ և սպառիչ համարել ետմահու որոշ հրատարակություններում այս խնդրի միանշանակ լուծումը հօգուտ 1889-ի: Այս դեպքում թերևս ավելի ճիշտ կլինի նշել կրկնակի թվականներ՝ 1889 – 1902, մանավանդ որ այդ շուրջ մեկուկես տասնամյակի ընթացքում բանաստեղծի միտքն այսպես կամ այնպես բազմիցս անդրադարձել է այս պոեմին: Նշված թվականները ցույց են տալիս պոեմի վրա կատարած աշխատանքի ժամանակային հիմնական սահմանները, թեև 1902-ից հետո էլ Թումանյանը ցանկացել է ինչ-ինչ փոփոխություններ մտցնել պոեմի մեջ:

«Լոռեցի Սաքոյի» մասին ասվածը կարելի է զգալի չափով կրկնել նաև «Անուշի» վերաբերյալ: 1890թ. գրված և երկու տարի անց տպագրված առաջին տարբերակից մոտ մեկ տասնամյակ հետո պոեմն արմատական վերամշակման ենթարկվեց և վերստեղծված տեսքով տեղ գտավ 1903թ. ժողովածուի մեջ: «Անուշի» որակական վերափոխումը նախապատրաստված էր 90-ական թվականների ստեղծագործական որոնումներով և զարգացմամբ, բայց հնարավոր դարձավ միայն դարասկզբին՝ 1901 – 1902թթ.: Այդ տարիներին են վերաբերում պոեմի նոր տարբերակի ինքնագրերը, որոնք տասնյակ էջեր են գրավում: Այդ հիման վրա էլ «Անուշի» վերջնական տարբերակի ստեղծման ժամանակը պետք է համարել այդ թվականները: Իհարկե, նոր «Անուշը» սյուժետային, նույնիսկ տեքստային որոշ ընդհանրություններ ունի 1890թ. գրածի հետ: Բայց դա արդեն որակական թռիչք էր, և կենսական նյութի գեղարվեստական մշակման, հոգեբանական և փիլիսոփայական իմաստավորման աստիճանն այնքան տարբեր էր, որ այս դեպքում արդեն ոչ մի անհրաժեշտություն չկա նշելու նաև 1890թ.՝ իբրև պոեմի վրա կատարած աշխատանքի սկիզբ: Հայտնի է նաև, որ 1903թ. հետո էլ «Անուշի» մեջ մտցվել են առանձին ոչ մեծ ճշտումներ և լրացումներ (հատկապես 1916թ. առանձին հրատարակության մեջ): Եվ, այնուամենայնիվ, պետք է առանձնացվեն 1901 – 1902 թվականները՝ իբրև պոեմի դասական կատարելության նվաճման տարեթվեր:

Ճշգրիտ թվագրել իր երգիծական պոեմը՝ «Պոետն ու Մուսան», Թումանյանը դժվարացել է մի քանի պատճառով: Նախ, ինչպես ցույց են տալիս կենսագրական և ստեղծագործական փաստերը, այս պոեմի մտահղացումն ու նույնիսկ առաջին սևագիր փորձերը դարձյալ առնչվում են 90-ական թվականների սկզբի, Թիֆլիսի հայոց հոգևոր կոնսիստորիայում աշխատելու շրջանի հետ: Սակայն պոեմը գրվեց, ամենայն հավանականությամբ, 90-ականների վերջին, ստեղծագործական հասունության նվաճման շրջանում: Ստույգ հայտնի է, որ 1900թ. պոեմի ձեռագիրը բանաստեղծն ուղարկել է Վ.Փափազյանին՝ նրա խմբագրած «Վտակ» ժողովածուի մեջ տպագրելու համար: Ժողովածուն լույս տեսավ 1901թ., բայց նրա տպագրության ընթացքում հենց տպագրական էջերի վրա Թումանյանը բավական մեծ փոփոխություններ մտցրեց, ստեղծեց պոեմի փաստորեն նոր տարբերակ: Ավելացնենք, որ դրանից անմիջապես հետո՝ 1903թ. ժողովածուն պատրաստելիս Թումանյանը նորից վերամշակեց իր երգիծական պոեմը, և դա էլ դարձավ վերջնական տարբերակ: Սակայն վերջինս իր նախորդից («Վտակի» մեջ տպագրվածից) տարբերվում է հիմնականում միայն մտցված բավական մեծ կրճատումներով (548 տողի փոխարեն՝ 382 տող) և որոշ ոճական շտկումներով, իսկ կառուցվածքի և գաղափարական բովանդակության որևէ էական փոփոխություն չկա: Ասվածի հիման վրա «Պոետն ու Մուսան» պետք է համարել 1900 –1901թթ. ստեղծագործություն:

«Հին կռիվը» պոեմի երկու պահպանված մասերը Թումանյանը զետեղել է իր երկու գրքերում («Հայրենիքիս հետ», 1916 և «Բանաստեղծություններ», 1922) և երկու դեպքում էլ առանց որևէ թվագրության: Դրանից առաջ այդ մասերից մեկը («Երկրում») առանց նախերգանքի տպագրվել էր «Բանաստեղծությունների» 1908թ. ժողովածուի մեջ՝ դարձյալ չնշելով թվականը: Եվ այս, և՛ մյուս փաստերը որևէ հիմք չեն տալիս «Հին կռիվը» համարելու 1890թ. ստեղծագործություն, ինչպես արվել է որոշ դեպքերում: Ճիշտ է, պոեմի նախնական տարբերակը Թումանյանն սկսել է գրել այդ թվականին, սակայն, ինչպես երևում է այդ տարբերակի պահպանված մի քանի հատվածներից («Տարոնի զարունը», «Տարոնի առավոտը», «Գիշեր»), այն ժամանակ երկը ոճական և կառուցվածքային բոլորովին ուրիշ բնույթ է ունեցել: «Հին կռիվը» («Լևոնի կռիվը») պոեմի գրությանը, էապես նոր և շատ ավելի լայն ծրագրով, Թումանյանը ձեռնարկեց 1902թ.: Դա այն «ազգային մեծ

պոեման» էր, որի մասին նա խոսում է 1902թ. ամռանը Փ.Վարդազարյանին գրած նամակներում (ԵԼԺ – 9, 290): Բայց այդ ժամանակ պոեմը, որը բաղկացած էր լինելու հինգ մեծ մասերից, ըստ երևույթին, չի ավարտվել (օգոստոսի 6-ին բանաստեղծն իր այդ երկի մասին հայտնում էր. «ծալում հետաձգում եմ»), և աշխատանքը շարունակվել է նաև հաջորդ տարիներին, հավանաբար մինչև 1906 թվականը: Այս եզրակացության համար հիմք է տալիս այն փաստը, որ միայն այդ ժամանակ մամուլում հրապարակվեցին պոեմի առանձին հատվածներ. 1906թ. վերջին՝ երկրորդ մասի նախերգանքը («Հայոց լեռներում» բանաստեղծությունը), իսկ 1907թ. սկզբին՝ երրորդ մասը («Երկրում»): Մի որոշ ժամանակ անց՝ 1911թ. պոեմի ամբողջական ձեռագիրը իր հինգ մասերով կորավ ժանդարմական վարչության տարած շատ ուրիշ թղթերի հետ[16]:

Ելնելով այս փաստերից, նպատակահարմար է «Հին կռիվը» պոեմի գրության ժամանակը նշել 1902–1906 թվականներով:

Ինչ վերաբերում է «Թմկաբերդի առումը» պոեմին, ապա հայտնի է, որ 1901թ. ծագած նրա մտահղացումը իրականացավ մեկ տարի անց՝ 1902թ. «Աբասքումանի աշնանը»: Բայց Մարիամ Թումանյանի վկայությունից հայտնի է նաև, որ այդ ժամանակ հեղինակը կտրուկ մերժել է այդ պոեմը «Բանաստեղծությունների» 1903թ. հրատարակության մեջ մտցնելու առաջարկը: Պատճառը, անշուշտ, եղել է այն, որ Թումանյանը պոեմի վրա իր աշխատանքը դեռ ավարտված չի համարել: Թեև համապատասխան ձեռագիր տվյալներ մեզ չեն հասել, բայց, ամենայն հավանականությամբ, հաջորդ տարիներին՝ մինչև «Մուրճ» ամսագրում հրապարակվելը (1905թ. հունվար),

[16] Ժամանակ առ ժամանակ՝ սկսած 20-ական թվականներից մինչև մեր օրերը, առանձին գրականագետներ կասկած են հայտնել «Հին կռիվը» պոեմի ավարտված լինելու վերաբերյալ (այդ մտայնության անսքող, բայց ոչնչով չփաստարկված նորագույն արտահայտությունը կարելի է գտնել Հր.Թամրազյանի հիշյալ գրքում՝ էջ 249 – 251, 295 – 296): Սակայն ինչպե՞ս դա հաշտեցնել Թումանյանի՝ բազմիցս արած հայտարարությունների հետ, որոնց մեջ ուղղակի խոսվում է այն մասին, որ 1911թ. հունվարին իր տնից ոստիկանության տարած թղթերի մեջ է եղել նաև այս պոեմի ձեռագիրն իր հինգ մասերով («Տանը», «Ճամփին», «Երկրում», «Հրդեհը», «Ժողովրդի մեջ»): Բոլոր այդ նյութերն այժմ ի մի են հավաքված Երկերի լիակատար ժողովածուի 4-րդ հատորի ծանոթագրություններում (էջ 551 – 565), և բարեխիղճ ընթերցողը հեշտությամբ կհամոզվի, թե ինչքա՜ն փաստազուրկ և անտեղի են նման կասկածները:

Թումանյանը ինչ-որ չափով շարունակել է աշխատել պոեմի վրա: Հետևաբար, հեշտ կլինի «Թմկաբերդի առումի» գրության ժամանակը նշել 1902 – 1904 թվականներով:

Մնում է մի քանի խոսք ասել այն երկու պոեմների մասին («Հառաչանք», «Հազարան բլբուլ»), որոնք հատվածաբար տպագրվել են մամուլում և Թումանյանի կենդանության ժամանակ նրա որևէ ժողովածուի մեջ տեղ չեն գտել: Երկուսն էլ իբրև մտահղացում և ծրագիր բանաստեղծին ուղեկցել են տասնամյակների ընթացքում՝ մինչև վերջ էլ մնալով անավարտ, իսկ նրանց ճշգրիտ թվագրությունը երկու դեպքում էլ կապված է լուրջ դժվարությունների հետ, և հարցի ամեն մի լուծում ինչ-որ չափով թերի կամ պայմանական կլինի:

«Հառաչանք» պոեմից Թումանյանը հրապարակել է երկու համեմատաբար մեծ հատված (1893 և 1914թթ.), «Նախերգանքը» (1896) և երկու քառատող (1920): Բացի այդ, պահպանվել են մի քանի սևագիր հատվածներ: Սակայն պոեմի մտահղացումը ծագել է զգալիորեն ավելի վաղ՝ 80-ական թթ. երկրորդ կեսին, իսկ գրությունն սկսվել է 1890թ. («Ծեր այգեպանի պատմությունը» վերնագրով) ու շարունակվել հաջորդ տարիներին: Եթե վերցնենք, օրինակ, մեզ հասած հատվածներից կարևորագույնը և ամենածավալունը («Մթնեց: Ծերունին լուռ չարչարանքով...» տողով սկսվող), ապա ոչ մի կասկած չի կարող լինել, որ 1914թ. տպագրելուց առաջ Թումանյանն այն էապես վերամշակել է, մտցրել ոճական և կառուցվածքային լուրջ փոփոխություններ: Այդ հատվածի մեջ, ի տարբերություն 1893թ. տպագրված հատվածի, որոշակիորեն երևում է 1910-ական թվականների թումանյանական ոճի և վարպետության կնիքը, և դա չի կարելի նկատի չառնել ինչպես պոեմը վերլուծելիս, այնպես էլ այդ շրջանում բանաստեղծի «օրերն ու վաստակները» գնահատելիս:

Եվ, սակայն, եթե ցանկանանք քիչ թե շատ ճշգրիտ նշել «Հառաչանքի» գրության ժամանակը, այն պետք է համարենք 1890 և նրան անմիջաբար հաջորդած տարիները: Այդ պատճառով էլ տվյալ դեպքում ավելի նպատակահարմար է մինչև վերջ որոշակիացնել խնդիրը և պոեմի գրության ժամանակը նշել ընդհանուր ձևով՝ 1890-ական թվականներ: Այս «անորոշությունը» պայմանավորված է նրանով, որ պոեմի վրա կատարած աշխատանքի ընթացքի մասին մենք ավելի կայուն տվյալներ չունենք:

Թումանյանի երկերի առաջին գիտական հրատարակության 2-րդ հատորում (1940) «Հազարան բլբուլի» սյուժետային ընթացքը և գեղարվեստական ամբողջականությունը գեթ մա-

սամբ վերականգնելու նպատակով պոեմի ավարտված և հեղինակի կողմից տպագրված երկու գլուխները («Երգչի վիշտը» և «Արեգը սև աշխարհքում») միահյուսվեցին պահպանված սևագիր հատվածների հետ: Այդպես որոշ չափով վերստեղծվեց անավարտ հեքիաթ-պոեմի զարգացման ընթացքի պատկերացումը, և դա շատ կարևոր հիմք եղավ ստեղծագործության ըմբռնման և գնահատման ճանապարհին: Այդ նույն սկզբունքն է ընդունված նաև երկերի լիակատար ժողովածուի 4-րդ հատորում (1991): Այստեղ պահպանվել է նաև նախորդ հրատարակության մեջ առաջարկված կրկնակի թվագրությունը՝ 1898 – 1914, քանի որ այդ տարեթվերի միջև է ընթացել «Հազարան բլբուլի»՝ մեզ հասած ավարտուն և սևագիր հատվածների վրա կատարված հիմնական աշխատանքը:

Ի մի բերելով վերը շարադրված նկատառումները, Թումանյանի պոեմների ժամանակագրության պատկերը կարելի է ներկայացնել այսպես (հեղինակի կողմից չնշված թվականները վերցված են սուրանկյուն փակագծերի մեջ).

Մարոն – 1887
Լոռեցի Սաքոն – <1889 – 1902>
Ալեք – 1889
Մեհրի – 1890
Մերժած օրենք – 1890
Հառաչանք (հատվածներ) – <1890-ական թվականներ>
Անուշ – <1901 – 1902>
Դեպի Անհունը – 1894 – <1903>
Պոետն ու Մուսան – <1900 – 1901>
Սասունցի Դավիթը – 1902
Սասունցի Դավիթը, 2-րդ մասի սկիզբը – <1904>
Թմկաբերդի առումը – <1902 – 1904>
Հին կռիվը – <1902 – 1906>
Հազարան բլբուլ (հատվածներ) – <1898 – 1914>

Այս ժամանակագրական դասավորությամբ էլ Թումանյանի պոեմները տեղ են գտել երկերի լիակատար ժողովածուի 3-րդ և 4-րդ հատորներում[17]:

---

[17] Թումանյանի պոեմների ստեղծագործական պատմության, աղբյուրների և հրատարակությունների բանասիրական քննությունը մենք տվել ենք ԵԼԺ ծանոթագրություններում (հ. 3, էջ 496 – 539, հ. 4, էջ 521 – 619):

3

Բացի թվարկված պոեմների հիմնական բնագրերից, նույն հրատարակության մեջ ավելի լրիվ և ամբողջական ձևով, քան նախկինում, հրապարակված են այդ երկերի բոլոր պահպանված տարբերակները, վաղ շրջանի խմբագրությունները, սևագիր և անավարտ հատվածները: Մեզ հասել է այդ նյութերի մի մասը միայն, շատերը ոչնչացվել են հեղինակի կողմից կամ կորել են անբարենպաստ հանգամանքներում: Այնուամենայնիվ, ծավալի առումով պահպանված տարբերակները (ամբողջական կամ հատվածային) հաճախ զգալիորեն գերազանցում են հիմնական բնագրերի բաժինը, իսկ նրանց պատրաստումը, բնականաբար, եղել են պոեմների հրատարակության ամենաաշխատատար մասը: Դրանք էական հետաքրքրություն են ներկայացնում ոչ միայն գիտական առումով, այլև ընթերցող լայն շրջանների համար: Ոչ մի ուրիշ տեղ այնպես շոշափելի և ակնառու չի երևում Թումանյանի կատարած ստեղծագործական աշխատանքի ծավալն ու բնույթը, նրա գրական զարգացման ուղին, ինչպես պոեմների մտահղացման, գրության և մշակման հետ կապված նյութերի մեջ: Հատկապես կարևոր են որոշ պոեմների՝ «Անուշի», «Լոռեցի Սաքոյի», «Պոետն ու Մուսայի» նախնական ամբողջական տարբերակները, որոնք շատ կողմերով ինքնուրույն ստեղծագործության արժեք և կշիռ ունեն: Նկատի ունենալով այդ տարբերակները, կարելի է ասել, որ մեզ հասել է Թումանյանի ոչ թե 13, այլ մոտ երկու տասնյակ պոեմ, որոնցից ամեն մեկն իր անփոխարինելի տեղն ունի նրա ստեղծագործության տարեգրության մեջ:

Բոլոր առումներով ամենից ծանրակշիռն ու պերճախոսը «Անուշ» պոեմի ստեղծագործական պատմության բազմազան նյութերն են: Նրա առաջին և վերջին ամբողջական տարբերակների համադրությունը (որոնց միջև բազմաթիվ միջանկյալ աստիճաններ են եղել) առավել ցայտունությամբ ներկայացնում է Թումանյանի ստեղծագործական մեթոդի և վարպետության հսկայական զարգացումը մեկ տասնամյակի ընթացքում: Այդ պոեմին Վ.Բրյուսովի տված բնութագրումներից մեկը – «համապարփակ «Անուշ» – կարելի է կիրառել նաև նրա մշակման ընթացքի հետ կապված բազմազան նյութերի նկատմամբ, որոնք անսպառ աղբյուր են Թումանյանի ստեղծագործական ուղին և գեղարվեստական մտածողության յուրահատկությունը պատկերացնելու համար:

Հարցի ուսումնասիրությունն առավել ևս իմաստալի է դառնում այն պատճառով, որ «Անուշի» վերջնական խմբագրության մեջ կենսական նյութի և սյուժեի առումով կարծես թե ոչինչ չի փոխվել. «աղաթի» հողի վրա ծագող նույն կոնֆլիկտը և հերոսների ողբերգական վախճանը, որ կար նաև առաջին տարբերակում: Սակայն, այդ ընդհանրությամբ հանդերձ, մենք փաստորեն գործ ունենք ոչ միայն ստեղծագործության երկու տարբեր որակի, այլև պոեմի երկու տարբեր տիպերի, ռեալիզմի էապես տարբեր ըմբռնումների հետ: Արդեն «Անուշի» առաջին տարբերակը ժամանակակից կյանքի ռեալիստական ընկալման և արտացոլման արտահայտություն էր: Բայց Թումանյանն այստեղ շատ կողմերով հետևում էր դասական ռոմանտիկական պոեմի սկզբունքներին: Դրա արտահայտությունն էին խոշոր չափերի հասնող քնարական դատողությունները հայրենիքի և ներկայի, նահապետական աշխարհում մարդու ճակատագրի մասին, որոնք ոչ մի անմիջական կապ չունեին բուն սյուժեի և կերպարների հետ: Այդ հանգամանքը և ընդհանրապես հեղինակի ակտիվ միջամտությունը շարադրանքի մեջ խիստ սուբյեկտիվ երանգ էր տալիս պոեմին, կարծես տեղ չէր թողնում հերոսների ներաշխարհի բացահայտման, նրանց անկաշկանդ «ինքնազարգացման» համար, որը ռեալիստական մեթոդի կարևորագույն գծերից մեկն է:

Մեկ տասնամյակ անց հիմնովին վերամշակելով պոեմը, ավելի ճիշտ՝ նորից գրելով այն, բանաստեղծն իր անհատականությունը մի տեսակ «ետ քաշեց»՝ առաջին պլան մղելով դեպքերի ընթացքի, հերոսների հույզերի և մտորումների, նրանց արարքների կենսական և հոգեբանական ազդակների ցուցադրումը: «Անուշի» վերջնական տարբերակի մեջ էլ Թումանյանը մնում է ամուր կապված իրական կյանքի հետ, ամենայն հավատարմությամբ է պատկերում նույնիսկ գյուղական կենցաղի մանրամասները: Բայց նրա ռեալիզմն արդեն վեր է բարձրանում ինքնաբավ կենցաղագրությունից: Գյուղական կյանքի մի «շարքային» ողբերգական պատմության հիման վրա այժմ արծարծվում են անհատի և ժողովրդի ճակատագրի, մարդու և բնության, կյանքի և մահվան, ընթացիկի և հավերժականի փոխհարաբերության փիլիսոփայական մեծ խնդիրներ: Շատ ավելի բազմազան դարձան ռեալիզմի դրսևորման ձևերը՝ կյանքի իրական տեսարանների կողքին ցուցադրելով նաև պայմանական և ֆանտաստիկ պատկերներ, դիմելով բնության մարդկայնացման և աստվածացման այլևայլ եղանակների:

Վերստեղծված «Անուշի» մեջ արդեն լիարժեք արտահայտվեց այն համադրական ռեալիզմը, որը Թումանյանի հասուն շրջանի ամենամեծ նվաճումն էր, նրա ծանրակշիռ ավանդը հայ ռեալիզմի և ողջ գրականության պատմության մեջ:

Թումանյանի պոեմները կարելի է տիպաբանական խմբավորման ենթարկել ըստ տարբեր հատկանիշների: Նախ, *թեմատիկ սկզբունքով:* Այստեղ որոշակիորեն առանձնանում են վերջին երեք պոեմները՝ «Սասունցի Դավիթը», «Թմկաբերդի առումը» և «Հազարան բլբուլը», որոնք հիմնվում են պատմաբանահյուսական ատաղձի վրա՝ այստեղից բխող բովանդակության և գեղարվեստական համակարգի համապատասխան առանձնահատկություններով: Սակայն մնացած տասը պոեմներն էլ, որոնք, ընդհանուր ձևով ասած, նվիրված են ժամանակակից կյանքի հարցերին, ունեն թեմատիկ բազմազան երանգներ: Ամենից մեծ խումբը կազմում են հայ նահապետական գյուղի կյանքը պատկերող պոեմները՝ «Մարոն», «Ալեք», «Լոռեցի Սաքոն», «Հառաչանք», «Անուշ»: Ինչքան էլ տարբեր են այս երկերն իրենց ստեղծագործական որակով ու ձևերով, նրանք միասին գծագրում են հայ գյուղաշխարհի կյանքն այնպիսի լրիվությամբ և գեղարվեստական բազմազգունությամբ, որը եզակի երևույթ է հայ պոեզիայի պատմության մեջ: Ժամանակակից կյանքի այլևայլ կողմերն էին արտացոլում նաև վաղ տարիներին գրած «Սերժած օրենքը», ավելի հասուն շրջանում ստեղծված «Դեպի Անհունը», «Պոետն ու Մուսան»: Դրանք արծարծում են ավելի ընդհանուր, համամարդկային բնույթի հարցեր՝ կապված անհատի ազատության, կյանքի և մահվան փոխհարաբերության, արվեստի կոչման և ճակատագրի հետ, ցույց են տալիս բանաստեղծի հակումը դեպի կյանքի սուր արտահայտված ողբերգական և կոմիկական կողմերը: Ինչպես և «գյուղական» պոեմները, սրանք ևս կարևորագույն աղբյուր են Թումանյանի աշխարհայացքի և գեղագիտական համակարգի ըմբռնման համար:

Վերջապես, թումանյանական երկու պոեմ՝ «Մեհրին» և «Հին կռիվը», նվիրված են արևմտահայության վիճակի, ազգային-ազատագրական պայքարի հարցերին: Այդ պոեմները, մանավանդ երկրորդը, հայրենասիրական քնարերգության հետ միասին, համազգային հարցերի լավագույն արձագանքն են Թումանյանի ստեղծագործության մեջ:

Ինքնատիպ և ամեն անգամ անկրկնելի է Թումանյանի պոեմների *ժանրային բնույթը:* Նրա տաղանդի վառ էպիկական

նկարագիրը, որով նա եզակի տեղ է գրավում ողջ հայ բանաստեղծության տարեգրության մեջ, ամենևին չի բացառում քնարական ձևերին և միջոցներին դիմելու հնարավորությունը, որը մենք տեսնում ենք Թումանյանի բոլոր պոեմներում՝ արտահայտված շատ բազմազան երանգներով: Էպիկական և քնարական սկզբունքները միշտ սերտորեն առնչվում են, լրացնում և հարստացնում են իրար: Այսպես, նույնիսկ էպիկական շատ ցայտուն նկարագիր ունեցող այնպիսի պոեմներում, ինչպես «Թմկաբերդի առումը», «Սասունցի Դավիթը», «Հազարան բլբուլը», լիրիկան հանդես է գալիս շատ որոշակիորեն՝ հերոսների կամ պատմողի խոսքի ամենաքնարական պոեմներում էլ, որպիսիք են՝ «Դեպի Անհունը», «Պոետն ու Մուսան», երևում է Թումանյան պատմողը, կյանքի երևույթներն օբյեկտիվորեն տեսնելու և ներկայացնելու նրա անզուգական տաղանդը:

Սակայն Թումանյանի պոեմների մեծ մասն ավելի ճիշտ կլինի կոչել պարզապես քնարավիպական (լիրո-էպիկական): Այդպիսի նկարագիր ունեն և՛ «գյուղական» հայտնի պոեմները՝ «Անուշը», «Լոռեցի Սաքոն», «Մարոն», «Հառաչանքը», և՛ «Հին կռվի» պահպանված մասերը, և՛ վաղ շրջանում գրված ու անփոփոխ մնացած «Մեհրին», «Ալեքը», «Մերժած օրենքը»: Այս երկերին, հատկապես մշակման բովով անցած պոեմներին բնորոշ է այն, որ նրանց մեջ *քնարական սկիզբը*, կարելի է ասել, *դրված է օբյեկտիվ հիմքի վրա,* բխում է ոչ այնքան բանաստեղծի վերաբերմունքից և գնահատականից, որքան հերոսների ներաշխարհի, նրանց ապրումների ուղղակի բացահայտումից: Բավական է ասել, օրինակ, որ «Անուշի» տեքստի կեսից ավելին (856 տողից 486-ը) հերոսների ուղղակի խոսքն է՝ նրանց հուզական ինքնաբացահայտումները, որոնք մեծ մասամբ քնարական երգերի բնույթ ունեն: Ուրիշ դեպքերում քնարական տարրը արտահայտվում է կամ հերոսի ներքին խոսքի և ինքնազննումների ձևով («Լոռեցի Սաքոն»), կամ պատմողի խոսքի կենդանի երանգներում («Հառաչանք», «Մարոն»), կամ կերպարների երկխոսություններ ու հեղինակային շեղումների մեջ («Հին կռիվը») և այլն:

4

Պոեմներում ավելի, քան որևէ այլ ժանրի մեջ, երևան եկավ Թումանյանի նորարարությունը, բայց և նրա բազմակողմանի առնչությունները ազգային և միջազգային գրական ավան-

դույթների հետ: Այս խնդրի պարզաբանման համար շատ կարևոր է բանաստեղծի վկայությունը 1902թ. հոկտեմբերին՝ իր մի շարք պոեմների վրա մեծ լարվածությամբ աշխատելու շրջանում, Յուրի Վեսելովսկուն գրած նամակից: Խոսելով դեռ դպրոցական տարիներից Պուշկինի և Լերմոնտովի նկատմամբ տածած բուռն սիրո, հատկապես նրանց կովկասյան պոեմների ու բանաստեղծությունների թողած ուժեղ տպավորության մասին, Թումանյանն ավելացնում էր. «Ես էլ, իբրև կովկասցի ու լեռնցի, սիրել եմ այդ երգերն ու պոեմները: Եվ թեպետ լեռների սերն ու լեռնական կյանքի կարոտը ես ունեցել եմ իմ հոգում, բայց անշուշտ նրանք դրդել են ինձ ու տվել պոեմայի այն ձևը, որով գրել եմ ես, որովհետև մեր գրականության մեջ այդ տեսակ պոեմ չի եղել, որ երգեր մեր բնությունը, ժողովրդի սովորություններն ու ավանդությունները» (ԵԼԺ – 9, 383):

Ինչպես տեսնում ենք, և՛ իր պոեմների ազգային թեմատիկան՝ հայրենի եզերքի կյանքն ու բնությունը պատկերելու հանգամանքը, և՛ նրանց գեղարվեստական-ժանրային յուրահատկությունը Թումանյանը կապում է ռուս մեծ բանաստեղծների երկերից ստացած տպավորության հետ: Եվ դա ոչ թե սուբյեկտիվ կամ պատահական դիտողություն էր, այլ գրական-պատմական որոշակի իրողության միանգամայն ճշգրիտ արձանագրում:

Թումանյանից առաջ հայ նոր գրականության մեջ կային, իհարկե, ժողովրդի կյանքի և բարքերի էպիկական պատկերման մի շարք օրինակներ՝ Աբովյանի «Վերքից» մինչև Պռոշյանի և Աղայանի ռեալիստական վիպական երկերը: Դրանք, անշուշտ, ինչ-որ չափով հող ստեղծեցին Թումանյանի պոեմների երևան գալու համար: Չի կարելի մոռանալ նաև Ալիշանի, Պատկանյանի, Շահազիզի հայտնի փորձերը արդիական և պատմական թեմաներով պոեմներ ստեղծելու ուղղությամբ: Սակայն այդ բոլոր բանաստեղծներն էլ պատկանում էին հայ նոր գրականության այն թևին, որ Թումանյանն անվանում էր «տարաշխարհիկ», «գաղութային»: «Ճակատագրի քմահաճույքով, – գրում էր նրանց մասին Թումանյանը, – մեր բանաստեղծները ապրել ու երգել են խորթ ու հեռու մեր աշխարհից... և նրանց երգերի մեջ չկան ո՛չ մեր բնությունը, ո՛չ մեր ժողովուրդը» (ԵԼԺ–9, 380 – 381): Այդ պատճառով էլ նրանց երկերը չէին կարող օրինակ և տիպար լինել Թումանյանի համար իր առջև կանգնած դժվարին խնդրի՝ ռեալիստական պոեմի ստեղծման ճանապարհին:

Այդպիսի տիպար Թումանյանը գտավ ռուս բանաստեղծների կովկասյան հայտնի երկերում, որոնք նրա համար ոգևորիչ

օրինակ եղան հարազատ ժողովրդի կյանքն ու բնությունը բանաստեղծական մեծ կտավի նյութ դարձնելու գործում: Ճիշտ է, Պուշկինի և Լերմոնտովի կովկասյան պոեմները, ինչպես նաև Բայրոնի «Չայլդ Հարոլդն» ու «Շիլիոնի կալանավորը», որոնցով նույնպես շատ ոգևորված է եղել Թումանյանը գրական ուսումնառության տարիներին, պատկանում են այն ժանրային-տիպաբանական ձևին, որը գրականության պատմության մեջ հայտնի է «ռոմանտիկական պոեմ» անունով: Բայց նրանք օգնեցին հայ բանաստեղծին գրելու ռեալիստական պոեմներ հայ գյուղի և ընդհանրապես ազգային կյանքի հանգուցային խնդիրների մասին: Թումանյանն ստեղծագործաբար ընկալեց և օգտագործեց ռոմանտիկական պոեմի ժանրային-կառուցվածքային հատկանիշները, – համեմատաբար ոչ մեծ ծավալի երկի մեջ զարգացող սյուժետային պատմություն՝ հարստացված քնարական բազմազան միջոցներով: Թումանյանն իր օրինակով հաստատեց, որ պոեմի այդ հատկանիշները միանգամայն կենսունակ են նաև ռեալիստական մեթոդի սահմաններում: Դա հակասության կամ անհետևողականության արդյունք չէր, այլ հայ բանաստեղծի ժառանգած ավանդույթների հարստության, նրա ստեղծագործական աշխարհի ներքին բազմազանության ցուցանիշ:

Այդ առումով հետաքրքիր է նաև այն, թե էպիկական բանաստեղծության բնագավառում ի՞նչ երկերի է անդրադարձել Թումանյան թարգմանիչը: Ակնհայտորեն առանձնանում են երկու կարգի բանաստեղծական գործեր, որոնք նրա թարգմանական անմրցելի շնորհքի ուժով դարձել են հայ գրականության հավերժական սեփականությունը: Նախ, դրանք ռոմանտիկական պոեզիայի դասական օրինակներն են՝ Լերմոնտովի «Մծիրին», Բայրոնի «Շիլիոնի կալանավորը», Ժուկովսկու «Աքիլլեսը», որոնց թարգմանության մեջ ամեն քայլափոխի տեսնում ես ոչ միայն սեր և վարպետություն, այլև նրանց գեղարվեստական հյուսվածքի բոլոր կողմերի խոր իմացություն, դրանք հայացի վերարտադրելու զարմանալի կարողություն: Այդ թարգմանությունները կատարվել են 90-ական թվականներին, թեև հետագայում էլ Թումանյանը մի քանի անգամ անդրադարձել է դրանց, մտցրել է բազմաթիվ ուղղումներ, – մի հանգամանք, որը նրա հոգում ռոմանտիկական պոեզիայի նկատմամբ մինչև վերջ էլ պահպանված սիրո և հետաքրքրության հաստատումն է:

Երկրորդ խումբը կազմում են ժողովրդական էպիկական երկերի թարգմանությունները, որոնք կատարվեցին XX դարի

սկզբին: Այստեղ մտնում են ռուսական բիլինային էպոսից երեք (մեկը անավարտ) և սերբական վիպերգից չորս մասերի թարգմանությունները, ինչպես նաև երկու գլուխ Հ.Լոնգֆելլոյի «Հայավաթի երգից», որն ամբողջովին ներծծված է ամերիկյան բնիկների բանահյուսության մոտիվներով ու ձևերով: Այդ էպիկական երգերի ոգին շատ մոտ ու հարազատ էր Թումանյանի սեփական ստեղծագործությանը, և նրանց միջև հաճախ կարելի է լսել գաղափարական ու գեղարվեստական «փոխարձագանքներ»:

Նշված և՛ մեկ, և՛ մյուս խմբի երկերի թարգմանության փաստն ինքնին Թումանյանի սեփական նախասիրությունների և ըմբռնումների արտահայտման միջոց էր: Իրենց հերթին ՝ այդ թարգմանությունները մեծ չափով նպաստեցին հայ բանաստեղծի գեղարվեստական սկզբունքների, հատկապես նրա էպիկական ոճի ձևավորմանն ու զարգացմանը:

Թումանյանի ստեղծագործության ժանրային համակարգում պոեմի գրաված առաջատար և հանգուցային դիրքը տարբեր ուղիներով ազդել և արտահայտվել է նաև նրա մշակած մյուս ժանրերի բնույթի և զարգացման ընթացքի վրա: Լինելով նրա աշխարհայացքի, գեղարվեստական մեթոդի և գրական վարպետության առավել լրիվ և ամբողջական դրսևորման ոլորտը, պոեմներն անհամար գծերով կապվում են նրա ստեղծագործության մյուս մասերի հետ: Ինչպես Թումանյանի չափածո (բալլադ, բանաստեղծություն, քառյակ), այնպես էլ արձակ (պատմվածք, հեքիաթ) ժանրերում որոշակիորեն զգացվում է էպիկական պոեզիայի մեծ վարպետի փորձը, նրա լայն աշխարհըմբռնման, ոճի և մտածողության կնիքը: Նրա ստեղծագործական աշխարհը զարմանալիորեն միասնական է և միաձույլ, այնտեղ որևէ ներքին երկատում, առավել ևս հակադրություն չկա: Եվ այդ միասնության ամենացայտուն արտահայտություններից մեկն այն է, որ Թումանյանի կիրառած ժանրային բոլոր ձևերը սերտորեն կապված են, փոխադարձաբար լրացնում են իրար: Եվ, այնուամենայնիվ, առանց տատանվելու կարելի է ասել, որ *պոեմներն են այն կենտրոնները,* ուր գալիս հավաքվում են Թումանյանի գաղափարական-գեղարվեստական բոլոր հիմնական սկզբունքները: Հասուն շրջանում գրված կամ վերստեղծված պոեմների մեջ յուրովի արտահայտվել են նախընթաց շրջանի գրական որոնումների արդյունքները, միաժամանակ դրվել են հետագա ստեղծագործական զարգացման հիմքերը: Այս միտքը հաստատելու համար բավական է նույնիսկ պարզ թվարկումը:

Դարասկզբին արմատապես վերամշակված «Անուշը» դարձավ ժամանակակից աշխարհում մարդու ճակատագրի, նրա ներաշխարհի բոլոր զննումների հանրագումարը: Բայց իր հերթին էլ այն հիմքեր ստեղծեց գրական-հոգեբանական վարպետության այն բարձրագույն մակարդակի համար, որ մենք տեսնում ենք դրանից հետո գրված տարբեր ժանրի երկերում՝ պոեմից և բալլադից մինչև հեքիաթ և պատմվածք:

Կամ հիշենք «Դեպի Անհունը»: Դա կյանքի և մահվան, մարդու և բնության փոխհարաբերության վերաբերյալ պատանեկան տարիներից սկսված խոր և ինքնատիպ մտորումների ամփոփումն էր: Մյուս կողմից, առանց այդ պոեմի անհնար է պատկերացնել նաև մյուս հարցերի փիլիսոփայական արծարծումները, ավելի ուշ գրված շատ երկերի, մասնավորապես քառյակների մեջ:

Ճիշտ այդպես էլ «Պոետն ու Մուսան» այն կենտրոնն է, ուր ի մի են բերված Թումանյանի խոհերը իսկական բանաստեղծի կոչման և ճակատագրի մասին: Իսկ «Հազարան բլբուլը» ծրագրվել է իբրև մարդկության վերածննդան մեջ արվեստի վիթխարի դերի հաստատում, մի միտք, որը նույնպես շատ է զբաղեցրել Թումանյանին: Բոլորովին տարբեր ոճով գրված այս երկու պոեմները՝ մեկը երգիծական, իսկ մյուսը՝ կախարդական հեքիաթի հիման վրա մտահղացված, ներքուստ սերտորեն կապված են ոչ միայն իրար, այլև Թումանյանի գեղարվեստական և քննադատական ժառանգության շատ ուրիշ էջերի հետ:

«Սասունցի Դավիթը» ազգային ժողովրդական բանահյուսության ըմբռնման և գեղարվեստական մշակման ուղղությամբ Թումանյանի կատարած վիթխարի աշխատանքի ամենաբարձր և համապարփակ արդյունքներից մեկն է, իսկ «Թմկաբերդի առումը» առավել ցայտուն էջն է մարդու իդեալի որոնման մոտիվների, որոնք անցնում են նրա չափածո և արձակ շատ երկերի միջով, և այլն:

Իբրև ամփոփում, կարելի է ասել հետևյալը: Վերլուծել և ճիշտ գնահատել Թումանյանի պոեմները հնարավոր է միայն նրա գրական ժառանգության բոլոր կողմերը նկատի ունենալու դեպքում: Իսկ ընդգրկել և հասկանալ Թումանյանի ստեղծագործությունն իր ամբողջության մեջ՝ նշանակում է հասկանալ և գնահատել հայ գրականության և գեղարվեստական մտածողության մի ամբողջ մեծ դարաշրջան՝ բոլոր հին ու նոր արմատներով և զարգացման հեռանկարներով: Թումանյանի բանաստեղծական էպոսը, որն անցյալում հիմք է տվել

անվանելու նրան «հայկական Հոմերոս», թվում է նախաստեղծ բնության նման հինավուրց, բայց ամեն մի սերնդի առջև բացվում է իր նորոգվող գեղեցկությամբ ու հմայքով, իր բովանդակության նորանոր կողմերով:

Առանձին և մեծ խոսակցության նյութ է հայ գեղարվեստական մշակույթի զարգացման մեջ Թումանյանի ստեղծագործության, առաջին հերթին՝ պոեմների նշանակության խնդիրը: Վերջինս միայն գրականությամբ չի սահմանափակվում[18]: Հայ արվեստի բոլոր ճյուղերը՝ երաժշտություն և կերպարվեստ, թատրոն և կինո, ունեն իրենց հարուստ և բազմաշերտ «Թումանյանականը»՝ բանաստեղծի հավերժացրած կերպարների, սյուժեների ու մոտիվների իմաստավորման ու վերակերտման իրենց անկրկնելի աշխարհը, որը դեռ շատ ուսումնասիրությունների նյութ կդառնա: Բավական է միայն հիշել, որ հայ դասական օպերային արվեստի երկու անգերազանց նմուշներ՝ Ա.Տիգրանյանի «Անուշը» և Ա.Սպենդիարյանի «Ալմաստը», ստեղծվել են Թումանյանի պոեմների գրական հիմքի վրա:

Թումանյանի պոեմները հայ բազմադարյան գրականության բարձրագույն գեղարվեստական նվաճումներից են: Ահա թե ինչու այսօր էլ արդարացի և այժմեական են այն խորիմաստ գնահատականները, որ նրա կերտած բանաստեղծական էպոսին տվել են անցյալի խոշորագույն գրական գործիչները: Հիշենք դրանցից մի երկուսը: 1916թ. Վ.Բրյուսովը հայ պոեզիայի մասին գրած իր նշանավոր աշխատության մեջ ասում էր. «Թումանյանի պոեզիան ինքը Հայաստանն է... Ուրիշ ժողովուրդների ընթերցողների համար Թումանյանի պոեմները (օրինակ՝ «Անուշը») ավելի շատ բան են տալիս ժամանակակից Հայաստանը և նրա կյանքը ճանաչելու համար, քան կարող են տալ հատուկ հետազոտությունների ստվար հատորները»: Իսկ Ավ.Իսահակյանը 1923թ. Թումանյանի մահվան առթիվ գրած հոդվածում նրա «սքանչելի անմահ լեգենդներն ու պոեմները» համարում էր «մեր գրի անմահ փառքն ու գոհարակերտ բարձունքը, որից այն կողմ չի անցել մեր թռիչքը»:

Ժամանակը հաստատեց այս գնահատականների պատմական և գեղագիտական իմաստի ճշմարտությունը:

---

[18] Այդ մասին տե՛ս մեր »Թումանյանը և հայ գրականության ավանդույթները« մենագրությունը, Երևան, 1994:

V. ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ՓՈԽԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1

Թումանյանի ժանրային համակարգի քննության մեջ նրա թարգմանությունների և փոխադրությունների ներմուծումը զգալի չափով պայմանական բնույթ ունի և սկզբից ևեթ ենթադրում է որոշ վերապահություն: Պարզ է, որ տվյալ դեպքում մենք գործ ունենք ոչ թե բուն իմաստով գրական ժանրերի, այլ ստեղծագործական աշխատանքի մի ուրույն բնագավառի, Թումանյանի ժառանգության մի առանձին բաժնի հետ, որի մեջ մտնում են տարբեր ժանրեր՝ բանաստեղծություն և մանկական երգ, բալլադ, պոեմ, ժողովրդական վիպերգ, հեքիաթ և պատմվածք:

Ի մի հավաքելով այս բոլոր տարաբնույթ երկերը, մենք, բնականաբար, այստեղ պետք է խոսենք Թումանյանի թարգմանական աշխատանքի հիմնական սկզբունքների, նրա *թարգմանական մեթոդի* մասին: Մենք պետք է փորձենք հասկանալ, թե ի՛նչ ճանապարհով է Թումանյանը հասնում օտար գրականության նմուշները հայացնելու, դրանք մեր ժողովրդի հոգևոր սեփականություն դարձնելու նպատակին: Այդ դժվարագույն խնդրի իրագործման առումով ևս Թումանյանը եղել և մնում է անմրցելի, չգերազանցված ողջ հայ թարգմանական գրականության պատմության մեջ: Իհարկե, նշված հարցերի բազմակողմանի քննությունը մի ամբողջ մեծ ուսումնասիրության նյութ է: Մենք կբավարարվենք միայն Թումանյան թարգմանչի վաստակի և սկզբունքների ընդհանուր գնահատականներով:

Գեղարվեստական թարգմանություններով Թումանյանը, մեծ կամ փոքր հաճախականությամբ, զբաղվել է 1880-ական թվականներից մինչև կյանքի վերջը:

Մեզ հասած ամենավաղ թարգմանական փորձը Լերմոնտովի «Իղձ» («Желание») բանաստեղծության փոխադրությունն է՝ կատարված 1889թ., իսկ ամենավերջինը՝ Խաքանու վեց քառյակները, որ թարգմանվել են 1922թ. հուլիսին: Այդ բավական երկար ժամանակամիջոցում (ավելի քան 30 տարի) Թումանյանն ընդհանուր առմամբ ուրիշ ժողովուրդների պոեզիայից թարգմանել է շուրջ 80 ստեղծագործություն, որոնց թվում կան բանաստեղծություններ և մանկական ոտանավորներ, պոեմներ և բալլադներ, ժողովրդական վիպերգության նմուշներ: Քանակով ոչ այնքան շատ, բայց ինչպես ժանրային կազմով,

այնպես էլ իրենց «աշխարհագրությամբ» բավական բազմազան այդ երկերը մեծ մասամբ տպագրվել են բանաստեղծի կենդանության օրոք՝ պարբերական մամուլում, ժողովածուների և դասագրքերի մեջ:

Թե ինչպիսի նշանակություն էր տալիս Թումանյանն իր չափածո թարգմանություններին, երևում է նրանից, որ նա դրանց միշտ տեղ է հատկացրել (երբեմն բավական ընդարձակ) իր բոլոր բանաստեղծական ժողովածուների մեջ: Բայց եթե 1890 և 1892թթ. Մոսկվայում հրատարակված հատորյակներում եղած հատուկենտ թարգմանությունները (Պուշկինից, Լերմոնտովից, Ժուկովսկուց և այլն) տեղ են գտել այդ գրքերի տարբեր մասերում, ինքնուրույն բանաստեղծությունների կողքին խառը կարգով, ապա հետագայում թարգմանություններն առանձնացվում են հատուկ բաժինների մեջ: Այսպես, Թիֆլիսի 1903թ. «Բանաստեղծություններ» ժողովածուի 300 էջից 80-ը հատկացված է թարգմանություններին: Բավական ընդարձակ է թարգմանությունների բաժինը նաև Բաքվի 1908թ. (60 էջ) և Կ.Պոլսի 1922թ. (50 էջ) նույնանուն ժողովածուների մեջ:

Ավելի մեծ է թարգմանությունների և փոխադրությունների տեսակարար կշիռը Թումանյանի գեղարվեստական արձակում. դրանք կազմում են գրողի կենդանության ժամանակ տպագրված արձակ գործերի ծավալի մոտ կեսը: Թումանյանը թարգմանել է մի քանի փոքր պատմվածք ռուս և եվրոպացի հեղինակներից, բայց արձակ թարգմանությունների հիմնական զանգվածը կազմում են տարբեր ժողովուրդների հեքիաթները: Նա հայերենի է վերածել Գրիմ եղբայրների մշակած գերմանական հեքիաթների մի մասը, որոնք 1914 – 15թթ. տպագրվեցին երեք առանձին պրակով: Սկսած 1909 թվականից նա թարգմանել ու փոխադրել է նաև մեկ տասնյակից ավելի ուրիշ ժողովրդական հեքիաթներ, որոնց թվում կան ռուսական, իտալական, իռլանդական, հնդկական, ճապոնական, արաբական պատումներ:

Թեև թարգմանական աշխատանքը ժամանակագրական առումով Թումանյանին զբաղեցրել է նրա գրական կյանքի բոլոր փուլերում, սակայն եղել են տարիներ, երբ դրան ավելի շատ ուժ և ժամանակ է հատկացվել: Այդ իմաստով առանձնանում են, օրինակ, 1890-ական թթ. կեսերը, երբ, հրապուրված դասական ռոմանտիզմի գաղափարներով ու գեղարվեստական սկզբունքներով, Թումանյանը թարգմանեց և միաժամանակ 1896թ. առանձին գրքույկներով հրատարակեց Բայրոնի «Շիլիոնի կալանավորը» և Լերմոնտովի «Մծիրի» պոեմները: Թարգ-

մանական ակտիվ աշխատանքի շրջան են եղել նաև 1910-ական թվականները, երբ, բացի հիշյալ հեքիաթներից, բանաստեղծը թարգմանում է նաև մանկական ընթերցանության համար նախատեսված ուրիշ չափածո և արձակ էջեր, սերբական էպոսի մի քանի հատված: Սակայն ասվածն ամենևին չի ստվերում ստեղծագործական կյանքի մյուս փուլերում կատարած թարգմանական աշխատանքի կարևորությունը: Բավական է ասել, որ նշված երկու շրջանների միջև ընկած տարիներին են վերաբերում Թումանյանի թարգմանական վաստակի թանգն ու պսակը կազմող այնպիսի փայլուն էջեր, ինչպես Ա.Ս.Պուշկինի «Օլեգի երգը», «Ջրահեղձը», «Ձմեռվա իրիկունը», Հ.Լոնգֆելլոյի «Հայավաթի երգի» հատվածները, ռուսական բիլինաները և այլն:

Այսպիսով, թարգմանական որոնումները միշտ եղել են Թումանյանի ստեղծագործական աշխատանքի անբաժան մասը, նրա աշխարհզգացողության և գեղարվեստական սկզբունքների դրսևորման կարևոր ոլորտներից մեկը: Թարգմանությունը երբեք չի եղել «երկրորդական զբաղմունք»՝ կտրված հիմնական ստեղծագործական խնդիրներից: Եվ թարգմանությունների մեջ Թումանյանը դրել է իր տաղանդի ամբողջ ուժը՝ ղեկավարվելով այն համոզումով, թե «լավ թարգմանությունը համարժեք է ինքնուրույն ստեղծագործության»[19]:

Բավական բազմազան է Թումանյանի թարգմանած երկերի ազգային-աշխարհագրական «քարտեզը», ուր ներկայացված են համաշխարհային գրականության շատ դեմքեր: Աչքի է զարնում Թումանյանի ստեղծագործական նկարագրի հետ կապված մի օրինաչափություն: Թումանյան թարգմանիչը չի սիրում կենտրոնանալ որևէ հեղինակի վրա, նրա ստեղծագործությունից հայացնել մեծ թվով երկեր կամ ամբողջական շարքեր: Նա սովորաբար բավարարվում է մեկ կամ մի քանի բնորոշ ստեղծագործությամբ, որոնց թարգմանությամբ նա հայ ընթերցողին է ներկայացնում և՛ տվյալ հեղինակի գեղարվեստական աշխարհի որոշ ցայտուն գծեր, և՛ իր սեփական ընբռնումը նրա մասին: Այսպես, նույնիսկ Պուշկինից և Լերմոնտովից, որոնց սերն ուղեկցել է Թումանյանին ամբողջ գիտակից կյանքում, նա համեմատաբար քիչ է թարգմանել: Բացի հիշյալ երեք բանաստեղծություններից («Օլեգի երգը», «Ջրահեղձը», «Ձմեռվա իրիկունը») Թումանյանը թարգմանել է

---

[19] Տե՛ս *Ն.Թումանյան*. Հովհաննես Թումանյանը և ռուս գրականությունը, Երևան, 1956, էջ 122:

ընդամենը Պուշկինի ևս երեք գործ («Եթե իրավ է, որ գիշերները...», «Ռոմանս» և մի հատված «Խնջույք ժանտախտի պահին» ողբերգությունից), մեկ քառյակ էլ «Ազատություն» ներբողից («Ատում եմ քեզ և քո գահը...»): Իսկ Լերմոնտովը ներկայացված է «Մծիրի» պոեմով և ընդամենը երեք բանաստեղծությամբ («Իղձ», «Ես չեմ ուզում մարդ իմանա...», «Հրեշտակ»): 1890-ական թվականներին ջերմորեն երկրպագած մյուս բանաստեղծից՝ Բայրոնից, Թումանյանը թարգմանել և տպագրել է երեք գործ՝ «Շիլիոնի կալանավորը» պոեմը և հատվածներ «Չայլդ Հարոլդ» պոեմից («Չայլդ Հարոլդի երգը», «Ինեսին»): Բայրոնյան երկու հատվածների թարգմանությունն էլ մեզ է հասել սևագիր վիճակում («Մնաս բարյավ» և մի տեսարան «Մանֆրեդ» ողբերգությունից):

Մյուս հեղինակները ներկայացված են ավելի փոքրաթիվ երկերով: Օրինակ, Թումանյանն ընդամենը մեկական բանաստեղծություն է թարգմանել այնպիսի ռուս հեղինակներից, ինչպես Ժուկովսկին, Կոլցովը, Նեկրասովը, Նադսոնը, Գորկին, Բլոկը, Մինսկին, Կորսակը, Ալլեգրոն (Պ.Ս.Սոլովյովա) և ուրիշներ: Եվրոպական այլ ազգերի հեղինակները Թումանյանի չափածո թարգմանությունների մեջ ներկայացված են այսպես. երեք բանաստեղծությամբ՝ Շիլլերը, երկուական՝ Գյոթեն և Հայնեն, մեկական բանաստեղծությամբ՝ Թոմաս Հուդը, Բյոռնսը, Շելլին, Մյուսեն, Միցկևիչը, Ռյուկկերտը, Հիմենսը և ուրիշներ: Թումանյանի թարգմանական ժառանգության մեջ տեղ է գտել նաև հարևան ժողովուրդների՝ վրացական (Ի.Ճավճավաձեի երկու բանաստեղծություն) և պարսկական (Խաքանու վեց քառյակ) պոեզիան, ինչպես նաև, մեծ մասամբ սևագիր և անավարտ վիճակում, նմուշներ հնդկական և չինական գրականությունից, արևելքի ժողովրդական բանահյուսությունից, հատվածներ Շեքսպիրի ողբերգություններից ու սոնետներից:

Հետաքրքիր են նաև բանաստեղծի չիրականացված թարգմանական մտահղացումները: Հայտնի է, օրինակ, որ Թումանյանը մտադիր է եղել թարգմանել Շոթա Ռուսթավելու «Հռչակավոր վիպերգությունը», որի մասին նա 1910թ. բանակցություններ է վարել Կովկասի Հայոց հրատարակչական ընկերության հետ (տե՛ս ԵԼԺ – 10, 108): Հետագայում էլ՝ 1919թ. մի զրույցի ժամանակ նա ասել է. «Մտքումս կա եթե ոչ բոլորը, գոնե մի քանի հատված թարգմանելու Շոթա Ռուսթավելուց և Ֆիրդուսու «Ռոստամ ու Զոհրաբից» (ՀԶ, 201): Այդ ծրագրերը մնացին անկատար (միայն 1917թ. «Լուսաբեր» դասագրքի

համար Թումանյանը Թիֆլիսի բարբառից գրական լեզվի է վերածել, մասամբ էլ արձակ ձևով վերապատմել է «Վագրենավորի» մի քանի հատված՝ Սարգիս Բաստամյանի թարգմանության հիման վրա):

Եթե ասվածին ավելացնենք գեղարվեստական արձակի, մանավանդ հեքիաթի բնագավառում կատարած թարգմանությունները, ապա պարզ կլինի, թե իր համեմատաբար փոքր ծավալի մեջ ինչքա՜ն բազմազան ու բազմաշերտ է Թումանյանի թարգմանական ժառանգությունը: Ո՞րն է Թումանյան թարգմանչի այդ «բազմասիրության» հիմքը: Իհարկե, հայ բանաստեղծը նպատակ չուներ ընթերցողին ներկայացնել համաշխարհային պոեզիայի ինչ-որ ծաղկաքաղ: Թարգմանվող երկերի ընտրության չափանիշը նրա համար եղել է այն, թե նրանք ինչքանո՛վ են համապատասխանում բանաստեղծի խոհերին ու հույզերին, ընթերցող հասարակությանը որևէ նվիրական միտք կամ տրամադրություն հաղորդելու նպատակին: Ուստի և չպետք է զարմանալ, որ նրա թարգմանած բանաստեղծների շարքում կան նաև համեմատաբար քիչ հայտնի «երկրորդական» անուններ: Նրանք գրավել են Թումանյանի ուշադրությունը շնորհիվ այն բանի, որ նրանց այս կամ այն կոնկրետ ստեղծագործությունը հարազատ և համահնչուն է եղել հայ բանաստեղծի տրամադրությանը և գեղարվեստական հոգեբանությանը:

Թումանյանի թարգմանությունների այս առանձնահատկությունը նկատվել և գնահատվել է դեռևս բանաստեղծի կենդանության ժամանակ: Արսեն Տերտերյանի գրքում այդ մասին կարդում ենք. «Շատ քիչ հայ բանաստեղծների է հաջողվում թարգմանել օտար գրականությունից այնպիսի երգեր, որոնք հարազատ լինեին նրանց ստեղծագործությանը, այսինքն՝ թարգմանական տողերը նրանց գրչի տակից դուրս ելնեին իբրև ինքնուրույն, ինքնաբուխ և սեփական ստեղծագործություն: Հովհ. Թումանյանը պատկանում է բախտավոր բացառությունների թվին: Այն բոլոր թարգմանությունները, որ նա արել է, մի զարմանալի զուգադիպությամբ՝ թարգման են հանդիսանում նրա զգացումներին ու հույզերին»[20]:

Այս առումով Թումանյանի գրչին պատկանող բոլոր թարգմանական էջերը որոշակիորեն «սուբյեկտիվ» կնիք են

[20] *Արսեն Տերտերյան.* Հովհաննես Թումանյան, Հայրենի եզերքի քնարերգուն, Վաղարշապատ, 1911, էջ 8:

կրում, նրանց ընտրությունը պայմանավորված ու թելադրված է թարգմանչի անհատական կենսափորձով և հուզաշխարհով: Իրենց բովանդակությամբ, ոճով ու երանգներով դրանք խորապես թումանյանական են, նույնիսկ կարող էին տեղ գտնել նաև հայ բանաստեղծի սեփական երկերի շարքում: Թումանյանի ինքնուրույն և թարգմանական գործերի միջև, նրանց ոգու իմաստով, որևէ տարբերություն, առավել ևս՝ հակադրություն չկա: Առկա են միայն ազգային-պատմական և աշխարհագրական հանգամանքներից բխող տարբերություններ: Սակայն միաժամանակ Թումանյան թարգմանիչն ըստ ամենայնի օբյեկտիվ է, որովհետև միշտ հավատարմորեն պահպանում է բնագրի ազգային և անհատական ստեղծագործական նկարագրի էական հատկանիշները:

Ի՞նչ լեզուներից է կատարել Թումանյանն իր թարգմանությունները: Հայտնի է, որ մայրենի լեզվից զատ հայ բանաստեղծն ազատորեն տիրապետում էր միայն ռուսերենին: Ռուսաց լեզուն հաճախ միջնորդ է եղել նաև այլ ազգերի գրականության երկեր թարգմանելիս: Սակայն շատ դեպքերում էլ նա չի բավարարվել միայն ռուսերեն տեքստով, դիմել է տողացի թարգմանության և լեզուների գիտակ մարդկանց օգնությանը: Դժբախտաբար, մեզ չեն հասել այն բոլոր նյութերը, որոնք կարող էին լրիվ պատկերացում տալ նման դեպքերում ռուսերենից և տողացիներից օգտվելու չափերի ու ձևերի, առհասարակ՝ Թումանյան թարգմանչի ստեղծագործական աշխատանքի մասին: Սակայն մի քանի փաստ հայտնի է: Օրինակ, 1890-ական թթ. կեսերին Թումանյանն անգլերենի դասեր է վերցրել Թիֆլիսի անգլիական փոխհյուպատոս Մուրտագից: «Թե որքան առաջադիմեց նա այդ ասպարեզում, չգիտեմ, – գրում է Գեորգ Ասատուրը, – բայց գիտեմ, որ նա անգլերեն էր սովորում, որպեսզի կարողանա «Շիլիոնի կալանավորը» անմիջապես բնագրից թարգմանել: Այդ գործում նրան օգնում էր միստր Մուրտագը» (ԹԺՀ, 352):

Գեղարվեստական թարգմանության հարցերը զգալի տեղ են գրավել նաև Թումանյանի գրական-քննադատական գործունեության մեջ: Հատկապես 90-ական թթ. Շեքսպիրի «Համլետի» նոր հայերեն թարգմանությունների (Հ.Մասեհյանի և Հ.Բաբազյանի) և 1915–1917թթ. բրյուսովյան «Պոեզիա Արմենիի» ժողովածուի առիթով գրած հոդվածները բազմակողմանիորեն ցուցադրում են նրա տեսական և գործնական ըմբռնումները թարգմանական աշխատանքի մասին: Այդ

խնդիրներին նա անդրադարձել է նաև մի շարք այլ հոդվածներում, նամակների և զրույցների մեջ:

Թարգմանական գործին Թումանյանը նայում էր հասարակական և գեղագիտական բարձր դիտակետից: Նա համոզված էր, որ թարգմանության շնորհիվ գրական արժեքների փոխանցումը մի գրականությունից մյուսին ոչ միայն հարստացնում է ազգային գեղարվեստական մշակույթը, այլև նպաստում է ամենավսեմ խնդրին՝ ժողովուրդների փոխադարձ ըմբռնման, բարեկամության և խաղաղության ամրապնդմանը: 1914թ. մի ելույթի ժամանակ նա ասել է. «Ազգերին լավ ճանաչելու և նրանց մեջ փոխադարձ սեր ու հարգանք արծարծելու ավելի ազնիվ հող ու ավելի մեծ կապ չի կարող լինել, քան գրականությունն է. որի մեջ հանդես են գալիս նրանց լավագույն զգացմունքները, նրանց ազգային հանճարն ու ոգին» (ԵԼԺ – 7, 542):

Թարգմանչի հիմնական խնդիրը Թումանյանը համարում էր «բնագրի հարազատ բույրն ու հրապույրը» այլ լեզվի միջոցներով վերարտադրելը՝ զուգակցելով այն արտահայտության բնականությամբ, ազատությամբ և մատչելիությամբ: Նրա «թարգմանչական դավանանքի» յուրօրինակ խտացումն ու ամփոփումը կարող են համարվել 1916թ. ասված հետևյալ խոսքերը. «Չէ՞ որ բանաստեղծության թարգմանությունը, էն էլ առանձին համ ու հոտ, շունչ ու ոճ ունեցող բանաստեղծության թարգմանությունը շատ է դժար ու հազվագյուտ բան: Բանաստեղծության նույնիսկ լավ թարգմանության համար ասված է, թե նա մի վարդ է, որ ապակու տակ է դրված: Այսինքն թե՝ ձևը կտեսնես, բայց բուրմունքը չես զգալ: Ինչքա՜ն շնորհք է հարկավոր, որ ոչ միայն հարազատ ձևը ցույց տա, այլև ինքնուրույն բուրմունքը հաղորդի: Եվ շնորհքի հետ ինչքա՜ն սեր...» (ԵԼԺ – 7, 471):

Ինչպե՞ս են մարմնավորվել այդ սկզբունքներն իր՝ Թումանյանի թարգմանությունների ու փոխադրությունների մեջ: Մեր գրականագետներն ու լեզվաբանները տարբեր առիթներով անդրադարձել են թարգմանության թումանյանական արվեստին, կատարել են ընդհանուր և մասնավոր կարգի արժեքավոր դիտողություններ: Սակայն Թումանյանի գրական ժառանգության այդ մասի ամբողջական գնահատականը դեռ տրված չէ, բացահայտված չէ այն ինքնատիպ և բացառիկ տեղը, որ գրավում է նա հայ թարգմանական մշակույթի պատմության մեջ: Դա թումանյանագիտության «բաց կետերից» մեկն է, որը դեռ

սպասում է իր բազմակողմանի հետազոտությանը: Անհրաժեշտ է ոչ միայն ըստ ամենայնի բացահայտել Թումանյանի թարգմանչական վարպետությունը, նրա նշանակությունը մեր օրերում, այլև ցույց տալ, թե թարգմանությունների մեջ ինչպե՛ս են դրսևորվել նրա ստեղծագործության հիմնաքարը կազմող ժողովրդայնության և ռեալիզմի ըմբռնումները:

2

Ստեղծագործական աշխատանքի սկզբունքների առումով Թումանյանի թարգմանությունները կարելի է բաժանել երեք մասի, որոնք շատ կողմերով տարբերվում են իրարից:

Նախ, պետք է առանձնացնել այն բանաստեղծությունները, որ 1907 – 1911թթ. Թումանյանը պատրաստել է «Լուսաբեր» դասագրքերի, մասամբ նաև «Հասկեր» մանկական ամսագրի համար՝ օգտվելով օտար (մեծ մասամբ ռուսերեն) աղբյուրներից: Այս շարքի մեջ մտնում են այնպիսի հանրահայտ, հայ մանկական գրականության իսկական զարդեր դարձած ոտանավորներ, ինչպես «Գրիչ», «Առաջին ձյունը», «Մարտ», «Ծաղիկները», «Փիսիկի գանգատը», «Ամենից լավ տունը», «Թռչունի մտածմունքը», «Բզեզի դպրոցը» և այլն: Դրանք *իսկական և լիակատար իմաստով փոխադրություններ են,* որոնց մեջ սկզբնաղբյուրը ելակետ է, խթանող գործոն, բայց չի կաշկանդում վերարտադրողի ստեղծագործական ազատությունը, որը շատ է դուրս գալիս թարգմանչի սովորական «պարտականությունների» սահմաններից: Այս բանաստեղծությունների վրա աշխատելիս Թումանյանն ըստ էության վարվել է ճիշտ այնպես, ինչպես վարվում էր ժողովրդական բանահյուսության նյութերը մշակելիս. նմանության աղբյուր ծառայած տեքստից նա շատ բան կրճատել ու դուրս է թողել, որոշ հատվածներ ավելացրել է: Կարելի է ասել, որ նա հայացրել է ոչ միայն բառերը, այլև ամբողջ ոգին ու ոճական հյուսվածքը՝ դարձնելով հայ մանկան համար մինչև վերջ հարազատ ու հասկանալի: Այս առումով խիստ կարևոր է բանաստեղծի հետևյալ վկայությունը («Ոչ-գրական ոչնչությունները քննադատ» հոդվածից, 1909թ.). «Լուսաբերը» կազմելու համար մենք ամենալայն կերպով օգտվել ենք ժողովրդական նյութերից և պիտի օգտվենք միշտ… Են էլ ոչ միայն ժողովրդականից ենք օգտվում, այլև օտար աղբյուրներից՝ ռուսական, ֆրանսիական, գերմանական, լեհական, բայց մանավանդ անգլիական ու ամերիկական, հարկավ, մեր

ինքնության ու մտածողության եղանակին հարմարեցնելով» (ԵԼԺ – 6, 166):

Դժբախտաբար, մինչև այժմ դեռ լրիվ չեն հայտնաբերվել Թումանյանի համար հիմք ծառայած այն բոլոր աղբյուրները, որոնց հետ համեմատելով հնարավոր լիներ պատկերացնել բանաստեղծի կատարած աշխատանքն իր բոլոր մանրամասներով[21] (հարցի վրա անշուշտ կարող էին լույս սփռել «Լուսաբերի» և «Հասկերի» հետ կապված արխիվային նյութերը, որոնք, սակայն, առ այսօր մատչելի չեն թումանյանագետներին): Բայց անկախ դրանից էլ պարզ է, որ այդ ոտանավորներն իրենց արժեքով և նշանակությամբ իրոք համազոր են ինքնուրույն ստեղծագործության և լիիրավ մտնում են հայ մանկական գրականության ոսկե ֆոնդը:

Ազատ փոխադրության և բուն իմաստով թարգմանության միջին տեղն են գրավում Թումանյանի հայացրած օտարազգի հեքիաթները: Ինչպես ցույց է տալիս համեմատությունը, այստեղ ևս Թումանյանը երբեք հնազանդորեն չի հետևել բնագրի տառին, այլ շատ բան փոխել է, ավելացրել և մանավանդ կրճատել ոչ քիչ դրվագներ և արտահայտություններ՝ ղեկավարվելով գեղագիտական և դաստիարակչական նկատառումներով: Ակտիվ ստեղծագործական աշխատանքը ցայտուն երևում է հատկապես Գրիմ եղբայրների հեքիաթների թարգմանության մեջ: Հատկանշական է, որ նրանց գրի առած ավելի քան 200 հեքիաթներից Թումանյանն ընտրել ու թարգմանել է միայն ինը, թեև Կովկասի Հայոց հրատարակչական ընկերությունից պատվեր էր ստացել թարգմանելու բոլորը: Մոտիկից ծանոթանալով Գրիմ եղբայրների կազմած ժողովածուին (ռուսերեն թարգմանության միջոցով), Թումանյանը եկավ մի աներկբա եզրակացության, որ 1913թ. մի նամակում նա

---

[21] Վերջերս հայտնի դարձավ այս շարքի բանաստեղծություններից մեկի՝ «Բզեզի դպրոցի» սկզբնաղբյուրը: Այն եղել է ռուս բանաստեղծ Կոնստանդին Լըդովի «Պարոն ուսուցիչ բզեզը»՝ գրված անցյալ դարի 80-ական թվականներին: Համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Թումանյանը ոչ միայն կրկնապատկել է տողերի քանակը (բնագրի 28 տողերի փոխարեն՝ 56), այլև էական փոփոխություններ է մտցրել բանաստեղծության բովանդակության, կառուցվածքի և ոճական երանգների մեջ: «Բզեզի դպրոցը» փաստորեն ինքնուրույն բանաստեղծություն է, ճիշտ է, մտահղացված, Կ.Լըդովի ոտանավորի օրինակով կամ ներշնչմամբ (հարցի մանրամասն քննությունը տե՛ս մեր «Բանասերի նոթեր» հոդվածի «Վերակերտման արվեստը» գլխում, «Գարուն», 1995, թ. 2, էջ 73 – 75): Պետք է ենթադրել, որ մոտավորապես նույն կերպ է վարվել Թումանյանը նաև նշված մյուս մանկական ոտանավորները փոխադրելիս:

ձևակերպել է այսպես. «Ես ամբողջը չեմ թարգմանիլ: Կթարգմանեմ միայն էն հեքիաթները, որ ես հավանում եմ և կամ կարևոր եմ համարում» (ԵԼԺ–10, 195): Մոտ տասը տարի անց, 1922թ. Պ.Մակինցյանին գրած նամակում, մանրամասն անդրադառնալով այդ վաղեմի պատմությանը, Թումանյանը վկայում էր. «Նայեցի Գրիմի հեքիաթները և հայտնեցի, որ ես միայն մի քանիսը կթարգմանեմ... էդպես էլ արի: Մի քանիսը թարգմանեցի, դեռ նրանց մեջ էլ – մի երկուսի մեջ – որոշ փոփոխություններ արի ու պատճառաբանված տվի իրենց: Իհարկե, տպեցին... Գրիմները հազիվ մի քանի հեքիաթ ունեն մշակած: Մնացածը ժողովրդական հեքիաթներ են, խառնած, աղավաղած ու փչացած» (ԵԼԺ – 10, 423–424):

Ի՞նչ բնույթ ունեին Թումանյանի մտցրած փոփոխությունները: Նախ, նա հրաժարվել է մի շարք այնպիսի մանրամասներից, որոնք, Թումանյանի կարծիքով, խաթարում են դեպքերի ու կերպարների բնական զարգացումը կամ խորթ են ժողովրդական հեքիաթի ոգուն: Հիմք ընդունելով օտարազգի հեքիաթների ռուսերեն թարգմանությունները, նա հաճախ դիմել է ժողովրդական նյութերի մշակման մեջ իր նախասիրած սկզբունքին, որի էությունը հետևյալն է. ազատորեն օգտվել տարբեր պատումների լավագույն դրվագներից ու մանրամասներից, վերստեղծել մի նոր գեղարվեստական ամբողջություն: Գրիմ եղբայրների հեքիաթները հայացնելիս Թումանյանի համար հիմք է եղել Ա.Ֆեոդորով-Դավիդովի ռուսերեն թարգմանությունը, որն ավելի մոտ ու հավատարիմ է գերմաներեն բնագրին: Բայց նա առանձին դեպքերում օգտվել է նաև Վ.Գատցուկի ռուսերեն վերապատմությունից, որից քաղել է մի շարք արտահայտություններ ու դրվագներ: Որոշ բառեր և պատկերներ ճշտելու համար բանաստեղծը դիմել է գերմաներեն իմացողների օգնությանը[22]:

Ինչպես Գրիմ եղբայրների, այնպես էլ ուրիշ ազգային հեքիաթներ թարգմանելիս միշտ երևան է գալիս Թումանյանի զարմանալիորեն խոր և ճշգրիտ բնազդը, որի շնորհիվ նա կարողանում է անթերի կերպով զգալ ու վերարտադրել այլ ժողովուրդների ոգին ու մտածողությունը, բայց և միաժամանակ առավելագույնս հայացնել պատումի ոճական նկարագիրը, լեզվաարտահայտչական միջոցները: Հայացված են նույնիսկ

---

[22] Մանրամասները տես Ի.Սաֆրազբեկյանի «Գերմանական հեքիաթները Յովհաննես Թումանյանի թարգմանությամբ» հոդվածում (ՈւՅ – 1, 60 –84):

որոշ հերոսների անուններ (Լուսերես և Վարդերես, Մոխրոտ, Գոհար թագուհի, Որոտ թագավոր, հավատարիմ Օհան և այլն):

Ե՛վ իրենց կենսաքարոյական բովանդակությամբ, և՛ շարադրանքի միաձույլ ամբողջականությամբ Թումանյանի թարգմանած հեքիաթները նրա ստեղծագործության անբաժանելի մասն են կազմում: Միաժամանակ՝ դրանք կարևորագույն էջեր են հայ հեքիաթագրության պատմության մեջ:

Թումանյանի թարգմանական ժառանգության մեջ երրորդ (և ամենամեծաքանակ) բաժինը կազմում են *բուն իմաստով թարգմանությունները:* Այս խմբի մեջ մտնում են մի քանի պատմվածք և արձակ բանաստեղծություն (Լ.Տոլստոյի, Տուրգենևի, Մամին-Սիբիրյակի, Թագորի, Ռասպեի և այլոց), ինչպես նաև չափածո թարգմանությունների մեծ մասը: Այս դեպքում արդեն թարգմանչի հիմնական խնդիրն է եղել տվյալ ստեղծագործության իմաստի և գեղարվեստական կառուցվածքի հավատարիմ (բայց ոչ երբեք ստրկորեն ճշգրիտ) վերարտադրությունը: Ինչքան էլ թարգմանվող երկերի ընտրությունը պայմանավորված է նրա սեփական ստեղծագործական մղումներով, բայց Թումանյանը երբեք չի ձգտել բնագրի իմաստը փոխել՝ իր անձնական վերաբերմունքն ու ըմբռնումները արտահայտելու համար (բացառություն է կազմում, թերևս, միայն Լերմոնտովի «Իղձ» բանաստեղծության թարգմանությունը, որն այդ պատճառով էլ նա կոչել է փոխադրություն):

Սկզբից ևեթ տարերայնորեն, իսկ 90-ական թթ. վերջից միանգամայն գիտակցաբար Թումանյանը դավանում էր *ռեալիստական թարգմանության* սկզբունքը: Իսկ դա ենթադրում է, ամենից առաջ, հավատարմություն բնագրին, նրա գեղարվեստական կառուցվածքի ճիշտ ըմբռնում ու վերակերտում մի այլ լեզվի միջոցներով: Թարգմանության մեջ ռեալիստական սկզբունքների լիարժեք տիրապետման Թումանյանը հասավ երկու դարերի սահմանագլխին: Դա կոնկրետ արտահայտություններից մեկն էր նրա ստեղծագործության մեջ ռեալիստական մեթոդի լիակատար հաղթանակի, որը, կարելի է ասել, 90-ական թթ. Թումանյանի գրական զարգացման հիմնական բովանդակությունն էր: Այս առումով ամենից ցայտուն օրինակները, անշուշտ, պուշկինյան երկու բալլադների («Օլեգի երգը», «Ջրահեղձը») և հռչակավոր «Ձմեռվա իրիկունի» թարգմանություններն են: Բալլադների թարգմանության մեջ հայ բանաստեղծը զարմանալի հարազատությամբ վերստեղծել է պուշկինյան բնագրերի ազգային և պատմական բոլոր էական հատկանիշներն ու ման-

րամասները, ժողովրդական ըմբռնումներն ու պատկերացումները, ընդսմին թույլ չտալով բովանդակության և գեղարվեստական երանգների որևէ նկատելի կորուստ[23]:

Առավել ևս սկզբունքային նշանակություն ուներ «Ձմեռվա իրիկունի» թարգմանությունը: Հայտնի է, որ այդ փոքրիկ բանաստեղծությունը Թումանյանը համարում էր Պուշկինի ազգային-ժողովրդական ոգու լավագույն խտացում և ամենակատարյալ դրսևորում, կարծես մի կաթիլ ջրի մեջ արտացոլված արեգակ: Անշուշտ, դրա մեջ կա սուբյեկտիվ ընկալման և վերաբերմունքի մեծ բաժին, բայց Թումանյանի համար «Իմ Պուշկին» հասկացությունը կապված էր ոչ թե «Եվգենի Օնեգինի» կամ «Պղնձե հեծյալի», այլ, ամենից առաջ, այս բանաստեղծության հետ: «...Նրա գրվածքներից գիտե՞ք որն եմ ամենից շատ սիրում, իսկի չեք կարող երևակայել. – «Зимний вечер»-ը, – ասել է նա մի զրույցի ժամանակ: – Սիրում եմ էդ բանը, որովհետև գերազանցորեն ռուսական է. շատ է սիրուն ու հաջող... Պուշկինը էստեղ է կատարյալ բանաստեղծ: Կարդացեք ու տեսեք, թե ինչքան է սե՛ղմ, գեղեցիկ և ուժե՛ղ. մի ավելորդ բառ չեք գտնի» (ՀԶ, 132 – 133): Այսպիսի բանաստեղծության թարգմանությունը Թումանյանի համար, բնականաբար, մի բարձրագույն քննություն էր, որը նա փայլուն կերպով է հանձնել: Լինելով բոլոր առումներով բնագրին համահանճար՝ դա լավագույնն է թումանյանական թարգմանությունների մեջ: Այստեղ Պուշկինի բանաստեղծությունն ասես հնչում է ոչ միայն հայերեն, այլև ռուսերեն, որովհետև բնագրի ազգային շունչն ու ոգին, նրա բոլոր յուրահատկությունները համարժեք կերպով պահպանված են: Իզուր չէ, որ երբ ուզում ենք նշել հայ գեղարվեստական թարգմանության մեկ ամենակատարյալ օրինակ, ապա առաջին հերթին հիշում ենք թումանյանական «Ձմեռվա իրիկունը»:

Ո՞րն է այս և Թումանյանի մյուս լավագույն թարգմանությունների ուժի և հմայքի գաղտնիքը: Այն, որ բնագրի վերակերտման ճշգրտությունն ու հավատարմությունը, թարգմանության մեջ գրեթե անխուսափելի իմաստային կորուստների նվազագույն աստիճանը զուգակցվում են արտահայտության կատարյալ *հայեցիության*, անկաշկանդ *բնականության* հետ: Թումանյանը միշտ ձգտել է հաղթահարել թարգմանական ամեն մի պայմա-

[23] Այս խնդիրը բազմակողմանի քննության է ենթարկվել Մ.Ջանփոլադյանի հոդվածում. «Պուշկինի բալլադները Թումանյանի թարգմանությամբ»: – «Բանբեր Երևանի համալսարանի». 1974, № 1, էջ 131 – 139:

նականություն, խոսքը հնչեցնել հայկական լեզվամտածողության օրենքներին լիովին համապատասխան: Մի բնորոշ օրինակ: Ա.Կոլցովի «Գեղջուկի մտածմունքը» բանաստեղծության թարգմանության առթիվ նա մի նամակում (1900) հայտնում է, որ բնագրի առաջին տողը՝ «Сяду я за стол» ինքը փոխել-հայացրել է՝ «Նստել պատի տակ»: «...Եվ այս ոչ թե հանգի համար, այլ ավելի լուրջ խորհրդով, – շարունակում է բանաստեղծը: – Եթե սեղան թարգմանեի – նստել եմ սեղան –այդ հայերեն կնշանակեր նստել եմ սուփրա: Եթե գրեի սեղանի մոտ – տգեղ էր: Վերջապես, բանաստեղծությունը հայերեն չէր լինի: Խեղճ հայ մարդու տարակուսանքի ու մտածմունքի տեղը պատի տակն է» (ԵԼԺ – 9, 235): Ճիշտ է, մեկ տարի անց տպագրության հանձնելով այդ թարգմանությունը, Թումանյանը հրաժարվեց «պատի տակ» արտահայտությունից, փոխարինեց այն «նստել եմ շվար» ձևով, որի մեջ ևս երևում է թարգմանական խոսքն ըստ հնարավորին հայացնելու և բնական դարձնելու ձգտումը: Թե որքան հետևողական մոտեցում էր դա, երևում է նաև նրանից, որ «Ձմեռվա իրիկունի» մեջ ևս բնագրի «у окна» արտահայտությունը նա դարձրել է «պատի տակ»:

Կարելի է ասել, որ, բացի թարգմանվող հեղինակի ստեղծագործական անհատականությունից կամ բանահյուսական նյութերի ազգային տարրերից, հայ մեծ բանաստեղծի թարգմանություններում մենք միշտ զգում ենք նաև թումանյանական, ավելի լայն՝ հայկական լեզվամտածողության ու ոճի վառ կնիքը: Կոնկրետ առիթով կատարված հետևյալ դիտողությունը մեծ կամ փոքր չափով վերաբերում է Թումանյանի բոլոր թարգմանություններին. «Էպոսից Թումանյանի կատարած թարգմանությունները չեն կորչում նրա անհատականության ետևում: Մենք երբեք չենք մոռանում, որ կարդում ենք հենց ռուսական բիլինա, հենց սերբական վիպերգ: Բայց և այնպես այդ բիլինաներն ու վիպերգերը *Թումանյանի թարգմանություններն են:* Նրա ստեղծագործության շատ թե քիչ ծանոթ ընթերցողը դա զգում է անմիջապես...»[24]:

Սակայն բանաստեղծության կառուցվածքի ոչ բոլոր կողմերն է, որ Թումանյան թարգմանիչը ձգտում է պահպանել: Այն, ինչ չի համապատասխանում հայոց լեզվի և հայ բանաստեղծության ոգուն և սկզբունքներին, Թումանյանը չի էլ փորձում ներմուծել թարգմանության մեջ: Խոսքը վերաբերում է, օրինակ, ոտա-

---

[24] *Ս.Ջանփոլադյան.* Թումանյանը և ժողովրդական էպոսը, Երևան, 1969, էջ 84 – 85:

նավորի տաղաչափության ազգային յուրահատկությանը: Պուշկինին, Լերմոնտովին և մյուս ռուս բանաստեղծներին թարգմանելիս նա ռուսական վանկաշեշտային տաղաչափությունը ամենուրեք փոխարինում է հայկական վանկային ոտանավորի ավանդական չափերով: Առանց այդ փոփոխության հնարավոր չէր լինի հասնել հնչերանգի բնականության: Նույնիսկ «Զմեռվա իրիկունի» մեջ, որն, ինչպես ասվեց, բնագրին հարազատ մնալու դասական օրինակ է, Թումանյանը չի պահպանել պուշկինյան քառոտնյա քորեյը՝ փոխարինելով այն 8 և 7-վանկանի վանկային ոտանավորով: Նույն չափով են թարգմանված Պուշկինի «Ջրահեղձը», «Խրախճանք ժանտախտի պահին» ողբերգության հատվածը, Ժուկովսկու «Աքիլլեսը», որոնք բնագրում նույնպես գրված են քառոտնյա քորեյով: Թումանյան թարգմանիչը հատկապես հաճախ է օգտվում երկանդամ 10-վանկանի տողաչափից, նրանով փոխարինելով և՛ ռուսական քառոտնյա յամբը (Լերմոնտովի «Մծիրին», Պուշկինի «եթե իրավ է, որ գիշերները...», «Ռոմանս», Նեկրասովի «Մայրը»), և՛ եռավանկ, մեծ մասամբ քողաղոտային, ոտքերը (Պուշկինի «Օլեգի երգը», Լերմոնտովի «Իղձը» և «Հրեշտակը», Գորկու «Վալախական լեգենդը»): Նույն 10-վանկանի կանոնավոր տողաչափով են թարգմանվել նաև ռուսական բիլինաները և սերբական վիպերգերը, որոնք հորինվել ու գրի են առնվել ժողովրդական բանահյուսությանը բնորոշ տարբեր չափերով:

Թումանյանի չափածո թարգմանությունները նրա ստեղծագործական կենսագրության մեջ տարբեր ճակատագիր ունեցան: Մի շարք թարգմանություններ առաջին տպագրությունից հետո այլևս չեն զբաղեցրել Թումանյանին ու երբեք չեն արտատպվել կամ էլ հենց սկզբից երևան են եկել այնպիսի կատարյալ տեսքով, որ հետագայում փոփոխությունների կարիք չի զգացվել: Դրա կողքին կան նաև թարգմանություններ, որոնք մեկ և ավելի անգամ վերամշակվել են, հրատարակությունից հրատարակություն բարելավվել: Դրանցից է, օրինակ, անհայտ հեղինակի «Դեցիմ Լաբերիոս» բանաստեղծությունը, որի սկզբնաղբյուրի հարցն առայժմ մնում է անհայտ[24ա]: Հատկապես շատ փոփոխություն-

[24ա] Ահա մի հարց, որ ես առանց չափազանցելու կանվանեի «թումանյանագիտության հանելուկ»: Ո՞վ է եղել այս սքանչելի բանաստեղծության հեղինակը, որտեղի՞ց է ձեռք բերել Թումանյանն իր այս թարգմանության բնագիրը: «Դեցիմ Լաբերիոսի» թարգմանությունը տեղ է գտել նրա երեք գրքերում («Բանաստեղծություններ»՝ 1892, 1903, 1908թթ.), ընդ որում երկրորդ հրատարակության մեջ մտցվել են էական փոփոխություններ, և տողատակում ավելացվել է այսպիսի մի ծա-

ների են ենթարկվել վաղ տարիներին թարգմանած պոեմները, որոնք շուտով արդեն իրենց մակարդակով չբավարարեցին Թումանյանին: Հետագայում նա դրանց մեջ մտցրել է էական փոփոխություններ, երբեմն նաև բավական մեծ կրճատումներ: Օրինակ, Ժուկովսկու «Աքիլլեսի» թարգմանության հաջորդ տպագրություններում նա կրճատել է մոտ 50 տող, իսկ Բայրոնի «Շիլիոնի կալանավորի» մեջ՝ 100 տող (մեծ մասամբ ամբողջական հատվածներ): Նման դեպքերում Թումանյանը ղեկավարվել է երկի գեղարվեստական ամբողջականության ու սեղմության սեփական ըմբռնումներով: Առաջին տպագրությունից հետո շատ փոփոխություններ են մտցվել նաև Լերմոնտովի «Մծիրի» պոեմի թարգմանության մեջ, բայց մինչև վերջ էլ Թումանյանը լիովին բավարարված չէր արդյունքներով և մտածում էր նորից անդրադառնալ այդ թարգմանությանը (ՀՁ, 231):

Այսպես, թարգմանական աշխատանքի մեջ ևս Թումանյանը միշտ ղեկավարվել է ստեղծագործական հստակ և կայուն սկզբունքներով: Դրա շնորհիվ էլ նա հայ գրականությունը հարստացրեց չափածո և արձակ բազմաթիվ անզուգական թարգմանություններով, որոնք առմիշտ մտել են մեր ժողովրդի գեղարվեստական գիտակցության մեջ:

VI. ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

1

Չափածո ժանրերի հետ միասին, որոնց, անշուշտ, առաջատար դեր է պատկանում Թումանյանի ստեղծագործական համակարգում, տասնամյակներ շարունակ նա զբաղվել է նաև

նոթագրություն. «Անցքը պատահել է Յուլիոս Կեսարի օրոք»: Սակայն երեք դեպքում էլ Թումանյանը չի նշել, թե ո՛վ է իր թարգմանած բանաստեղծության հեղինակը: Յավանաբար, այդ բանը իրեն էլ հայտնի չի եղել, թարգմանությունը կատարվել է մի այնպիսի աղբյուրից, ուր ինչ-որ պատճառով հեղինակի անվան հիշատակությունը պարզապես բացակայել է: Թեև թարգմանության առաջին հրատարակության մեջ կա հատուկ նշում՝ «ռուսերենից», բայց դժվար է ասել՝ արդյոք դա եղել է թարգմանությո՞ւն արևմտաեվրոպական գրականությունից, թե՞ որևէ ռուս բանաստեղծի ինքնուրույն գործ՝ գրված հռոմեական պատմության մոտիվներով: Այս հարցերը պարզելու համար բանասերների թափած ջանքերը մինչև այժմ արդյունք չեն տվել: Տողերիս գրողը ժամանակին դիմել է նաև առանձին ռուս գրականագետների՝ խնդրելով «Դեցիմ Լաբերիոսի» ռուսերեն տողացի թարգմանության հիման վրա օգնել, վերջապես, լուծելու այս 100-ամյա հանելուկը: Ապարդյո՜ւն... Կարծում ենք՝ հետագա որոնումները պետք է շարունակվեն XIX դարի վերջի ռուսական գրական հանդեսներում, ուր և, ամենայն հավանականությամբ, տպագրված է եղել բանաստեղծության բնագիրը:

արձակով՝ այս բնագավառում ևս բերելով իր անկրկնելի թեմատիկան և գաղափարները, իր սյուժեներն ու կերպարները, մտածողությունն ու ոճը: Սա վերաբերում է Թումանյանի ոչ միայն բուն գեղարվեստական արձակ երկերին, այլև նրա գրականքննադատական և հրապարակախոսական ելույթներին, որոնք բազմազան թելերով առնչվում են նրա ժառանգության մյուս բաժինների հետ: Առանձին-առանձին քննութագրենք նշված երկու մասերը:

Հովի. Թումանյանի ստեղծագործության մեջ գեղարվեստական արձակը ներկայացված է երկու հիմնական ժանրով՝ պատմվածք և հեքիաթ: Ժամանակագրական առումով նա իր ուժերը, նախ, փորձում է պատմվածքի մեջ, ապա անցնում է հեքիաթին: Սակայն, ավելի բծախնդիր մոտեցման դեպքում, Թումանյանի արձակ ժառանգության մեջ կարելի է առանձնացնել նաև ուրիշ տեսակներ՝ մանրապատում և ֆելիետոն, զրույց և անեկդոտ, ակնարկ և հուշագրություն, արձակ բանաստեղծություն և նույնիսկ վեպի փորձ: Թեև այդ երկերի մի զգալի մասը մեզ հասել է անավարտ կամ սևագիր վիճակում, բայց նրանցից ամեն մեկը սերտորեն կապված է և իր որոշակի տեղն ունի Թումանյանի ստեղծագործական զարգացման պատմության մեջ:

Ե՞րբ է սկսվել Թումանյան արձակագրի գրական ուղին: Կարելի է հիշել, որ դեռ նախքան բանաստեղծություններ տպագրելը պատանի Թումանյանը 1887 և հետագա թվականներին մի քանի տասնյակ անեկդոտ-մանրապատումներ է հրապարակել «Նոր-Դար» թերթի էջերում: Դրանք փաստորեն նրա առաջին տպագիր ելույթներն էին, բայց անստորագիր էին և հեղինակին գրական համբավ բերել չէին կարող: Սակայն այդ նյութերը· հետաքրքիր են իբրև ժողովրդի կենդանի խոսքի և առօրյա կյանքի նկատմամբ հետաքրքրության առաջին վկայություններ:

1890-ական թթ. սկզբին՝ իր առաջին բանաստեղծական ժողովածուների հրատարակության շրջանում, Թումանյանը նաև ինքնուրույն արձակ երկերի փորձեր է արել: Բանաստեղծի բարեկամ Տիգրան Փիրումյանը դեռևս 1891թ. սկզբին կատարած գրառումների մեջ վկայել է, որ նա «արդեն ունի մի քանի կտոր» արձակ գրվածքներ ևս (ԹԺՀ, 346): Ինքը՝ Թումանյանը, 1892թ. մարտին Ան.Աբովյանին հղած մի նամակում հայտնել է, որ այդ օրն առավոտյան մի շնչով գրել է «վեց թերթից» բաղկացած մի արձակ երկ (կոչում է «վեպ», ապա՝ «վեպիկ», որը պատմում է

«Գյուղացու ձախորդությունը», ԵԼԺ–9, 103)[25]: Երկու տարի անց նույն հասցեատիրոջը նա գրում է, որ ինքը «այնքան ռոմանների, բանաստեղծության նյութ» ունի, «որ թե ծովերը թանաք դառնան, անտառները գրիչ-չեն վերջացնիլ» (ն.տ., 136):

Սակայն այդ տարիներին Թումանյանի արձակից համեմատաբար քիչ բան է հրապարակվել: 1893թ. «Մուրճ» ամսագրում տպագրվեց նրա առաջին պատմվածքը՝ «Սովի ժամանակից», իսկ հաջորդ տարի՝ «Հորիզոն» գրական ժողովածուի մեջ միանգամից չորս արձակ երկ՝ «Քաջերի կյանքից», «Աղքատի պատիվը», «Լեռների հովիվը» պատմվածքները և «Բորչալվում» ուղեգրական մեծ ակնարկը, որի մեջ հրապարակախոսական և գեղարվեստական տարրերը երբեմն սերտորեն զուգակցվում են: Մինչև դարի վերջը Թումանյանը տպագրում է ևս մի քանի արձակ գործ՝ «Անխելք մարդը» հեքիաթը, «Եղջերուի մահը» և «Խորհրդավոր ծերունին» արձակ բանաստեղծությունները, «Արջաորս», «Գաբո բիձու շերամապահությունը», «Նախօրեին» պատմվածքները (վերջինս «Երկաթուղու շինությունը» պատմվածքի նախնական տարբերակն էր՝ սկզբնապես տպագրված ռուսերեն թարգմանությամբ): Տասնամյակի կեսերին գրված «Գիքորը» այդ ժամանակ չտպագրվեց:

Սակայն քանակով շատ ավելին են մեծ մասամբ անավարտ ու սևագիր մնացած արձակ երկերը, որոնք մտահղացվել են 90-ական թվականներին: Թումանյանի կենդանության ժամանակ դրանք մնացել են անտիպ, թեև մի քանիսը հիմնականում ավարտուն տեսք ունեն: Միայն գրությունից ավելի քան կես դար անց բանաստեղծի երկերի առաջին գիտական հրատարակության 3-րդ հատորում (1949) այդ նյութերի մեծ մասը հրապարակվեց «Սևագրություններ և ֆրագմենտներ» ընդհանուր վերնագրի տակ («Մանր ֆելիետոններ և պատմվածքներ», «Հեքիաթներ», «Դրամատիկական ֆրագմենտներ» և «Թարգմանություններ» ենթաբաժիններով): Մի շարք այլ նյութեր (մասնավորապես՝ «Դեպի հայրենիք» վեպի հատվածները)

[25] Այս վերնագրի մասին տարբեր կարծիքներ են հայտնվել: ԵԺ–V-ի ծանոթագրության մեջ ասվում է, որ դա թերևս 1893թ. «Մուրճում» տպագրված «Սովի ժամանակից» պատմվածքի նախնական վերնագիրն է, իսկ Ա.Ինճիկյանը հետագայում պնդել է, թե ակնարկն, ըստ երևույթին, վերաբերում է «Դեպի հայրենիք» անավարտ վեպին (տես *Ա.Ինճիկյան,* Հովհաննես Թումանյան. Կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը (1869 –1899), Երևան, 1969, էջ 303 – 304): Առաջին կարծիքն ավելի ճիշտ է թվում. «Սովի ժամանակից» պատմվածքն իր բովանդակությամբ լիովին կարող է կոչվել նաև «Գյուղացու ձախորդությունը»:

հրապարակվեցին 60-ական թթ. «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ» մատենաշարի 1-ին և 2-րդ հատորներում, ինչպես և Ա.Ինճիկյանի «Հովհաննես Թումանյան» գրքում: Վերջապես, մի քանի հատվածներ էլ առաջին անգամ լույս տեսան երկերի լիակատար ժողովածուի 5-րդ հատորում (1994):

Այդ բազմաթիվ նյութերը, միասին վերցրած, հիմք են տալիս ասելու, որ 90-ական թվականներին, մանավանդ իր բանաստեղծական երկու ժողովածուները հրապարակելուց հետո, Թումանյանը արձակ երկերի շատ ծրագրեր է ունեցել և մտադիր է եղել իր ուժերի ու ժամանակի մի զգալի մասը նվիրել նրանց: Իր ստեղծագործության հիմնական ոլորտից՝ հայ գյուղաշխարհի կյանքից զատ, նա այդ երկերում մտադիր է եղել անդրադառնալ նաև թիֆլիսահայ իրականության տարբեր կողմերին: Ֆելիետոնների և մանրապատումների մեջ զգալի տեղ է գրավում հայ մամուլի, դպրոցի և ընկերությունների գործունեությունը՝ մեծ մասամբ երգիծական երանգներով: Կան նաև քաղաքային կյանքի պատկերներ, բայց գերակշռողը գյուղական բարքերի տեսարաններն են, հատկապես գավառում գործող մտավորականի ճակատագրի բացահայտումը:

Թումանյան արձակագրին այս շրջանում զբաղեցրել են բազմազան ժանրային ձևեր՝ մանրապատումից և երկխոսությունից մինչև վիպական ստեղծագործության փորձը: Նույնիսկ անավարտ և անկատար վիճակում այդ բոլոր նյութերն ինքնին շատ կարևոր են երիտասարդ Թումանյանի ստեղծագործական որոնումները ճիշտ հասկանալու համար: Եթե հեղինակը շարունակեր և ավարտեր աշխատանքն այդ երկերի վրա, ապա դրանք, անշուշտ, հետաքրքիր, ուշագրավ և նշանակալի էջեր կլինեին հայ արձակի պատմության մեջ: Սակայն Թումանյան արձակագիրը 90-ական թթ. հետո որոշեց «սահմանափակել» իր ոլորտը ինչպես ժանրի հարցում (մնացին միայն պատմվածքն ու հեքիաթը), այնպես էլ թեմատիկ առումով (հայ գյուղաշխարհն ու բանահյուսական միջավայրը) և ոճի հատկանիշներով (ժողովրդական լեզվամտածողության սկզբունքով կառուցված պատում): Այդ պատճառով էլ արձակի շատ նախնական փորձեր հետագայում նրա համար կորցրին իրենց ստեղծագործական հետաքրքրությունը և մնացին սևագիր կամ անավարտ վիճակում:

Այդ փորձերից ամենախոշորը ծավալով և ամենից կարևորը իր բովանդակությամբ «Դեպի հայրենիք» վեպի մասերն

են՝ գրված 90-ական թթ. առաջին կեսին: Դատելով պահպանված հատվածներից՝ Թումանյանը ծրագրել էր մի բավական ընդարձակ վիպական ստեղծագործություն, որի մեջ պիտի պատկերվեին և քաղաքային կյանքը, և գյուղական միջավայրը՝ իրենց կենցաղով ու հասարակական իրադրությամբ: Վեպի կենտրոնում պետք է լինեին երիտասարդ մտավորական հերոսներ, որոնք, ժամանակի ժողովրդասիրական գաղափարներով ներշնչված, քաղաքից գալիս են գյուղ՝ տարածելու լուսավորության և արդարության սկզբունքներ: Այդ միտումների ամենից ցայտուն կրողը Սուրենն է, որն, անշուշտ, պետք է լիներ վեպի գլխավոր հերոսը: Այդ կերպարի մեջ դրված են որոշ ինքնակենսագրական գծեր, հեղինակի նվիրական խոհեր: Պատահական չէ, որ Սուրենը, իբրև հեղինակի «ալթեր էգո», բացի այս վեպից հանդես է գալիս նաև նույն շրջանում գրված ուրիշ սևագիր գործերում՝ «Դարձ» պոեմում և «Խավարի մեջ» դրամայում: Այսպիսով, գրեթե միաժամանակ, արձակ, չափածո և թատերգական ձևերի մեջ Թումանյանը ձգտել է մարմնավորել դեպի ժողովուրդն ու նրա հոգսերը գնացող նույնանուն հերոսի կերպարը, նրա և շրջապատի բարդ հարաբերությունները: Գրական-պատմական առումով Թումանյանը փաստորեն շարունակում էր դրանից քառորդ դար առաջ գրված՝ Ղազարոս Աղայանի «Արություն և Մանվել» վեպի գիծը հետամնաց պատկերացումներին հակադրվող լուսավորյալ հերոսի որոնման ուղղությամբ:

90-ական թվականներին են վերաբերում նաև մի քանի թատերգական երկերի պահպանված հատվածները: Ի տարբերություն այդ շրջանի արձակ մտահղացումների՝ դրամաներ գրելու ծրագիրը երբեք չմոռացվեց և մինչև վերջ էլ մնաց Թումանյանի նվիրական երազանքը: Հայտնի են նրա բազմակի խոստովանություններն այն մասին, որ ինքն իր մեջ ամենից ավելի դրամատուրգի կոչում է զգում ու երազում է դրամաներ գրել: Մենք գիտենք նաև, որ Թումանյանն իր պիեսները ոչնչացրել է, որովհետև... «Շեքսպիրի գրածների նման չէին դուրս եկել»: Իրոք, ամբողջական դրամատիկական որևէ երկ մեզ չի հասել, սակայն պահպանված հատվածների և ժամանակակիցների վկայությունների հիման վրա կարելի է վերականգնել այս ասպարեզում նրա կատարած որոնումների պատկերը[26]:

[26] Խնդրի ավելի մանրամասն բանասիրական քննությունը տես Ա.Ինճիկյանի «Թումանյանի դրամատուրգիական փորձերը» հոդվածում, ՈՒՅ – 3, էջ 365 – 376:

Առաջին քայլն այս ուղղությամբ եղել է «Արտավազդ Բ» պատմաառասպելական դրաման, որից մնացել են միայն ծրագրային ոչ մեծ գրառումներ: Այդ ոչնչացված դրամայի մասին որոշ տվյալներ իմանում ենք Թումանյանի մի հոդվածից («Խորենացու «Տենչայր Սաթենիկ» հատվածի մասին», 1894) և Դ.Դեմիրճյանի հուշերից: Մյուս պատմական դրաման նվիրված է եղել Անիի Հովհաննես (կամ Հովհաննես-Սմբատ) թագավորին, որն իշխել է XI դարի սկզբում: Այդ դրամայից մեզ հասել են մի համեմատաբար մեծ հատված և մի քանի գրառումներ: Դրանք ցույց են տալիս, որ Թումանյանը ձգտում էր պատմական անցյալի օբյեկտիվ ճշմարտությունը զուգակցել ժամանակակից որոշ գաղափարների, մասնավորապես՝ խաղաղության և մարդկային փոխըմբռնման անհրաժեշտության մտքի հետ, որի կրողն է Հովհաննես թագավորը:

Տարիներ անց՝ 1910-ական թվականներին, բանաստեղծը ձեռնարկում է գրելու ևս մի պատմաբանահյուսական դրամա՝ «Հազարան բլբուլը»՝ ցանկանալով իր այնքան սիրած հեքիաթային սյուժեն ու նրա նվիրական գաղափարը բացահայտել նաև դրամատիկական օբյեկտիվ սեռի միջոցներով: Հեքիաթի չափածո և արձակ-երգախառն մշակումների հատվածների և այս ստեղծագործության հետ կապված բազմաթիվ նախապատրաստական նյութերի հետ միասին դրամատիկական կտորները ևս զետեղված են Երկերի լիակատար ժողովածուի 4-րդ հատորում: Այսպիսով, ի մի են հավաքվում երկար տարիներ Թումանյանին զբաղեցրած այս մեծ մտահղացման հետ առնչվող բոլոր նյութերը, որոնց մեջ գլխավորը, իհարկե, պոեմի ստեղծումն է եղել, իսկ արձակ և թատերգական տարբերակները օժանդակ դեր են խաղացել, եղել են հեքիաթը տարածելու լրացուցիչ միջոցներ:

Տարբեր չափերով են մեզ հասել նաև ժամանակակից թեմաներով գրած դրամաների բեկորները («Համլիկ», «Խավարի մեջ», «Մենակ աղջիկը» և այլն): Երբեմն դրանք քիչ թե շատ ծավալուն հատվածներ են, երբեմն էլ՝ ապագա ստեղծագործության սեղմ գրառումներ: Ընդհանուր առմամբ դրանք իրենց բովանդակությամբ և նյութով սերտորեն հարում են «Դեպի հայրենիք» վեպի հատվածներին, արծարծում են ժողովրդասեր և ազատաբաղձ անհատի պայքարն ու տառապանքը իրական կյանքի կաշկանդիչ պայմաններում: Առհասարակ պետք է նկատել, որ այս շրջանի արձակ և դրամատիկական երկերի միջև շատ ընդհանրություններ կան: Դա հետևանք է ոչ միայն նրանց

կենսական աղբյուրների ու մտահղացման սերտ կապերի, այլև տակավին չտարորոշված վիճակի: Այդ հանգամանքը երևում է նաև նրանից, որ դրամատիկական հատվածներում երկխոսական ձևը դեռ մինչև վերջ մշակված չէ, և արձակի ու դրամայի սահմանները հեշտությամբ տեղաշարժվում են:

Այսպիսով, թեև երիտասարդ Թումանյանի արձակ մտահղացումների մեծ մասը տարբեր պատճառներով չիրականացավ, բայց նրանք անպայման դրական դեր խաղացին կյանքի գեղարվեստական ճանաչողության և վարպետության յուրացման ընթացքի մեջ:

Նոր դարի սկզբին Թումանյանը մի քանի տարի ասես «մոռացության է մատնում» գեղարվեստական արձակը: Մի բավական երկարատև ընդմիջումից հետո՝ 1907թ., սկսվում է նրա արձակ ստեղծագործության երկրորդ շրջանը, որը տևեց մոտ մեկ տասնամյակ: Արձակին վերադառնալուն նպաստեց երկու հանգամանք. նախ՝ «Հասկեր» մանկական ամսագրի հրատարակությունը, որի առաջատար աշխատակիցն էր Թումանյանը, և ապա՝ «Լուսաբեր» դասագրքերի տպագրությունը, որոնց կազմողներից մեկն էր նա՝ Լ.Շանթի և Ստ.Լիսիցյանի հետ միասին: Ահա հիմնականում այդ հրատարակությունների, ինչպես նաև «Հորիզոն» օրաթերթի էջերում է, որ 1907 – 1914թթ. առաջին անգամ երևան եկան Թումանյանի նոր արձակ երկերը: «Հասկերում» 1907թ. տպագրվեց «Գիքորը»՝ գրված դրանից ավելի քան տաս տարի առաջ, «Հորիզոն» գրական հանդեսի երկրորդ հատորի համար, որի հրատարակությունը, սակայն, չհաջողվեց: Տարիներ անց տպագրության հանձնելով իր վաղեմի ստեղծագործությունը, Թումանյանն, անշուշտ, լրջորեն վերամշակել է այն, սակայն կատարված փոփոխությունների ճիշտ պատկերը հնարավոր չէ վերականգնել, քանի որ ոչ մի ձեռագիր մեզ չի հասել: Մինչև 1914թ. երևան եկան նաև տասնյակից ավել նոր պատմվածքներ, որոնց թվում՝ «Եղջերուն», «Նեսոյի քարաքաղնիսը», «Քեռի Խեչանը», «Իմ ընկեր Նեսոն», «Գելը» և այլն:

Այս երկրորդ շրջանում են գրվել ու հրատարակվել նաև շուրջ երկու տասնյակ հեքիաթ, որոնց շարքում են «Քաջ Նազարն» ու «Չախչախ թագավորը», «Բարեկենդանը» և «Կիկոսի մահը», «Տերն ու ծառան» և «Ոսկու կարասը», «Խելոքն ու հիմարը» և «Եղեմական ծաղիկը», «Սուտլիկ որսկանը» և հայ հեքիաթագրության ուրիշ հոյակապ օրինակներ: 1908 – 1916թթ. բանաստեղծը մեծ աշխատանք կատարեց նաև օտար

հեքիաթների թարգմանության ուղղությամբ: Թումանյանը թարգմանել, ավելի ճիշտ՝ հայացրել է շուրջ քսան հեքիաթ, որոնց վրա վառ կերպով երևում է նրա ազգային և անհատական անկրկնելի ոճի կնիքը: Ինչպես արդեն նշվեց այս աշխատության նախորդ գլխում, Թումանյանի փոխադրած երկերի մեջ կան գերմանական տասը, ռուսական երեք, երկուական իտալական, հնդկական և ճապոնական, մեկական իռլանդական և արաբական հեքիաթներ: Բացի պարբերական մամուլում և առանձին գրքույկներով հրապարակելուց, Թումանյանն անհրաժեշտ համարեց հավաքել դրանք մի քանի ժողովածուի մեջ, ինչպես «Գրիմ եղբայրների հեքիաթները» (երեք պրակով, 1914–1915), «Ռուսական հեքիաթներ» (1916), «Օտար հեքիաթներ» (երկու պրակով, 1916):

Կենդանության ժամանակ Թումանյանի տպագրած պատմվածքները, ինքնուրույն և թարգմանական հեքիաթները ծավալով այնքան էլ մեծ չեն: Ի դեպ, իր արձակ գործերը ի մի հավաքելու փորձ նա չի արել: Եղել են միայն մի քանի երկերի առանձին պատկերազարդ հրատարակություններ («Գիքորը», «Քաջ Նազարը», «Քեֆ անողին քեֆ չի պակսիլ», «Խոսող ձուկը» և այլն): Եթե հիշենք, որ հասուն շրջանում Թումանյանը գրել է քնարական և վիպական չափածոյի երեք ստվար ժողովածու (1903, 1908, 1922թթ.), ապա արձակ երկերի ամբողջական հրատարակության նկատմամբ այս «անտարբերությունը», բացի գործնական դժվարություններից, ըստ երևույթին, պետք է բացատրել նաև իր ստեղծագործության այս մասի նկատմամբ նրա ունեցած որոշ «վերապահությամբ»:

Բանն այն է, որ Թումանյանն իրեն «կոչումով արձակագիր» չէր համարում: Ի տարբերություն դրամայի, որը նրա համար միշտ մնաց իբրև նվիրական երազանք, բանաստեղծն այլ վերաբերմունք ուներ արձակի նկատմամբ և մի զրույցի ժամանակ նույնիսկ ասել է. «Ես արձակ գրում եմ պատահաբար, ես հո վիպասան չեմ, ես դրամատուրգ եմ» (ՀԶ, 102): Նույն խոսքերին հանդիպում ենք նաև Ստ.Զորյանի հուշերում (ԹԺՀ, 123): Իրոք, առաջին հայացքից թվում է, որ Թումանյանի արձակ երկերը գրվել են «պատահաբար», առանց հետևողական ծրագրի, սոսկ իբրև տեսածի ու լսածի անմիջական վերարտադրություն: Բայց այդպես միայն թվում է: Իրականում արձակի մեջ ևս նա ունի իր կայուն ստեղծագործական սկզբունքները, որոնք չի կարելի շփոթել հայ արձակի որևէ այլ երևույթի հետ:

2

Գաղափարներով և գեղարվեստական ընդհանուր չափանիշներով Թումանյանի արձակը, ինչ խոսք, սերտորեն կապված է նրա ստեղծագործության հիմնական բաժնի՝ պոեզիայի հետ: Սակայն, ամբողջությամբ վերցրած, նրա արձակը գեղարվեստական ուրույն համակարգ է, որը չի կարելի դիտել ու հասկանալ սոսկ իբրև նրա պոեզիայի գաղափարների ու կերպարների մարմնավորում մեկ այլ ձևով: Արձակի մեջ Թումանյանը հանդես է բերում գեղարվեստական պատկերման և լեզվամտածողության ուրիշ սկզբունքներ, չխոսելով արդեն այն մասին, որ գյուղաշխարհին նվիրված պատմվածքներում նա դիմում էր հատկապես «կյանքի պրոզային», առօրյա այնպիսի մանրամասների, որոնք պարզապես անհնար է պատկերացնել չափածո ձևի մեջ:

Արձակի մեջ Թումանյանի ոճը համեմատաբար ավելի արագ ձևավորվեց, քան պոեզիայում: Թեև սկզբից ևեթ Թումանյանը ռեալիստական սկզբունքներ էր դավանում, սակայն իր պոեզիայի համապատասխան ոճը նա միանգամից չգտավ: Ավելի քան մեկ տասնամյակի ստեղծագործական որոնումներից, գեղարվեստական մի շարք թերությունների և ռետորականռոմանտիկական ոճի ազդեցության հաղթահարումից հետո միայն նա պոեզիայի մեջ հասավ ամբողջական ռեալիստական համակարգի: Այնինչ դեռ 90-ական թթ. տպագրված պատմվածքներում մենք արդեն տեսնում ենք որոշակի և կայուն ռեալիստական սկզբունք ու ոճ, որն, իհարկե, ժամանակի ընթացքում ավելի կատարելագործվեց: Չունենալով «Գիքորի» առաջին խմբագրությունը՝ մենք այդ փոփոխությունների մասին որոշ պատկերացում կարող ենք կազմել «Արջաորս», «Երկաթուղու շինությունը», «Նեսոյի քարաքաղնիսը» պատմվածքների նախնական և վերջնական տարբերակների համեմատությունից:

Թումանյան արձակագրի նշանակության և արժանիքների ճանաչումը տեղի ունեցավ միանգամից և անվերապահորեն: Գրական քննադատությունը, որն, ըստ երևույթին, չէր նկատել կամ լուրջ արժեք չէր տվել նրա առաջին պատմվածքներին, կարծես կանգնեց անսպասելի հայտնության առջև, երբ Թումանյանը հրապարակեց իր արձակի լավագույն էջերը: Ամենացայտուն վկայությունը թումանյանական արձակի երկու

անվիճելի գագաթների՝ «Գիքորի» և «Քաջ Նազարի» առաջին գնահատականներն են, այն էլ կապված հայ գրականության այնպիսի նշանավոր անունների հետ, ինչպիսիք են՝ Ավետիք Իսահակյանն ու Նիկոլ Աղբալյանը: «Գիքորի» առանձին պատկերազարդ հրատարակության առթիվ գրած փոքրիկ գրախոսականում Ավ.Իսահակյանը մատնանշեց Թումանյանի արձակի մի զարմանալի «գաղտնիք»՝ գեղարվեստական նվազագույն միջոցներով բացառիկ ուժեղ տպավորության հասնելու ունակությունը: Իսահակյանը գրում էր.

«Երբ կարդում եք այս փոքրիկ պատմվածքը, ձեր սիրտը լցվում է թախիծով և երկար ժամանակ մնում եք կսկծեցուցիչ տպավորության տակ:

Մարդ զարմանում է, թե ինչպես այս նաիվ պատմվածքը թաքցնում է իր մեջ ա՛յնքան լիրիզմ, ա՛յնքան անմիջական զգացմունք և ա՛յնքան իրական կյանք»[27]:

Դրանից մոտ երեք տարի անց «Քաջ Նազարի» մասին հոդվածով հանդես եկավ Ն.Աղբալյանը՝ ցույց տալով հեքիաթի համամարդկային և հավերժական բովանդակությունը, Թումանյանի մշակման գեղարվեստական անանց արժեքը: Ահա քննադատի հիմնական եզրակացություններից մեկը.

«Մենք չենք կարող սպառել այն բոլոր երևույթները, որոնց խորացումն ու մեկնությունն է մեր ժողովրդի այս հանճարեղ հղացումը: Մշակված մի մեծ տաղանդի ձեռքով՝ նա կա ու կմնա մեր գրականության լավագույն արտադրություններից մեկը, որ ունի բոլոր մեծ ստեղծագործության անկասկածելի կնիքը – լինել մատչելի և թելադրական մանուկին ու մեծին և ազգի բոլոր խավերին»[28]:

Թումանյանի արձակի ամենից բնորոշ և կայուն գծերը այն հատկանիշներն են, որ ժամանակին Ա.Ս.Պուշկինը համարել է գեղարվեստական արձակի անհրաժեշտ պայմանը՝ ճշգրտություն և սեղմություն, մերկ պարզություն, զարդարանքի ու վերամբարձության կատարյալ բացակայություն: Ոչ միայն գյուղական առօրյան պատկերող թումանյանական պատմվածքները, այլև չափազանցության, հաճախ և ֆանտաստիկ վիճակների վրա հիմնված հեքիաթները միշտ *հակված են դեպի կոնկրետ կենսական երևույթները:* Փաստը կամ հատկանիշը նշվում է ծայրահեղ հավաստիությամբ և շոշափելիորեն՝ օգնելով ընթեր-

[27] «Հորիզոն», 27 հունվարի 1910թ., թ. 19:

[28] «Հորիզոն», 23 հոկտեմբերի 1912թ., թ. 233:

ցողին այդ բոլորը «տեսնելու» իբրև կյանքի իրական երևույթներ: Խոսքի պատկերավորությունը ծնվում է ոչ թե մակդիրների, համեմատությունների կամ փոխաբերական բառերի առատության շնորհիվ (դրանք, ընդհակառակը, հասցված են նվազագույնի, այլ տվյալ դեպքը, բնավորության գիծը կամ արարքը ճշգրտորեն և ուղղակի ցուցադրելու ճանապարհով: Դասական օրինակ է «Գիքորը». ամբողջ պատմվածքում կա ընդամենը մեկ համեմատություն («դեզերի նման դարսված գույնզգույն չթերը»), խոսքի փոխաբերական օգտագործման փաստեր գրեթե չկան, իսկ հատուկենտ մակդիրներն ունեն, այսպես ասած, ճշգրիտ-գործնական բովանդակություն (անիրավ աշխարք, կարմիր սիրուն շոր, բարի պառավ, փայլուն կոճակներ, նախշուն թղթեր և այլն): Դրա փոխարեն Թումանյանի արձակում *առաջատար դերը պատկանում է խոսքի բայական ձևերին՝* դեպք, գործողություն, շարժում ցուցադրող բառերին: Ամեն մի նախադասություն ինչ-որ չափով առաջ է մղում, հարստացնում է գործողությունը նոր կողմերով, որի շնորհիվ ընթերցողը հաղորդակից է դառնում պատկերվող կյանքի անընդհատ շարժմանն ու փոփոխությանը:

Թումանյանի արձակի այդ «գործնական» բնույթը լավ է երևում շատ երկերի առաջին իսկ նախադասությունից, որն ընթերցողին անմիջապես մտցնում է գործողության մեջ, տոն և ուղղություն է տալիս պատմության հետագա ընթացքին: Հիշենք մի քանի օրինակ. «Գյուղացի Համբոյի տունը կռիվ էր ընկել», «Մի կերի տարի ես ու մեր Ավագը մասրեքում խոզ էինք պահում», «Կիրակոսը մրսել էր, անկողին էր ընկել, տանջվում էր տաքության մեջ», «Մի աղքատ մարդ ու կնիկ են լինում, ունենում են երեք աղջիկ», «Երկու ախպեր են լինում. մինը՝ խելոք, մյուսը՝ հիմար» և այլն: Հեքիաթներում Թումանյանը հաճախ է օգտվում նաև «Լինում է, չի լինում» բանաձևից, որի շնորհիվ սկզբից ևեթ միախառնվում են իրականն ու անիրականը: Ի դեպ, հայ ժողովրդական պատմելաոճին բնորոշ այդ ելակետը Թումանյանը մտցրել է նաև մի շարք օտար հեքիաթների թարգմանության մեջ:

Հատուկ ուշադրություն է դարձրել Թումանյանը նաև ստեղծագործության եզրափակիչ նախադասությանը կամ հատվածին: Այն սովորաբար ոչ միայն ի մի է բերում տվյալ պատմվածքի կամ հեքիաթի մեջ կատարվածը, այլև մեծապես ընդարձակում է նրա շրջանակները, ակնարկում է հերոսների հետագա ճակատագիրը կամ խնդրի լուծման պատմական հեռանկարը: Այսպես, «Երկաթուղու շինությունը» պատմվածքում հայ գյուղաշխարհի մուտք գործող երկաթուղու և նրա բերած նոր

հարաբերությունների շուրջ զրուցակիցների թեր և դեմ կարծիքներին հետևում է մի այսպիսի կտրուկ վերջաբան. «Ու՜-ու՜-ու՜... Ջորերում սուրում էր երկաթուղին: Նոր էր մտել նա մեր ձորերը»: Այսպես, օբյեկտիվորեն ցույց է տրվում իրականության մեջ կատարված տեղաշարժերի անդառնալի ընթացքը: Կամ՝ «Գիքորի» եզրափակիչ տեսարանը, ուր, տեղի ունեցած դժբախտությանը անտեղյակ, ընտանիքի անդամները գյուղի ծայրին սպասում են Գիքորի վերադարձին («Ալի՜, ալի՜, հե՜ Գիքոլ...»): Սրանով, ճիշտ է, ողբերգության հետագա ընկալումը կարծես թե հանվում է պատմվածքի առկա սահմաններից, բայց ընթերցողի երևակայության մեջ այն հարատևում է ավելի մեծ ցավով, քան եթե այդ բոլորը ուղղակի նկարագրվեր: «Կենդանիների կյանքից» քաղված պատմվածքները («Արջաորս», «Գելը», «Ծղրիդը»), ամեն մեկը յուրովի, ավարտվում են այնպիսի վերջույթներով, որոնք ակնարկում են բնության հարատևող մեծ կյանքը, մարդու և կենդանու անմիջական կապերը նախապետական լեռնաշխարհում:

Շատ բազմազան, բայց միշտ իմաստալի և, այսպես ասած, *հեռանկարային են հեքիաթների վերջույթները:* Հետևելով ժողովրդական հեքիաթի ոգուն և պոետիկային՝ Թումանյանը ևս մի շարք դեպքերում սյուժեն ավարտում է չարի նկատմամբ բարու հաղթանակով («Ոսկու կարասը», «Տերն ու ծառան», «Կռնատ աղջիկը» և այլն): Բայց քիչ չեն նաև այն հեքիաթները, որոնց մեջ հաղթում ու հարատևում են չարն ու անարժանը («Քաջ Նազարը», «Խելոքն ու հիմարը», «Անբան Հուռին», «Ձախորդ Փանոսի հեքիաթը» և այլն): Այս և ուրիշ հեքիաթներում Թումանյանը սիրում է «անմահ պահել» իր հերոսներին, այսինքն՝ նրանց դուրս բերել ժամանակային կոնկրետ սահմաններից, դարձնել մարդկային որևէ հավերժական հատկանիշի կրող և խորհրդանիշ: Լավագույն օրինակը «մինչև էսօր էլ դեռ ապրող և թագավորող» Քաջ Նազարն է, որի կերպարով Թումանյանը պատկերում և զգուշացնում էր, թե ինչպիսի չարիքներ կարող են ծնել կույր հավատն ու ստորաքարշությունը, պաշտամունքը անարժան մարդու նկատմամբ: Անմահ են մնում նաև «Բարեկենդանի» հերոսները՝ անվերջ իրար հետ կռվող ամուսիններն ու նրանց հիմարությունից օգտվող ճարպիկ խաբեբան, «Խելոքն ու հիմարը» հեքիաթի եղբայրները...

Թումանյանի գրեթե բոլոր արձակ երկերի մեջ *շատ մեծ է հերոսների ուղղակի խոսքի տեսակարար կշիռը:* Հեղինակն ասես ետին պլան է քաշվում, նրա պատմությունը հասնում է նվազագույնի՝ ասպարեզ բացելով գործող անձանց խոսքի և

արարքների ուղղակի ցուցադրման համար: Այդ խոսքը հասցված է տիպականացման ամենաբարձր աստիճանի, երբ հերոսի մեկ հատիկ բառը կարող է ներքուստ լուսավորել նրա էությունը: Այսպես, արձակագիր Թումանյանը կարծես մասամբ իրականացնում է դրամաներ գրելու իր երազանքը, և պատահական չէ, որ երկխոսությունով այնքան հարուստ «Գիքորը», ինչպես նաև շատ ուրիշ պատմվածքներ ու հեքիաթներ, հեշտությամբ կարող են վերածվել (և իրոք վերածվել են) թատերգության, ուղղակի մարմնավորվել բեմի վրա: «Դրամատուրգիական սկզբունքը» շատ ուժեղ է նաև այն գործերում, որոնց մեջ ամբողջ ծանրությունն ընկած է հերոսների խոսքի վրա, իսկ հեղինակը միայն նշագրողի, «կապակցող օղակի» դեր է խաղում («Գաբո բիձու չերամապահությունը»): Իսկ մի շարք հեքիաթներ փաստորեն կառուցվում են երկխի սկզբում առաջադրվող որևէ դրույթի, հարցի ու պատասխանի նորանոր տարբերակների, կրկնության և աստիճանական ուժեղացման սկզբունքով («Բարեկենդանը», «Կիկոսի մահը», «Անհաղթ աքլորը», «Խելոքն ու հիմարը» և այլն):

Հայտնի է, որ Թումանյանի ստեղծագործության բոլոր ժանրերին բնորոշ է վերին աստիճանի սեղմ, հակիրճ շարադրանքը, խոսքի «ռեսուրսների» ժլատ օգտագործումը: Մի զրույցի ժամանակ նա ասել է. «Ես ջնջելական եմ, սեղմությունն եմ սիրում» (ՀՁ, 76): Ա.Պ.Չեխովի նման նա կարող էր ասել, որ «գրելու արվեստը կրճատելու արվեստ է», որ «գրել տաղանդավոր՝ նշանակում է գրել կարճառոտ»: Թումանյանի լակոնիզմի թերևս ամենացայտուն դրսևորումը մենք տեսնում ենք նրա արձակի մեջ, գեղարվեստական խոսքի այն տեսակի, որն իր կառուցվածքով կարծես թե հնարավորություն է տալիս և նույնիսկ ենթադրում է պատկերման մանրամասնում, շարադրանքի լայնածավալ ազատություն: Թումանյանն այդ հնարավորությունից կարծես չի ուզում օգտվել: Իր ասելիքը նա կարողանում է ամփոփել ամենանեղ, անձուկ շրջանակներում, որոնք, սակայն, լիուլի ներկայացնում են գործողությունը, բնավորությունը, մարդու և աշխարհի կապերը, հեղինակային մոտեցման բոլոր երանգները: Նրա պատմվածքներն ու հեքիաթները թվում են շատ ավելի մեծածավալ երկերի կոնսպեկտ-խտացումներ, որոնք, սակայն, զերծ են որևէ սխեմատիզմից կամ չորությունից: Թումանյանի համար երկու-երեք էջանոց պատմվածքը կամ հեքիաթը սովորական բան է, իսկ նրա ամենից ծավալուն արձակ երկերը, ասենք՝ «Գիքորը» կամ «Քաջ Նազարը» հազիվ են հասնում մի 10 – 15 էջի:

Թումանյան հեքիաթագրի հակիրճության արվեստն ավելի ակնառու կդառնա, եթե նրան համեմատենք համաշխարհային հեքիաթագրության այնպիսի ճանաչված վարպետների հետ, ինչպես Գրիմ եղբայրները կամ Անդերսենը, և կամ զուգադրենք հայ գրականության մեջ իր անմիջական նախորդի՝ Ղ.Աղայանի հեքիաթների հետ: Վերջիններս (իհարկե, ամեն մեկը յուրովի) սիրում են հեքիաթի սյուժեն ներկայացնել ամենայն մանրամասնությամբ, դեպքերի բոլոր հաջորդական աստիճաններով: Թումանյանը չի հետևում իր նախորդներին, նա գերադասում է ամենասեղմ, դինամիկ և նպատակասլաց պատմելաձևը: Անշուշտ, այդ է պատճառը, որ Գրիմ եղբայրների հեքիաթները թարգմանելիս նա բավական ազատ է վարվել, մտցրել է բազմաթիվ փոփոխություններ, որովհետև, ինչպես տարիներ անց՝ 1922թ. բացատրել է Պ.Մակինցյանին գրած նամակում, իրեն չեն բավարարել գերմանացի մեծ գիտնականհեքիաթագիրների կիրառած սկզբունքները: Թումանյանը պնդում էր, որ «Գրիմները հազիվ մի քանի հեքիաթ ունենան մշակած», որ «մնացածը ժողովրդական հեքիաթներ են, խառնած, աղավաղած ու փչացրած», իսկ «ռուսները... խոստովանում են, որ Պուշկինից հետո, կամ ավելի ճիշտ, «Ոսկի ձկնիկից» հետո – նրանք՝ մինչև էսօր չեն կարողացել մի հեքիաթ մշակեն իրենց առատ ու լավ հեքիաթներից» (ԵԼԺ–10, 424):

Թումանյանը հավատացած էր հեքիաթի (և առհասարակ բանահյուսական աղբյուրների) մշակման իր սկզբունքների արդյունավետությանը: Ահա թե ինչու՝ իր գրական վաստակը սովորաբար զուսպ և համեստ գնահատող բանաստեղծը «Քաջ Նազարի» և «Մի կաթիլ մեղրի» մասին նույն նամակում ասել է, որ «սրանք եվրոպական մանկական գրականության մեջ էլ պիտի որ նկատվեն: Համարձակություն ունեմ ասելու, թող ամբողջ գրական աշխարհի քննությանը առաջարկվի «Քաջ Նազարը» և Գրիմի «Անվախ դերձակը», որ թարգմանված է ամեն լեզվով և գովված ու հռչակված ամեն լեզվով» (ԵԼԺ–10, 422):

3

Թումանյանի պատմվածքներում և հեքիաթներում միշտ հանդես է գալիս որոշակի ոճավորման ենթարկված, ինքնատիպ և անկրկնելի մի *պատում:* Այդ պատումի մեջ մենք տեսնում ենք ժողովրդի և միջավայրի հարազատ գծերն իր էության մեջ կրող

անհատի, որը և՛ հեղինակն է, և՛ ավելի լայն հավաքական մի դեմք՝ երբեմն օժտված կենսագրական որոշակի գծերով: Պատմողն իր խոսքով անմիջական կապ է ստեղծում ընթերցողի կամ ունկնդրի հետ, նրան ներշնչում է դեպքերի ու դեմքերի բացարձակ հավաստիության անխախտ համոզմունք: Թումանյանի արձակը կարդալիս մենք կարծես մտնում ենք ոչ թե գրականություն, այլ կյանք, – մի ունակություն, որը բնորոշ է միայն իսկական մեծ արվեստին:

Եթե վերցնենք միայն թումանյանական պատմվածքները, ապա այստեղ առանձնանում է պատումի մի քանի եղանակ:

Նախ, այն գործերը, որոնց մեջ շարադրանքը ներկայացնում է դեպքերի մասնակից կամ ականատես գլխավոր հերոսը: Այդ սկզբունքի դասական օրինակը «Արջառոսն» է, ուր հեղինակային խոսք առհասարակ չկա, ամեն ինչի մասին պատմում է դեպքերի մասնակից անանուն հերոսը: Բայց պատումի նույն այս եղանակին, վերջին հաշվով, պետք է դասվեն նաև ուրիշ գործեր, ինչպես «Գելը», «Գաբո բիձու շերամապահությունը», «Երկաթուղու շինությունը», «Քեռի Խեչանը», «Նեսոյի քարաքաղնիսը»: Սրանց մեջ թեև հեղինակային խոսք կա, բայց այն, ինչպես արդեն ասվեց, համեստ դեր է կատարում, իսկ բովանդակության բացահայտման հիմնական միջոցը հերոսների խոսքն է: Ամեն ինչ լուսավորվում է ներսից, առանց հեղինակային հանձնարարականի կամ գնահատականի:

Երկրորդ խումբը այն պատմվածքներն են, որոնց մեջ պատմող հեղինակը միաժամանակ դեպքերի ականատեսն է, երբեմն էլ ուղղակի մասնակիցը: Խոսքը վերաբերում է «Իմ ընկեր Նեսոն», «Ահմադը», «Ալլահից դրկածը», «Եղջերուն», «Մայրը» պատմվածքներին: Մանկության կամ հասուն տարիներին դիտած դեպքերի հիման վրա հեղինակն ստեղծում է այնպիսի սյուժեներ, որոնց ընթերցողը հավատում է անվերապահորեն: Այս խմբի գործերում հեղինակն ավելի ակտիվ է, անհրաժեշտության դեպքում նա միջամտում է, գնահատում և խորհրդածում կյանքի տարբեր կողմերի մասին, նույնիսկ հանձնվում է քնարական մտորումների (օրինակ՝ «Եղջերուն» կամ «Իմ ընկեր Նեսոն» պատմվածքներում):

Վերջապես, մի քանի ուրիշ դեպքերում գերակշռում է հեղինակային օբյեկտիվ շարադրանքի սկզբունքը: Դրանք են՝ «Գիքորը», «Սովի ժամանակից», «Աղքատի պատիվը», «Քաջերի կյանքից», «Գրազը» և այլն, ուր ամեն ինչ ընթանում է կենսական իրողության օբյեկտիվ ընթացքով, առանց արտաքին որևէ միջա-

մտության: Հեղինակը, թվում է, բոլորովին անկողմնակալ է, թաքնված է դեպքերի ու կերպարների ետև: Բայց դա, իհարկե, խաբուսիկ տպավորություն է միայն: Հեղինակի համակրանքն ու հակակրանքը, սերն ու ցավը, ռեալիստական արվեստի սկզբունքով, արտահայտվում են եղելության օբյեկտիվ շարադրանքի միջոցով և լիուլի փոխանցվում ընթերցողին: Լավագույն օրինակը դարձյալ «Գիքորն» է, որի արտաքնապես «սառն ու անտարբեր» տողերի մեջ այնքան մեծ սեր ու ատելություն կա, երբեք չթուլացող ողբերգական զգացմունք ու տառապանք:

Ինչ վերաբերում է հեքիաթներին, ապա նրանց մեջ, ժանրի բնույթին համապատասխան, չի կարող լինել ո՛չ դեպքերի ականատես պատմող և ո՛չ էլ ուղղակիորեն հանդես եկող հեղինակի կերպար (միակ բացառությունը «Սուտլիկ որսկանն է, որ պատմում է «դեպքերի» մասնակիցը): Սակայն դրա փոխարեն ամբողջ ոճավորված շարադրանքի մեջ զգացվում է հրաշապատում և իրական, ծիծաղաշարժ և ողբերգական դեպքերի մասին պատմողի ներկայությունը: Պատմող, որն ամեն ինչի նայում է ժողովրդի աչքերով, արտահայտում է նրա դարավոր իմաստությունն ու կենսափորձը:

Թումանյանի գրեթե բոլոր հեքիաթները՝ և՛ բուն նյութով, և՛ պատումի ոճով, երգիծական բնույթ ունեն (բացառություն են կազմում միայն «Խոսող ձուկը», «Կռնատ աղջիկը» և «Եղեմական ծաղիկը»): Բայց երգիծանքը շատ բազմադեմ է ու բազմատարր՝ բարեհոգի հումորով տոգորված մանկական սրամիտ-խաղացկուն հեքիաթներից («Ճամփորդները», «Պոչատ աղվեսը», «Անհաղթ աքլորը», «Ծիտը» և այլն) մինչև սոցիալական և քաղաքական սատիրայի այնպիսի փայլուն նմուշներ, ինչպես «Ոսկու կարասը», «Տերն ու ծառան», «Քաջ Նազարը»: Նշված երկու խմբերի միջև կան նաև ուրիշ բազմաբնույթ հեքիաթներ, որոնց մեջ երգիծանքն ամեն անգամ ուրույն գունավորում է ստանում: Թումանյանի հեքիաթները, մանավանդ բազմերանգ ու համապարփակ «Քաջ Նազարը», նրա մի շարք պատմվածքների, «Պոետն ու Մուսան» պոեմի և որոշ բանաստեղծությունների (օրինակ՝ չափածո ֆելիետոնները) հետ միասին, կազմում են հայ երգիծանքի ամենից ինքնատիպ ու հետաքրքիր էջերից մեկը:

Գեղարվեստական պատկերման նշված և ուրիշ միջոցներով Թումանյան արձակագիրն ստեղծեց անմոռաց կերպարների մի ամբողջ մեծ պատկերասրահ, որով նա կարող է մրցել ուզածդ հայ խոշորագույն արձակագրի հետ: Նրա հեքիաթներից և

պատմվածքներից բազմաթիվ գործող անձինք ամուր մտել են ժողովրդի գիտակցության մեջ, դարձել են մարդկային բնավորության և ճակատագրի տարբեր կողմեր խորհրդանշող հասարակ անուններ: Բավական է հիշել թումանյանական հեքիաթների այնպիսի կերպարներ, ինչպես հաջողակության, փառքի և իշխանության աստիճաններով անընդհատ վեր բարձրացող Քաջ Նազարը և ամեն ինչում դժբախտության հանդիպող Ձախորդ Փանոսը, ագահ տերն ու նրա մոտ ծառայության մտնող երկու եղբայրները, գոյություն չունեցած Կիկոսի «մահվան» համար սուգ ու շիվան անող քույրերն ու նրանց ծնողները, բարեկենդանի պատճառով անընդհատ կռվող ամուսինները, ծույլ, բայց բախտավոր Անբան Հուռին, անվերջ պարադոքսներով մտածող սուտլիկ որսկանը և թագավորին հաղթող հնարամիտ սուտասանը...

Այս բոլոր կերպարների «միջուկը» (կամ սաղմերը) Թումանյանը գտել ու քաղել է հայ և միջազգային ժողովրդական բանահյուսությունից: Բայց նա կարողացել է բացահայտել և ընդգծել նրանց համամարդկային և հավերժական բովանդակությունը, դարձնել բնավորության որևէ գծի ամբողջական և տպավորիչ խորհրդանիշ ընդհանրացումներ: Հատկանշական է, որ շատ դեպքերում Թումանյանը հարկ չի համարում այդ կերպարներին որոշակի անուններ տալ, այլ կոչում է պարզապես՝ *տերը, ծառան, խելոքը, հիմարը, մարդը, կնիկը և այլն:* Դրանով, անշուշտ, ավելի է ընդգծվում կերպարի համընդհանուր բնույթը: Եվ ապա. նշված հերոսները հանդես են գալիս ու գործում են հեքիաթին հատուկ պայմանական, չափազանցված, երբեմն նույնիսկ ֆանտաստիկ հանգամանքների մեջ, բայց դա ամենևին չի զրկում նրանց կենսական հավաստիությունից և ռեալիստական ուժից: Այդ կերպարներն ազգային միջավայրի և ժամանակի կոնկրետ հատկանիշներով օժտված չեն, բայց այդ «թերությունը» դառնում է նրանց հավերժական գոյատևման, ժամանակի ընթացքում իրենց նշանակության նորանոր կողմերի բացահայտման հիմք:

Միայն մեկ կամ մի քանի իրավիճակի մեջ ցուցադրելու ճանապարհով են ամբողջանում նաև թումանյանական պատմվածքների հերոսները՝ նահապետական գյուղաշխարհի այդ հարազատ «բեկորները»: Եվ սակայն նրանք էլ, հեքիաթների հերոսների նման, «փոքր ծևի» մեջ դրված իսկական մոնումենտալ կերպարներ են, որոնք ընթերցողի գիտակցության մեջ ամուր կերպով մնում են իբրև իրենց միջավայրի մտածողության և վարքագծի մարմնավորումներ: Դա վերաբերում է կերպարների ամբողջ պատկերասրահին՝ Գաքո և Նեսո բիձաներից մինչև Քեռի

խեչանն ու պատանի Նեսոն, մինչև «Գիքորի» գյուղաբնակ ու քաղաքաբնակ գործող անձինք: Ճիշտ է՝ Թումանյանը սովորաբար չի զբաղվում իր հերոսների հոգեբանության վերլուծությամբ, որևէ տրամադրության կամ ապրումի մանրամասն քննությամբ: Բայց՝ զարմանալի՜ բան. դա ամենևին չի խանգարում, որ մեզ լիուլի փոխանցվի գործող անձանց ցավն ու տառապանքը, որ մենք հուզվենք ու ապրենք նրանց ճակատագրով: Բավական կլիներ հիշել միայն «Գիքորը», բայց նույն իրողության պերճախոս օրինակներ են նաև «Աղքատի պատիվը», «Լեռների հովիվը», «Եղջերուն», «Իմ ընկեր Նեսոն» և այլ պատմվածքներ: Հուզական-հոգեբանական բովանդակության աղբյուրը Թումանյանի արձակում ոչ այնքան ներաշխարհի ուղղակի ցուցադրումն է, որքան հերոսի արարքների միջոցով նրա հոգեվիճակի և ապրումների մեջ թափանցելը: Գործողության և շարժման արտաքին նկարագրությունը ընթերցողին հնարավորություն է տալիս մտնելու կերպարի ներքին ապրումների ոլորտը, համազգալու այդ գործողությանը համապատասխանող հոգեկան դրությունը:

4

Հատուկ պետք է խոսել Թումանյանի արձակ երկերի կենսական և գրական աղբյուրների մասին: Չնայած ընդհանուր գեղարվեստական սկզբունքներին, պատմվածքներն ու հեքիաթները այս հարցում էապես տարբերվում են իրարից, և նպատակահարմար է դրանք քննել առանձին:

Կարելի՞ է արդյոք խոսել Թումանյանի պատմվածքների կերպարների իրական նախատիպերի, սյուժեների որոշակի կենսական զուգահեռների մասին: Այս հարցին դժվար է միանշանակ պատասխան տալ: Բանն այն է, որ, մի կողմից, նրա պատմվածքները, իրոք, հայ գյուղաշխարհի իրողությունների անխարդախ արտացոլումն են: Ավելին, թվում է, թե հեղինակը պարզապես հայելանման հարազատությամբ իր պատմվածքների մեջ է տեղափոխել կյանքում տեսած դեպքը, լսած զրույցն ու խոսակցությունը: Սակայն, մյուս կողմից, չի կարելի պնդել նաև, թե Թումանյանի պատմվածքներից որևէ մեկը իր սյուժեով կամ երկխոսությունների ընթացքով ուղղակի քաղված է կյանքից և նույնությամբ վերարտադրում է իրոք կատարված որևէ իրադարձություն: Ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ պատմվածքների մեջ խտացված կերպով արտահայտվել է գյուղաշխարհի բարքերի և մարդկանց այն խորագույն իմացությունը, որն

անբաժան էր գրողի էությունից: Սակայն նա ոչ թե մնացել է մեկ առանձին դեպքի կամ փաստի շրջանակներում, այլ իր կենսաճանաչողության հարստագույն շտեմարանից ազատ ընտրություն է կատարել: Հիշենք «Նեսոյի քարաբաղնիսի» օրինակը: Այն, որ Կիրակոսի համար քարաբաղնիս անելուց առաջ Նեսոն ոգևորված թվարկում է այդ միջոցով փրկված համագյուղացիների անունները, իսկ ողբերգական ավարտից հետո կտուրին հավաքված մարդիկ հիշում են, թե քանի՜-քանիսն են զոհվել այդ նույն ճանապարհով, իհարկե, միայն կոմպոզիցիոն շրջանակի համար չէ: Դա ցույց է տալիս նկարագրված իրադրության տարածվածությունը, և Թումանյանի պատմվածքն էլ ոչ թե նրանցից մեկն ու մեկի ակնարկային նկարագրությունն է, այլ տիպական երևույթի բացահայտումը՝ գեղարվեստական արտացոլման սկզբունքներով: Նույն ուղիներով են ստեղծվել նաև մյուս պատմվածքները, որոնց ծագման և ամբողջացման ընթացքի մասին Մարգար Ավետիսյանը պատմել է.

«Թումանյանը չէր պատմում ընդհանրացած, շաբլոն անեկդոտներ՝ ուրիշից լսած կամ գրքերից վերցրած: Նրա անեկդոտի նյութը կյանքն էր՝ իր և իրեն շրջապատող մարդկանց կյանքը, որտեղից վերցնելով, նա ինքը հորինում ու պատմում էր, կամ պատահած դեպքերը «գեղարվեստորեն մշակելով», պատմում էր իրեն հատուկ ճաշակով: Այստեղ ևս նույնն էր կատարվում, ինչ որ ժողովրդական բանահյուսությունը մշակելիս: Միայն այստեղ նա բանավոր խոսքի բանաստեղծ էր: Մի քանի այդպիսի «դեպքեր» գեղարվեստական մշակում ստանալով հետագայում գրի առնվեցին («Քեռի Խեչանը», «Գաբո բիձու չերամապահությունը», «Նեսոյի քարաբաղնիսը» և այլն): Այդ բոլորը գրելուց դեռ շատ առաջ Թումանյանը պատմում էր բերանացի» (ԹԺՀ, 175):

Այսպես, ներկայացնելով սովորական, «շարքային» դեպքեր, Թումանյանն ասես տալիս է երևույթի «միջին թվաբանականը», որը դժվար է կապել որևէ իրական եղելության հետ: Այդ է պատճառը, որ ո՛չ հուշագիրների մոտ և ո՛չ էլ բանաստեղծի գրառումներում գրեթե չկան վկայություններ պատմվածքների իրական նախատիպերի մասին: Համեմատության համար հիշենք, որ հայ գյուղաշխարհի մյուս մեծ կենդանագրողի՝ Ակսել Բակունցի շատ պատմվածքների մասին կան փաստեր և վկայություններ, թե ի՛նչ իրական դեպքեր են դրված եղել նրանց հիմքում, ովքե՛ր են եղել հերոսների նախատիպերը (որոնք, իհարկե, ենթարկվել են ստեղծագործական

բազմաթիվ «շտկումների»): Մենք գործ ունենք գեղարվեստական ճշմարտության հասնելու տարբեր ուղիների հետ: Բակունցը որևէ ցայտուն կենսական եղելությունից է գնում դեպի կյանքի տիպական բովանդակության բացահայտում, այնինչ Թումանյանը կերտում է մի այնպիսի գեղարվեստական փաստ, որը չի կարելի ուղղակիորեն կապել համանման շատ փաստերից մեկն ու մեկի հետ:

Ասվածը կարելի է հաստատել նույնիսկ «Գիքորի» օրինակով, թեև նրա կենսական հիմքերի մասին մեզ որոշ տվյալներ հասել են: Բանաստեղծի դուստրը 1912թ. գրի է առել Թումանյանի հետևյալ վկայությունը.

«Գիքորը» շատ վաղ եմ գրել՝ 1895 թվականին և կարդացել եմ Շիրվանզադեին, բայց չի տպվել: Սրտառուչ բան է, իրական դեպք է. մեր ազգականներից մեկի երեխային, Ստեփան անունով, Դսեղից բերել են Թիֆլիս դերձակի աշակերտ տվել: Ծանր հիվանդացավ: Ծնողները գյուղից եկան Թիֆլիս, երեխային տարան Դսեղ, էնտեղ էլ թոքախտից վախճանվեց:

Գիքորը հայրիկի հորեղբայր Մամի փոքր տղան էր: Թիֆլիսում հայրիկը գնաց հիվանդանոց երեխային տեսնելու: Վրան շատ էր ազդել, մի շաբաթ ոչ կարգին քնում էր, ոչ հաց ուտում» (ՀՁ, 102):

Նախ, եթե այս տողերը համեմատենք պատմվածքի հետ, դժվար չի լինի նկատել բազմաթիվ և էական տարբերություններ: Եվ ապա՝ թվում է, որ հուշերում առկա է ոչ թե մեկ, այլ երկու երեխայի պատմություն՝ (մեկը՝ «մեր ազգականներից մեկի երեխան», մյուսը՝ «հայրիկի հորեղբայր Մամի փոքր տղան»), որոնք գրույցը գրի առնողը հստակորեն չի տարբերակել: Ի դեպ, կան նաև ժամանակակիցների պատմած ուրիշ վարկածներ «Գիքորի» նախատիպերի մասին[29]: Ըստ երևույթին, պետք չէ պատմվածքն ուղղակիորեն կապել այդ փաստերից որևէ մեկի հետ, որովհետև հեղինակի համար կարևորը եղել է ոչ թե որևէ փաստի, եղելության ճշգրիտ նկարագրությունը, այլ կյանքի գեղարվեստական ճշմարտությունը: Հենց դա է, որ ընթերցողին ստիպում է սրտի թրթիռով և հոգու տառապանքով հետևել պատանի հերոսի ճակատագրին: Այդ մասին, ինչպես տեսանք, գրել է դեռ պատմվածքի առաջին գրախոս Ավ.Իսահակյանը: Իսկ տարիներ անց պատմվածքի սոցիալական մեծ ճշմարտության,

[29] Տե՛ս օրինակ, այդ վարկածներից մեկի շարադրանքը՝ «Գրական թերթ», 1989, թ. 9:

հայ գրականության մեջ նրա գրավոր բացառիկ տեղի մասին Ալ.Մյասնիկյանը ասում էր. «Գիքորը» հայկական սոցիալական, աշխատավորական ու նույնիսկ բանվորական (ի բաց առյալ Չարենցի հեղափոխական կերտվածները) բոլոր գրվածքներից ամենաուժեղը, ամենաբովանդակալիցը և ամենաշնորհալին է: «Գիքորը» շատ նշանակալից և անպայման խոշոր գործ է»[30]:

Պատմվածքների կապակցությամբ ևս ծագում է մի խնդիր, որը երկար ժամանակ թումանյանագիտության ամենաբարդ և վիճելի հարցերից մեկն է եղել. ինչպե՞ս է վերաբերվում հեղինակը նահապետական աշխարհին և նրա մարդկանց, դրվատո՞ւմ է, թե՞ քննադատում: 1910թ. տպագրած երկու պատմվածքի («Քեռի Խեչանը» և «Նեսոյի քարաբաղնիսը») Թումանյանը տվել է «Մերոնք» ընդհանուր վերնագիրը: Հայտնի է, որ նա ունեցել է նույն շարքի նաև ուրիշ գործեր գրելու մտադրություն, որը չի իրականացրել (հետմահու որոշ հրատարակությունների մեջ այդ խմբին է դասվել նաև ավելի վաղ՝ 1899թ. տպագրված «Գաբո բիձու չերամապահությունը»): Սակայն որոշ իմաստով Թումանյանն իր շատ պատմվածքներ կարող էր վերնագրել այդպես՝ «Մերոնք», որովհետև գյուղաշխարհի մարդիկ նրան իրոք հարազատ ու սիրելի են, նրանց ցավն ու տառապանքը նաև հեղինակինն են: Սա ամենևին չի նշանակում, թե Թումանյանը դրվատում է այդ աշխարհում եղած ամեն ինչ: Ո՛չ, նա այնտեղ տեսնում է և՛ հետամնացություն, և՛ կործանիչ արատներ, և՛ ծիծաղելի կողմեր, տեսնում է հասարակական և բարոյական անարդար պատկերացումներ, նրանց զոհերին: Բայց նա քննադատում և մերժում է այդ ամենը բարեկամաբար ու ցավով, որովհետև, ինչպիսին էլ որ լինի այդ աշխարհը, նրա, այլ կերպ ասած՝ ժողովրդի հետ է կապված Թումանյանի հասարակական և գեղագիտական իդեալը: Այստեղ է նա տեսնում մարդկային այն բոլոր առաքինությունները, որոնք պետք է պահպանել, կատարելագործել և հանձնել ապագային:

Եթե պատմվածքներ Թումանյանը գրել է, իր խոսքով ասած, «պատահաբար». այսինքն՝ դիպվածի կամ անհրաժեշտության թելադրանքով, ապա ավելի նպատակադրված է եղել նրա աշխատանքը հեքիաթի ժանրում: Այս դեպքում արդեն կարելի է խոսել հստակ տեսական սկզբունքների և նրանց հետևողական կիրառման մասին:

---

[30] *Ալ.Մարտունի (Մյասնիկյան).* Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը, Թիֆլիս, 1923, էջ 34:

Ամենից առաջ Թումանյանը հեքիաթի մեջ տեսնում էր ժողովրդի դարավոր իմաստության և կենսափորձի լավագույն խտացումը, որին դիմելով անհատ հեղինակը կարող է ոչ միայն տոգորվել ժողովրդական ոգու այդ մեծ հարստությամբ, այլև գտնել իր ստեղծագործական անհատականության դրսևորման լայն ասպարեզ: Այսպես, 1909թ.՝ «հայոց դրամբյանիզմի» դեմ մղած պայքարի ժամանակ, նա ասում էր. «...Հեքիաթները գրական մարդիկ չեն հորինում, այլ առնում են ժողովրդականը ու պատմում: Եվ շնորհքը հենց էդ պատմելու մեջն է, որ իմանան ի՛նչը փոխեն, ինչը դուրս գցեն, ինչը պահեն, ինչ լեզվով, ինչ ոճով ու ինչպես պատմեն, որ և՛ գեղեցիկ դուրս գա, և՛ ժողովրդականի համն ու հոտը չկորցնի» (ԵԼԺ – 6, 161): Ավելի քան տաս տարի անց, մի զրույցի ժամանակ, Թումանյանն ընդգծում էր հեքիաթի բացառիկ կարևոր տեղը համաշխարհային մշակույթի համակարգում, ասելով. «Հեքիաթները անդունդներ են՝ խորը, անծայր, անվերջ... հարուստ ու շքեղ աշխարհ է: Հեքիաթը ամենաբարձր ստեղծագործությունն է. նույնիսկ հանճարները հեքիաթ չեն կարողանում ստեղծել, բայց հեքիաթների են ձգտում: Նոր գրողներից փորձեր անողներ կան. Օսկար Ուայլդը, Մետերլինկը և ուրիշներ» (ՀԶ, 225): Նույն մտքին նա վերադառնում է իր ամենավերջին նամակներից մեկում՝ 1922թ. հուլիսին. «Դա գրականության մեջ ամենաբարձր արտահայտությունն է, ուր ամբողջը հավիտենական սիմվոլներ են: Եվ այժմ գրականության մեջ սիմվոլիզմը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մի հանդուգն ձգտումն հեքիաթին մոտենալու» (ԵԼԺ–10, 424):

Իսկ ինչպե՞ս է օգտվել Թումանյանը ժողովրդական բանահյուսության գինարանից, ի՞նչ ուղիներով է կերտել հայ հեքիաթագրության անվիճելի գագաթը կազմող իր երկերը: Հայտնի է, որ Թումանյանը կիրառել է բանահյուսական աղբյուրներից օգտվելու բազմազան եղանակներ՝ ժողովրդական լեզվամտածողության տարրերի լայն օգտագործում, փոխադրություն բարբառից գրական լեզվի, սեղմ ավանդության կամ անվան ստուգաբանության հիման վրա լիարժեք սյուժեի վերստեղծում և այլն: Սակայն ամենից բարդը բանահյուսության օգտագործման այն եղանակն է, որ նա կիրառել է «Սասունցի Դավիթը», «Հազարան բլբուլ» պոեմներում և գրեթե բոլոր հեքիաթներում: Այդ սկզբունքի էությունն այն է, որ բանահյուսական մի շարք տարբերակներից Թումանյանը փաստորեն վերստեղծում է մի նորը: Այդ նոր, գեղարվեստական կատարելության հասցված տարբերակը ներառում է այն

լավագույնը, ինչ կա օգտագործված ժողովրդական պատումների մեջ, միաժամանակ պարունակում է հեղինակի ստեղծած շատ նոր դրվագներ ու մանրամասներ: Միշտ բացահայտվում և ընդգծվում է այն նկիրակային գաղափարն ու իմաստը, որը, Թումանյանի ըմբռնմամբ, տվյալ բանահյուսական երկի հիմքն է կազմում:

Հեքիաթների վրա աշխատելիս Թումանյանը լայնորեն օգտվել է ոչ միայն հայկական տարբերակներից (գրի առնված կամ բանավոր), այլև մոտիկ ու հեռու ժողովուրդների ստեղծագործությունից (այս դեպքում հիմնական աղբյուրը եղել են ռուսերեն բանահյուսական-ազգագրական ժողովածուները): Այսպես, «Հազարան բլբուլ» հեքիաթ-պոեմի համար շատ տարիների ընթացքում Թումանյանի հավաքած տարբերակների ցուցակը բաղկացած է 58 անունից, որոնց թվում կան բազմաթիվ ազգերի բանահյուսական նյութեր, հեքիաթի գրական մշակումներ (տես ԵԼԺ–4, 471–474): Նույնիսկ «Ծիտը» փոքրիկ մանկական հեքիաթը գրելու համար Թումանյանը նկատի է ունեցել հայերեն և ռուսերեն յոթ տարբերակ: Իսկ թե ինչպիսի՜ ոսկերչական նուրբ աշխատանք է կատարվել ամեն մի մանրամասնի, բառի և արտահայտության վրա, նա պատմել է 1909թ. գրած «Ոչ-գրական ոչնչությունները քննադատ» հոդվածում (ԵԼԺ–6, 163–166): Թումանյանի այս և ուրիշ նշումներից իմանում ենք, որ «Չախչախ թագավորը» գրելու համար նա նկատի է ունեցել հեքիաթի 14 տարբերակ, «Կռնատ աղջկա» համար՝ 11, «Եղեմական ծաղիկի» համար՝ 21, «Քաջ Նազարի»՝ 16, «Կիկոսի մահի»՝ 4 տարբերակ և այլն: Հիմքեր կան նույնիսկ ասելու, որ նշված և ուրիշ հեքիաթներ գրելիս Թումանյանի տեսադաշտում երբեմն ավելի շատ տարբերակներ են եղել: Այսպես, ըստ հեղինակի կազմած մի այլ ցուցակի, «Կռնատ աղջիկը» գրելիս նա ծանոթացել է այդ հեքիաթի 33 տարբերակի[31]:

Եթե պատմվածքի ժանրում Թումանյանի գլուխգործոցը «Գիքորն» է, ապա հեքիաթի մեջ այդ տեղը պատկանում է «Քաջ Նազարին», որը, ինչպես ասվեց, հեղինակն էլ առանձնացրել է իր մյուս բանահյուսական երկերի շարքում: Արդեն վկայակոչված նամակում նա ավելացնում էր. «Իմ կարծիքով՝ ես միայն մի հեքիաթ եմ մշակել կարգին (գուցե չնչին պակասություններ

---

[31] Տես *Ա.Մ.Վարդանյան.* Հովհաննես Թումանյանի հեքիաթները (ստեղծագործական պատմության հարցեր). Երևան, 1986, էջ 66 – 148, ուր տրված է հեքիաթների բանահյուսական աղբյուրների մանրամասն քննությունը:

ունենա, ով գիտի), և դա «Քաջ Նազարն» է (ԵԼԺ–10, 424): Այստեղ ավելի, քան որևէ այլ հեքիաթում, Թումանյանը հասել է համամարդկային ընդհանրացման՝ ստեղծելով մի հավերժական տիպ: Դրանով է պայմանավորված այն, որ Թումանյանի հեքիաթը հայ գրականության մեջ սկիզբ դրեց մի ամբողջ «քաջնազարական» թեմայի, որը ժամանակի ընթացքում չի խամրում, այլ բացահայտվում է նորանոր կողմերով: Կերպարի հետագա մարմնավորումները (որոնց շարքում բարձրանում է Դ.Դեմիրճյանի մեծատաղանդ կատակերգությունը) Թումանյանի հայտնագործած բնավորության կենսականության և արդիականության լավագույն ապացույցն են:

Այսպես, իր նախասիրած երկու արձակ ժանրերի մեջ էլ Թումանյանը հանդես եկավ ուրույն և անկրկնելի դիմագծով, որով նա որոշակիորեն առանձնանում է նախորդ և հաջորդ շրջանի մեր արձակագիրների շարքում: Այդ ուրույն տեղը, նախ և առաջ, պայմանավորված է նրանով, որ, ինչպես տակավին 1920թ. նշել է Ստեփան Զորյանը, «Թումանյանը մեր առաջին արձակագիրն է հայկական ոգով»: Մի քանի տարի անց նա իր այդ միտքը բացատրել է այսպես. «...եթե կարող է խոսք լինել մի օր հայ ինքնատիպ, օտար ազդեցություններից զերծ արձակի մասին, ապա դրա լավագույն օրինակը պիտի համարել Թումանյանի արձակը, որի յուրաքանչյուր տողը հայկական շունչ ունի և արտահայտության ձևը՝ հայկական կնիք: Միայն հայը, հայ ժողովրդի ընդերքից ելած գրողը կարող է այդպիսի արձակ տալ»[32].

Դրանով իսկ Թումանյանը գրեց հայ արձակի պատմության ամենածանրակշիռ գլուխներից մեկը, որին նույնքան երկար կյանք է վիճակված, ինչքան և նրա պոեզիային:

VII. ԲՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՀՐԱՊԱՐԱԿԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

1

Թումանյանի գրական ժառանգության ամենածավալուն մասը կազմում են նրա քննադատական և հրապարակախոսական հոդվածներն ու ելույթները: Այդ նյութերի ընդհանուր թիվն

[32] Տե՛ս «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1985, թ. 3, էջ 122, *Ստեփան Զորյան* Երկերի ժողովածու 12 հատորով, հատ. 12, 1990, էջ 348 – 349:

անցնում է 400-ից: Դրանք զբաղեցնում են բանաստեղծի երկերի լիակատար ժողովածուի 6-րդ և 7-րդ հատորներն ամբողջությամբ, ինչպես նաև 8-րդ հատորի մի մասը: Պատկառելի և շատ բազմազան գրական մի շերտ, առանց որի անհնար է ճիշտ հասկանալ և՛ Թումանյանի գեղարվեստական ստեղծագործությունը, և՛ նրա ժամանակի գրական-հասարակական կյանքը:

Նշված նյութերը մեծ մասամբ տպագրվել են ընթացիկ պարբերական մամուլում, բայց մի խոշոր չափով էլ ժամանակին մնացել են անտիպ՝ երբեմն ավարտուն, իսկ ավելի հաճախ թերամշակ վիճակում և հասարակությանը հայտնի դարձան բանաստեղծի մահից տարիներ ու տասնամյակներ անց: Ավելացնենք, որ Թումանյանի կենդանության օրոք նրա գրականքննադատական և հրապարակախոսական հոդվածները հավաքելու և առանձին գրքով տպագրելու հարց չի առաջադրվել: Միակ բացառությունը 1911թ. «Հորիզոն» լրագրում Ա.Չոպանյանի մի գրքի առիթով տպագրված ծավալուն հոդվածգրախոսությունն է («Նաղաշ Հովնաթանը և նրա, Քուչակ Նահապետի ու Սայաթ-Նովայի սերը»), որը հինգ տարի անց (1916թ.) լույս տեսավ նաև առանձին գրքույկով: Մամուլում և արխիվներում ցրված հոդվածները հավաքելու դժվարին և շատ աշխատատար գործն սկսվեց Թումանյանի մահից մոտ մեկ տասնամյակ անց՝ նրա երկերի առաջին գիտական հրատարակության նախապատրաստման ընթացքում: Արժե համառոտակի անդրադառնալ այդ երկարամյա աշխատանքի հիմնական փուլերին:

Առաջին լուրջ քայլն այս ուղղությամբ եղավ 1939թ. լույս տեսած «Թումանյանը քննադատ» հայտնի ժողովածուն: Այն կազմել էր բանաստեղծի դուստր Նվարդ Թումանյանը, առաջաբանը գրել գրականագետ Էդվարդ Թոփչյանը: Կարելի է ասել, որ ընթերցող լայն շրջանների համար այդ մեծադիր գիրքը իսկական հայտնություն եղավ, հնարավորություն տվեց ծանոթանալու գրականության ընդհանուր և մասնավոր հարցերի շուրջ մեծ բանաստեղծի հայացքներին: Գրքում տեղ են գտել տարբեր ծավալի ընդամենը 200 նյութ, որոնցից 40-ը նամակներ են, մնացածը՝ հոդվածներ ու ելույթներ: Ժողովածուի բնույթին և խնդիրներին համապատասխան՝ այդ նյութերը հաճախ ներկայացվել են կրճատումներով՝ ընտրելով միայն գրականագիտական արժեք ունեցող մասերը: Դիտելով հարցը թումանյանագիտության զարգացման ընդհանուր համապատկերի մեջ, պետք է ասել նաև, որ այդ ժողովածուի շնորհիվ

հնարավոր դարձավ լիաձայն խոսել Թումանյանի գրական-գեղագիտական ըմբռնումների որոշակի համակարգի մասին՝ զուգակցելով այն նրա գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնաբանությանը:

Բնականաբար, Թումանյանի գրական վաստակի այս կողմն ավելի լայնորեն ներկայացվեց նրա երկերի 6-հատորյակում (1940 – 1959), որի պատրաստման մեջ, ինչպես հայտնի է, ամենից մեծ վաստակ ունեն Նվարդ Թումանյանը և Արամ Ինճիկյանը: Այդ հրատարակության 4-րդ հատորն ամբողջությամբ կազմված է բանաստեղծի հոդվածներից ու ելույթներից: Եթե այս հատորի գրականագիտական նյութերի մեծ մասն արդեն ծանոթ էր «Թումանյանը-քննադատ» ժողովածուից, ապա հրապարակախոսական հոդվածներն առաջին անգամ հենց այստեղ հավաքվեցին՝ քաղվելով մամուլի էջերից: Դրա շնորհիվ նշված հատորը մոտ կես դարի ընթացքում եղել է Թումանյանի գրական-հասարակական հայացքների ուսումնասիրման հիմնական աղբյուրը:

Սակայն չմոռանանք, որ քննարկվող հատորը լույս է տեսել 1951 թվականին՝ մտավոր կապանքների և խստագույն գրաքննության պայմաններում, և դա չէր կարող իր կնիքը չդնել «վտանգավոր» նյութերով այնքան հարուստ այդ գրքի հրատարակության վրա: Իրոք, Թումանյանի հոդվածներից կրճատվել-հանվել են մի շարք հատվածներ և անուններ՝ փոխարինելով անորոշ բազմակետերով: Բանը հասել է անգամ այնպիսի անհեթեթության, որ հատորից հետևողականորեն հանվել է «Հորիզոն» լրագրի անունը, թեև Թումանյանի հոդվածների մեծ մասը տպագրվել է հենց այդ թերթի էջերում: Վերջապես, «գաղափարական» նկատառումներով տասնյակ հոդվածներ առհասարակ դուրս են մնացել հատորից:

Մի քանի տարի անց քաղաքական իրադրությունը երկրում սկսեց փոխվել, և դա հնարավորություն տվեց Թումանյանի երկերի լրացուցիչ 6-րդ հատորում (1959) տեղադրել նախկինում մերժված բազմաթիվ գեղարվեստական և գրական-հրապարակախոսական նյութեր: Այդ հատորում տպագրված հոդվածներն ու ելույթները (շուրջ ութ տասնյակ) զգալիորեն ընդլայնեցին հեղինակի գրական-հրապարակախոսական հարցադրումների շրջանակը: Չենք խոսում արդեն մի քանի մեծածավալ գիտական ուսումնասիրությունների մասին, որոնք առաջին անգամ տպագրվեցին այս հատորում:

Սակայն այս ամենով էլ Թումանյանի անտիպ կամ չհավաքված հոդվածների ցանկը չսպառվեց: 60-ական թվականներին և ավելի ուշ գիտական մամուլում և ժողովածուներում հրապարակվեցին բազմաթիվ նորահայտ թումանյանական նյութեր: Այդ գործում հատկապես մեծ են վաստակաշատ թումանյանագետ Արամ Ինճիկյանի ծառայությունները: Ուզում ենք առանձնացնել նրա և տողերիս գրողի խմբագրությամբ 1969թ. լույս տեսած «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ» մատենաշարի 2-րդ հատորը, ուր առաջին անգամ ի մի բերվեցին ևս մի քանի տասնյակ գրական-հրապարակախոսական հոդվածներ:

Հայտնաբերվեցին նաև մի շարք նյութեր, որոնք մինչև այդ առհասարակ դուրս էին մնացել թումանյանագիտության տեսադաշտից: Այսպես, տողերիս հեղինակին հաջողվեց գտնել և գիտական շրջանառության մեջ մըցնել Թումանյանի առաջին հոդվածը, որը «Մի ավանդություն» վերնագրով 1887թ. ամռանը անստորագիր տպագրվել է «Նոր-Դար» լրագրի էջերում: Դրանով իսկ Թումանյան հոդվածագրի բեմելը, որը սովորաբար համարվում էր 1892թ. Պետրոս Սոճոռյանցի բանաստեղծություններին վերաբերող գրախոսականը, ամբողջ հինգ տարով ետ տըվեց: Մեզ վիճակվեց հայտնաբերել ու վերահրատարակել նաև 1898թ. Թիֆլիսի «Новое обозрение» թերթում Թումանյանի տպագրած հոդվածաշարը Ղազախի շրջանում գործող ավազակային խմբերի մասին: Իսկ թումանյանագետ Լուսիկ Կարապետյանը մամուլի և արխիվային նյութերի մանրակրկիտ քննությամբ ապացուցեց, որ 10-ական թթ. սկզբին «Հորիզոն» թերթում տպագրված մի շարք անստորագիր հոդվածներ պատկանում են Թումանյանի գրչին:

Այս, ավելի քան կես դար տևած որոնողական և հետազոտական այս աշխատանքներն անհրաժեշտ հիմք ստեղծեցին Թումանյանի քննադատական և հրապարակախոսական ժառանգության ամբողջական և անխաթար գիտական հրատարակության համար: Այդ խնդիրն իրագործվեց Երկերի լիակատար ժողովածուի 6-րդ (1994) և 7-րդ (1995) հատորներում: Անստորագիր հոդվածները զետեղված են 8-րդ հատորում (1999): Նշված գրքերում հավաքված է այն ամենը, ինչ առ այսօր հայտնի է թումանյանագիտությանը: Հրապարակումների մեջ վերականգնված են նախկինում մտցված բոլոր կրճատումները,

ծանոթագրված են բոլոր կարևոր փաստերն ու անունները[33]: Այժմ բոլոր նախադրյալները կան համակողմանիորեն և ամբողջությամբ ուսումնասիրելու Թումանյան քննադատի և հրապարակախոսի ժառանգությունը: Դա թումանյանագիտության կարևոր խնդիրներից է:

Տվյալ դեպքում մենք այդպիսի լայն խնդիրներ չենք հետապնդում: Մեր նպատակը շատ ավելի համեստ է. ելնելով այս աշխատության բնույթից, ցույց տալ գրական-քննադատական և հրապարակախոսական նյութերի տեղն ու կշիռը Թումանյանի ժառանգության համակարգում: Այդ հարցի պատասխանը կտրվի ըստ գրողի զարգացման փուլերի:

Գրական-քննադատական և հրապարակախոսական գործունեության ակտիվության առումով Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի տարբեր շրջանները խիստ անհամաչափ են և կարող են բաժանվել երկու մեծ փուլի: Առաջին փուլն ընդգրկում է սկզբից մինչև 1909 թվականը ներառյալ, այսինքն՝ ավելի քան քսան տարի: Այդ ընթացքում Թումանյանը մամուլի և ժողովածուների էջերում հրապարակել է ընդամենը շուրջ չորս տասնյակ հոդված, թղթակցություն, խմբագրություններին հասցեագրած նամակները, այն էլ մի մասը՝ անստորագիր: Եղել են տարիներ, որոնց ընթացքում Թումանյանն առհասարակ ոչ մի հոդված չի տպագրել: Պարզ զգացվում է, որ այս շրջանում գրական աշխատանքի տվյալ տեսակը նրա համար մշտական զբաղմունք չի եղել, դրան նա դիմել է դեպքից դեպք, խիստ անհրաժեշտության կամ հարմար առիթ ներկայանալու պարագայում:

Բոլորովին ուրիշ պատկեր ենք տեսնում Թումանյանի կյանքի վերջին տասնամյակում, ավելի ճշգրիտ՝ 1910 – 1921թթ., երբ հոդվածներն ու ելույթները դառնում են գրեթե ամենօրյա աշխատանք, հաճախ կլանում են բանաստեղծի հիմնական ուժերը: Այս շրջանում, որն իր հերթին ունի երկու ենթաշրջան (դրանց կանդրադառնանք շարադրանքի ընթացքում), Թումանյան քննադատի և հրապարակախոսի ձայնը ձեռք է բերում համազգային արժեք և ներգործուն ուժ:

[33] Թումանյանի գրական-հրապարակախոսական գործերը տպագրության են պատրաստել բանասերներ Խ.Գյուլնազարյանը, Ջ.Ավետյանը, Մ.Մելիքյանը, անստորագիր հոդվածները՝ Ս.Յովհաննիսյանը: ԵԼԺ 6-րդ հատորում կա Թումանյանի ժառանգության այս կողմին վերաբերող ընդարձակ հոդված-մեկնաբանություն, որի հեղինակն է Խ.Գյուլնազարյանը:

Գրական քննադատությամբ և հրապարակախոսությամբ զբաղվելու առաջին լուրջ հայտերը եղան այն երկու ծավալուն հոդվածները, որոնք տեղ գտան 1894թ. Թումանյանի մտերիմ բարեկամ Փ.Վարդազարյանի հրատարակած «Հորիզոն» հանդեսի առաջին (և միակ) հատորում: Տասնյակից ավելի բանաստեղծությունների, պատմվածքների, թարգմանությունների կողքին Թումանյանն այդ գրքում տպագրեց նաև այսպես կոչված ոչ գեղարվեստական արժակի երկու նմուշ՝ «Բորչալվում» հրապարակախոսական-ուղեգրական ակնարկը և «Խորենացու «Տենչայր Սաթենիկ» հատվածի առթիվ» գրականագիտական աշխատանքը: Ի տարբերություն դրանից առաջ տպագրած երկու հոդվածների («Մի ավանդություն» և Պետրոս Սոճոռյանցի բանաստեղծությունների գրախոսականը), որոնք մասնավոր բնույթ ունեին, «Հորիզոն» հանդեսի այս նյութերը երկարատև կենսական դիտողությունների, գիտական աղբյուրների մանրակրկիտ հետազոտման արդյունք են: Դրանով իսկ այդ հոդվածները պետք է համարվեն այն առաջին հաստատուն քայլերը, որոնցով սկսվում է Թումանյան քննադատի և հրապարակախոսի մեծ ուղին:

Թումանյանի հոդվածը Խորենացու մասին գրավում է ոչ միայն երիտասարդ բանաստեղծի գիտական լայն հետաքրքրությունների առումով, այլև նրա տեսական և գեղարվեստական մտածողության ներքին միասնությամբ: Հոդվածի մտահղացումն ու հարցադրումները, ինչպես խոստովանում է հեղինակը հենց սկզբում, ծագել են Հայոց աշխարհաշեն թագավոր Արտաշեսի և նրա որդի նախանձոտ Արտավազդի մասին իր ծրագրած դրաման նախապատրաստելիս: Դրա համար նա անհրաժեշտ է համարել ամենայն մանրամասնությամբ «ուսումնասիրել Արտաշեսի ընտանեկան կյանքի առասպելախառն և փոթորկալի պատմությունը»: Դա նշանակում է, որ նա պետք է հենվեր ոչ թե երևակայության թելադրած կամայական ըմբռնումների, այլ փաստերի գիտական մեկնաբանության վրա: Մովսես Խորենացու գրի առած Գողթան երգերի ամենախրթին և վիճելի հատվածի՝ Սաթենիկ թագուհու խորհրդավոր «տենչանքի» մասին խոսող տողերի («Տենչայր տիկին Սաթենիկ տենչանս զարտախուր խաւարտ և զտից խաւարծի ի բարձիցն Արգաւանայ») իմաստը ճիշտ հասկանալու համար Թումանյանը հավաքել ու համադրել է տասնյակ կարծիքներ ու բացատ-

րություններ՝ քաղված պատմիչի այլալեզու թարգմանություններից, բառարաններից, գիտական հոդվածներից: Արդեն այս շրջանում նա յուրաքանչյուր առասպելի մեջ տեսնում է ժողովրդի դարավոր ձգտումների արտահայտություն, որ «ավելի ընդհանուր, ընդարձակ և միայն է, մի խոսքով՝ բոլորին հասկանալի և բոլորինը»: Սա մի ըմբռնում է, որն անխախտ մնաց Թումանյանի գործունեության հաջորդ փուլերում, դրվեց ավանդությունների գեղարվեստական մշակման հիմքում՝ դառնալով նրանց համազգային և համամարդկային իմաստի բացահայտման բանալին:

«Բորչալվում» ակնարկը (այն ունի «ճանապարհորդական նկատողություններ» ենթավերնագիրը) Թումանյանի հասարակական և բարոյագեղագիտական հայացքների առաջին համեմատաբար ծավալուն շարադրանքն է: Այդ առումով ակնարկն ունի սկզբունքային կարևոր նշանակություն, որը դեռ ըստ արժանվույն չի գնահատվել: Հիշենք, որ այդ ժամանակ 25-ամյա բանաստեղծն արդեն հրապարակել էր իր երկու ժողովածուները՝ հայրենի լեռնաշխարհի կյանքի և բնության անկրկնելի պատկերներով, ժողովրդական ավանդությունների և բառուբանի հարուստ շիթերով: Եվ ահա մի ակնարկի մեջ Թումանյանն այդ նույն իրականությանն անդրադառնում է ուրիշ տեսանկյունից՝ ստանձնելով կյանքի չարիքները խորատես հայացքով դիտող ու վերլուծող հրապարակախոսի դերը: Բնականաբար, բանաստեղծական իդեալականացման տրամադրությունները, որոնք զգալի չափով առկա են երիտասարդ Թումանյանի գեղարվեստական գործերում, այստեղ փոխարինվում են անխնա քննադատական ոգով՝ ուղղված այդ աշխարհում տիրող չարիքների ու կարիքների, սոցիալական անարդարությունների և բարոյական արատների դեմ: Գծագրելով հայրենի եզերքի կյանքի լայն և բազմակողմանի պատկերը, Թումանյան հրապարակախոսը ոչ միայն չի գունազարդում, չի «պանծացնում» այդ կյանքը, այլև ներկայացնում է այն իբրև մի իսկական դժոխային իրականություն: Բնորոշ է այդ առումով ակնարկի սկիզբը. «Լրագիրներում եթե կարդում եք՝ սպանեցին... կողոպտեցին... առևանգեցին... գողացան... կրակեցին... այդ Բորչալվիցն է գրած: Այդպես է եղել հնում այդ գավառը և այդպես է այսօր էլ: Եվ ոչ մի ժամանակ խաղաղությունը տեղ չի գտել այդ սպանությունների և իմ հայրենիքում»:

Թումանյանի այս առաջին և ամենաընդարձակ ակնարկը, կարելի է ասել, համադրական բնույթ ունի: Նրա մեջ կան գավառական կյանքի կոնկրետ և տպավորիչ տեսարաններ, փաստեր և վիճակագրական տվյալներ, ընդհանրացնող բնույթի դատողություններ ու գնահատականներ, անանուն գործող անձանց կենդանի երկխոսություններ, որոնց շնորհիվ վերացական հասկացություններն առարկայական պատկերի տեսք են ստանում: Շատ կարևոր աղբյուր է այս ակնարկը նաև երիտասարդ Թումանյանի գեղագիտական հայացքները, մասնավորապես՝ գրականության ժողովրդայնության նրա տեսությունը հասկանալու համար: Հիշենք ազգային գրականության զարգացման համար ժողովրդական բանահյուսության նշանակության գնահատականը, որն ստացել է զարմանալիորեն դիպուկ և տարողունակ բնութագիր. «Մեր գրականության հարազատ հողն ու պատվանդանը»: Թումանյանը կտրականապես մերժում է արտաքին-ցուցադրական, իր խոսքերով ասած՝ «քրմական, կույր, կեղծ, անխելք հայրենասիրությունը», երբ (հիշենք բանաստեղծի բերած օրինակներից միայն մեկը) Հայոց բանաստեղծին ավելի հուզում է Մասիսն իր գագաթին հավաքված ամպերով, քան «կենդանի հայ գյուղացու ճակատի սև ամպերը», այսինքն՝ մարդը, ժողովուրդը իր հոգսերով և հույսերով:

«Հորիզոն» հանդեսի այս երկու հոդվածներում մենք տեսնում ենք և մի ուրիշ գիծ, որը բնորոշ է Թումանյանի գրական-հրապարակախոսական շատ էլույթների: Նրա հոդվածները սովորաբար ծայրաստիճան հագեցած են գրական և կենսական փաստերով, և դա համոզիչ մեծ ուժ է հաղորդում նրա խոսքին: Մի առիթով՝ Արշակ Չոպանյանի գրքի մասին հրապարակած հոդվածում, նա հարկ է համարել հատուկ անդրադառնալ այդ սկզբունքին. «Իմ խոսքերով պատմելու փոխարեն ես գերադասեցի հենց իրենց խոսքերով, իրենց ոճով ու շնչով, իրենց հանգով ու երանգով՝ իրար կողքի դնել մեր հին բանաստեղծներից երեքի սերը»:

Փաստերի պերճախոս լեզվով դատելու սկզբունքն է կիրառված նաև Շեքսպիրի «Համլետի» երկու հրատարակությունների առիթով գրած հոդվածներում: 1896թ. Թումանյանը ծավալուն գրախոսությամբ հանդես եկավ Հովհաննես Խան Մասեհյանի արևելահայ, իսկ 1900-ին՝ Գարեգին Բաբայանի արևմտահայ թարգմանությունների գնահատմամբ: Դրանք

«հավուր պատշաճի» գրախոսականներ չեն, այլ բանասիրական լուրջ քննություններ:

1890-ական թթ. կեսերին Թումանյանն արդեն համոզված շեքսպիրապաշտ էր, և այդ հայացքը ձևավորվել էր մի քանի գործոնների ազդեցությամբ: Բացի մեծ ողբերգակի երկերի և առաջին հերթին «Համլետի» բազմակի կլանված ընթերցանությունից, այստեղ վճռական դեր խաղացին Պետրոս Ադամյանի շեքսպիրյան դերակատարումները, Վ.Գ.Բելինսկու համապատասխան հոդվածները և բանաստեղծի մտերիմ բարեկամ Հովհաննես Քաջազնունու հետ վարած զրույցները: Բնորոշ է, որ հիշյալ հոդվածներից առաջինը սկսվում է Շեքսպիրի եզակի նշանակության հավաստումով, որը շատ ինքնատիպ թումանյանական ձևակերպում է գտել. «Շեքսպիրը դարձել է մի չափ ազգերի զարգացման աստիճանը որոշելու համար: Եթե մի ժողովուրդ նրան չի թարգմանում, կնշանակի տգետ է, եթե չի հասկանում, կնշանակի տհաս է. եթե մի լեզու նրա վրա չի գալիս, կնշանակի տկար է» (ԵԼԺ – 6, 53 – 54):

Մասեհյանի թարգմանությունը ճշմարտորեն գնահատելու համար Թումանյանն ամենայն ուշադրությամբ ուսումնասիրել է «Համլետի» հետ կապված և իրեն մատչելի ամբողջ գրականությունը: Նա իրականացրել է կրկնակի դժվարության մի խնդիր, որին հազվադեպ կարելի է պատահել թարգմանության տեսության մեջ. չտիրապետելով ողբերգության բնագրի լեզվին՝ անգլերենին, նա Մասեհյանի թարգմանությունը քննել ու գնահատել է, այսպես ասած, «խաչաձև հարցաքննության» սկզբունքով՝ ռուսերեն վեց թարգմանությունների օգնությամբ: Համադրելով վերջիններիս համապատասխան տեղերը և օգնության կանչելով իր բանաստեղծական ինտուիցիան ու տրամաբանությունը, Թումանյանը հայերեն թարգմանության մեջ նկատել է բազմաթիվ սխալներ և անհաջող տեղեր (ի դեպ, դրանց մեծ մասը Հովհ. Մասեհյանը վերացրեց քառորդ դար անց՝ 1921թ. իր թարգմանության նոր հրատարակության մեջ): Այս ուսումնասիրություն-գրախոսականի նախապատրաստման և ընդհանրապես ողբերգության հայերեն համարժեք բնագիր ունենալու խնդրի հետ են կապված նաև այն անհամար դիտողությունները, որ Թումանյանը կատարել է հայերեն «Համլետի» մի օրինակի վրա: Դրանք այժմ ամբողջությամբ հրատարակված են (տե՛ս ՈՒՀ – 4, էջ 166 – 239), և հեշտ է համոզվել, թե ի՜նչ վիթխարի աշխատանք է կատարված: Տող առ տող հետևելով Մասեհյանի թարգմանությանը, Թումանյանը

ողբերգության տեքստի մեջ մտցրել է հարյուրավոր ուղղումներ ու բարեփոխումներ: Փաստորեն նա ստեղծել է «Համլետի» *թարգմանության իր տարբերակը*, որի մեջ մարմնավորվել են նրա ըմբռնումները, ճաշակն ու լեզվամտածողությունը: Այստեղ նորից տեսնում ենք բանաստեղծի և գիտնականի միասնությունը:

Երկու դարերի սահմանագլխին, Թումանյանի ստեղծագործական հասունացմանը զուգընթաց, ընդլայնվում է նաև նրա գրական-հրապարակախոսական ելույթների (ճիշտ է՝ ոչ այնքան հաճախադեպ) ընդգրկումների շրջանակը: Գիտակցելով իր մեծացող դերը ժամանակի գրական-գեղարվեստական կյանքում, Թումանյանն իրեն ասեք արդեն պարտավոր է համարում հանդես գալու արվեստագետների կոչման և իրավունքների պաշտպանությամբ: Այդ առումով սկզբունքային նշանակություն ունեն 1897 – 1899թթ. երիտասարդ դերասան Կարապետ Գալֆայանին նվիրված հոդվածները («Տաղանդ և բթամտություն», «Ընդդիմախոսություն» և այլն), նրա մասնագիտական կատարելագործմանը նպաստելու կրքոտ կոչերով: Անկախ այն բանից, թե որքանո՛վ իրավացի էր բանաստեղծը Գալֆայանի արտիստական շնորհքի գնահատման խնդրում, այս հոդվածները նշանակալից են արվեստագետին կոպիտ, անբարեխիղճ քննադատությունից պաշտպանելու ազնիվ մղումով: Ոչ թե մեկ անհատի է պաշտպանում Թումանյանը, այլ ընդհանրապես տաղանդը նրա հավերժական ախոյանից՝ բթամտությունից («մի գաղտնի խորհրդով տաղանդի երևույթից միշտ վրդովում է բթամտությունը»), հանուն ազգային մշակույթի առաջադիմության:

Բնորոշ է նաև, որ 1905–1907թթ. ազգամիջյան ընդհարումների դադարեցմանը ակտիվորեն մասնակցելուց, լոռեցիների անունից խաղաղության և եղբայրության կրքոտ կոչեր գրելուց անմիջապես հետո Թումանյան հրապարակախոսը դուրս եկավ հայրենի գավառի սահմաններից, սկսեց արծարծել համազգային նշանակության խնդիրներ: Ահա 1909թ. գրած երկու հոդված, որոնք որոշ իմաստով լրացնում են իրար, մեկ ամբողջություն են կազմում («Թյուրիմացության մութի մեջ», «Մեծ ցավը»): Առաջին հոդվածի առանցքն այն միտքն է, որ ժողովուրդների միջև բարի և կայուն հարաբերություններ հաստատելու համար պետք է նախ և առաջ ճանաչել իրար և ճանաչել լավ կողմից, «անկեղծ ու բաց սրտով»: Փոխադարձ խորթությունը ժողովուրդների միջև արմատ է չարյաց, որովհետև «թյուրիմացությունը, անգիտությունը, անծանոթությունը մի մութը դրություն է, իսկ ամեն չար բան մութիցն է ծնում... և էդ տեսակ ժամանակները դուրս եկող ամեն

մի սրիկա կարող է խաղալ ժողովուրդների ճակատագրի հետ»: Իր այս հոդվածը Թումանյանն ավարտում է մի թևավոր պատգամով, որը նրա մարդասիրության յուրօրինակ խտացումն է՝ ճշմարիտ բոլոր ժամանակների համար. «Ինչ որ լավ բան լինելու է, լինելու է սիրով, իսկ սրով – երբե՛ք» (ԵԼԺ – 6, 170 – 172):

Սրանից անմիջապես հետո գրած «Մեծ ցավը» հոդվածում Թումանյանը առաջ էր քաշում հարցի մի ուրիշ կողմ. պետք է լավ ճանաչել նաև սեփական երկիրն ու ժողովրդին, նրա պատմությունը, մշակույթն ու լեզուն, նրա ազգային ոգու բնորոշ գծերը: Հայ բանաստեղծը հետևում էր անտիկ աշխարհի այն իմաստությանը, որ պետք է ճանաչել նախ և առաջ ինքն իրեն, և որ դա ամենադժվար գիտությունն է: Զգաստ ինքնաճանաչության դիրքերից նա անվերապահորեն մերժում էր ինչպես ազգային նիհիլիզմը, անխոհեմ արհամարհանքը սեփական արժեքների նկատմամբ, այնպես էլ հախուռն սնապարծությունը, երբ հայրենական ամեն ինչ ինքնին սրդեն համարվում է բոլորից բարձր և անմրցելի: Միայն ճշմարիտ ինքնաճանաչողությունը կարող է հիմք լինել և իրեն սիրելու և հարգելու, և՛ ուրիշների սերն ու հարգանքը նվաճելու համար: Առանց դրա, ասում էր Թումանյանը, «ո՛չ կարող ես անցյալդ ըմբռնել, ո՛չ ներկադ հասկանալ, ո՛չ ապագադ տնօրինել» (ԵԼԺ – 6, 174):

Նույն 1909թ. Թումանյանը գրեց իր ամենասուր բանավիճային հոդվածներից մեկը՝ «Ոչ-գրական ոչնչությունները քննադատ» պամֆլետը: Այն պատասխան էր երրորդ կարգի մի լրագրողի՝ Ռուբեն Դրամբյանի «Գրական մեծությունները բանագող» հոդվածի, որի մեջ Թումանյանը, բանահյուսական նյութերը իբր թե յուրացնելու համար, մեղադրվել էր... գրագողության մեջ: Ճիշտ է, Թումանյանի պայքարն այս հարցի շուրջ տվյալ հոդվածով չավարտվեց: Այն նորից բորբոքվեց 1913թ., երբ ի պատասխան «Հովիտ» և «Մշակ» թերթերում երևան եկած նոր «մերկացումների», որոնք պատկանում էին Ս.Հ.-ի (Սիմոն Համայան) և նույն Ռ.Դրամբյանի գրչին, բանաստեղծն ստիպված եղավ հանդես գալ ևս երկու պատասխան հոդվածով: Դրանցից վերջինը («Հայոց դրամբյանիզմն ու ես») եղավ Թումանյանից այնքան ուժ, նյարդեր ու ժամանակ խլած այդ տխամ պատմության հանրագումարը: Եվ, այնուամենայնիվ, մի քանի պատճառով նպատակահարմար է այդ բանավեճի մասին խոսել այստեղ և ոչ թե 10-ական թվականների բաժնում:

Նախ, իր սկզբունքները բանահյուսական նյութերի մշակման ընթացքում Թումանյանը բացատրել է հենց 1909թ. հոդվա-

ծում: Այստեղ է նաև նա բերել «բանագողության» անհեքեք մեղադրանքը քարուքանդ անող իր բանասիրական հարուստ փաստարկները, որոնք անգնահատելի արժեք ունեն Թումանյանի կատարած ստեղծագործական աշխատանքի բնույթը հասկանալու համար: Բանահյուսական նյութերի մշակման ընթացքում և տեսության մեջ նա ղեկավարվում էր այն համոզմունքով, որ գրողի հիմնական խնդիրը պետք է լինի այդ նյութերի ներքին նվիրական իմաստի հայտնագործումն ու ընդգծումը: Նա պետք է ձգտի ըստ ամենայնի՝ գեղարվեստորեն և գաղափարապես կատարելագործել ժողովրդի ստեղծածը՝ առանց նրա ոգին և արմատները խաթարելու: Գրողի շնորհքը, – ասում էր Թումանյանը, – «հենց էդ պատմելու մեջն է, որ իմանան ինչը փոխեն, ինչը դուրս գցեն, ինչը պահեն, ինչ լեզվով, ինչ ոճով ու ինչպես պատմեն, որ և գեղեցիկ դուրս գա, և ժողովրդականի համն ու հոտը չկորցնի... Սա է էն ուղիղ ճանապարհը, որով հոսանք պետք է տալ, ներս բերել առողջ ժողովրդական ստեղծագործությունները և ուժեղ, հարուստ, կենդանի լեզուն» (ԵԼԺ – 6, 161):

Ի դեպ, քչերը գիտեն, որ Թումանյանը 1909թ., բացի այս հոդվածից, «դրամբյանական» թեմաներով գրել է ևս երեք հոդված: Դրանք, սակայն, ժամանակին մնացել են անավարտ ու անտիպ և հրապարակվեցին միայն շատ տասնամյակներ անց (տես ԵԼԺ, հ. 6, էջ 428 – 457, 485 – 511): Համառոտակի բնութագրենք այդ հոդվածների դրդապատճառներն ու բովանդակությունը:

Թումանյանի «Ոչ-գրական ոչնչությունները քննադատ» հոդվածից անմիջապես հետո լրագրող Մուշեղ Բագրատունին «Մշակի» էջերում հանդես եկավ պատասխանով («Գրական էթիկան գրական մեծությունների ձեռքում»), ուր նա փաստորեն պաշտպանում էր Դրամբյանին, իսկ բանաստեղծին դատապարտում էր կոպիտ, զայրալից ոճ կիրառելու համար: Այդ առիթով Թումանյանը գրել է «Ջայրույթի պատճառը» հոդվածը, որի մեջ ամենից կարևորը իր ելույթների բարոյական մոտիվների բացատրությունն է: Իմ զայրույթի պատճառը, ասում է բանաստեղծը, ոչ «Դրամբյանի փոքրությունն ու տգիտությունն» է, ոչ նրա «երեխայական հանդգնությունը», «ոչ էլ նրա կոպիտ բառերը», «այլ նրա հոգին, նրա հոգու թույնը, վատությունը, չարությունը»: Այս խոստովանությունը բխում է Թումանյանի բանաստեղծական և բարոյական անխախտ դիրքորոշումից:

Բայց չէր հասցրել նա իր այդ հոդվածը հղկել և տպագրության հանձնել, երբ «Մշակում» երևաց իր՝ Դրամբյանի

նոր հոդվածը («Իմ վերջին խոսքը Հովհ. Թումանյանին»): Այդ կապակցությամբ բանաստեղծը գրում է մի նոր և ավելի ծավալուն հոդված՝ «Չարության և կեղծավորության դեմ» վերնագրով, իրար ետևից ստեղծում է նրա մի քանի տարբերակ, բայց այդպես էլ գործը մինչև վերջ չի հասցնում: Այս հոդվածը շատ հարուստ, առարկայորեն շոշափելի նյութ է պարունակում՝ բանահյուսական որոշ աղբյուրների վրա Թումանյանի կատարած բազմակողմանի, հիրավի ոսկերչական աշխատանքը տեսնելու համար, ինչպես նաև այդ ուղղությամբ Ա.Ս.Պուշկինի ստեղծագործական փորձն ուսումնասիրելու և վկայակոչելու տեսանկյունից:

Վերջապես, մի երրորդ հոդվածի առիթ էլ դարձավ Վենետիկի «Բազմավեպում» հայր Մկրտիչ Պոտուրյանի մի հրապարակում, որի մեջ Ռ.Դրամբյանին Թումանյանի տված բնութագրերը համարվել էին «կոպիտ» և «հանդուգն»: Այս հոդվածում, որը նույնպես մնաց անավարտ, Թումանյանը դառնությամբ է նշում, որ իր «կրիտիկաները» «իրար գերազանցում են գրական տգիտությունով, անճաշակությունով, բայց մանավանդ չարությունով ու կեղծավորությունով»:

Հարց է ծագում, այսքան ուժ և ժամանակ նվիրելուց հետո Թումանյանն ինչո՞ւ վերջնականապես չի մշակել ու տպագրության չի հանձնել այս երեք հոդվածները: Կարծում ենք՝ տվյալ դեպքում վճռական դեր են խաղացել բարոյական և տակտիկական նկատառումները: Ամեն անգամ բանավեճի տաք հետքերով գրելով այդ հոդվածները, Թումանյանը հետո ըստ երևույթին վարանել է, թե արժե՞ արդյոք նորից անդրադառնալ մի անգամ արդեն հրապարակավ ասվածին՝ ակամայից ընդգծելով իր անարժան ընդդիմախոսների նշանակությունը: Մանավանդ որ նա լավ էր գիտակցում իր գրական դիրքերի ամրությունը («ես շատ եմ անխոցելի նրա համար», – գրել է բանաստեղծը Ռ.Դրամբյանի մասին «Զայրույթի պատճառը» հոդվածում): Այդ վարանումների թելադրանքով էլ նա ամեն անգամ ետ է կանգնել գրեթե պատրաստ հոդվածների տպագրությունից: Սակայն մի քանի տարի անց, երբ սկսվեց «դրամբյանիզմի» հարձակման նոր ալիքը, Թումանյանն իր պատասխան-հոդվածներում («Հովիտի» Ս.Հ.-ի քննադատականի առթիվ», «Հայոց դրամբյանիզմն ու ես») բավական լայնորեն օգտագործեց իր անտիպ մնացած հոդվածների շատ փաստեր ու նյութեր, մանավանդ Պուշկինին վերաբերող մասերը, որ նա քաղել էր ռուս գրականության պատմության գիտական աղբյուրներից:

Թումանյանի այս հոդվածների շարքը նրա բանավիճային տաղանդի, անսպառ սրամտության, գիտական-բանասիրական հարստագույն գիտելիքների լավագույն դրսևորումներից է: Ավելին, «դրամբյանիզմի» շուրջ ծագած պայքարը դարասկզբի հայ գրականության և քննադատության պատմության ամենահետաքրքիր դրվագների թվին է պատկանում: Հոգեկան մեծ լարման գնով, հաղթահարելով տգիտության ու չարության պատնեշները, Թումանյանը պաշտպանում էր ոչ միայն իր, այլև ընդհանրապես հայ գրողի իրավունքը՝ ազատորեն և տարբեր ուղիներով օգտվելու ազգային բանահյուսության գանձերից, տոգորվելու ժողովրդական ոգու մեծությամբ: 1909 – 1913թթ. հոդվածներում նա տեսականորեն հաստատում էր այն, ինչ իր ստեղծագործության մեջ կիրառել էր գրական կյանքի առաջին իսկ քայլերից:

3

Թումանյանի գրական-հասարակական գործունեության հաջորդ շրջանն սկսվում է 1910 թվականին ու տևում մինչև 1914-ը, ավելի ճիշտ՝ մինչև այդ թվականի կեսերը, երբ բռնկվեց Համաշխարհային պատերազմը, որն էապես փոխեց նաև բանաստեղծի հրապարակային ելույթների բովանդակությունը: Այս չորս ու կես տարիները կարելի է համարել Թումանյանի քննադատության և հրապարակախոսության առավել ակտիվ և արդյունավետ ժամանակաշրջան: Բավական է ասել, որ այդ տարիներին է վերաբերում նրա հոդվածների ու ելույթների ընդհանուր թվի ճիշտ կեսը՝ 200 (եթե հաշվենք նաև «Հորիզոն» լրագրում տպված մի քանի տասնյակ անստորագիր հոդվածները): Ավելացնենք, որ այս շրջանի ներսում էլ առավել արդյունավետ են եղել 1910 և 1913 թվականները (այսինքն՝ Թումանյանի երկու ձերբակալությունների միջև և «դաշնակցության գործով» 1912թ. պետերբուրգյան դատավարությունից հետո), երբ Թումանյան հրապարակագիրը հանդես է եկել կանոնավոր՝ գրեթե ամեն շաբաթ: Այդ ակտիվությանը նպաստեցին մի քանի գործոններ, որոնցից կարևորագույնը հետևյալ երկուսն էին:

1909թ. հոկտեմբերից սկսեց հրատարակվել «Հորիզոն» օրաթերթը, որին Թումանյանը կապվեց սերտ կապերով: Թեև տարիներ անց նա մի առիթով «Հորիզոնի» մասին կգրի, թե «էնտեղ էլ իմ տեղը չի», բայց փաստ է, որ 10-ական թթ. նրա գրական-հասարակական ելույթները, փոքր բացառություններով, տպագրվել են այդ թերթի էջերում: Ավելին, 1910 – 1911թթ. եղել

են ամիսներ, երբ Թումանյանը «Հորիզոնի» փաստական խմբագիրն էր և բացի իր անունով տպված նյութերից, ինչպես վկայում է Լեոն, «հաճախ գրում էր առաջնորդող հոդվածներ, որոնք տպվում էին առանց նրա ստորագրության» (ԹժՀ, 68)[34]:

Գրական գործունեության ավելի լայն ծավալման կարևոր ազդակ եղավ նաև Հայ գրողների կովկասյան ընկերության ստեղծումը, որը երկարատև նախապատրաստությունից հետո իր աշխատանքն սկսեց 1912թ. դեկտեմբերին և հարատևեց մինչև 1921 թվականը: Այդ բոլոր տարիներին ընկերության անփոփոխ նախագահը, նրա բոլոր ձեռնարկումների ոգին Հովհ. Թումանյանն էր, և դա առիթ տվեց գրելու բազմաթիվ նոր հոդվածներ, հանդես գալու ճառերով, որոնք արծարծում էին գրական-հասարակական կյանքի առանցքային հարցեր: Եվ այսպես գրեթե ամեն շաբաթ: Սակայն ընկերության գործունեության ամենից ակտիվ շրջանը եղան նախապատերազմյան մեկուկես-երկու տարիները:

Որպես այս բոլորի արդյունք, նշված տարիներին Թումանյանի աշխատանքում մենք տեսնում ենք, մի կողմից, հոդվածների աննախադեպ առատություն և, մյուս կողմից, բուն գեղարվեստական երկերի սուր նվազում: Նրա ժառանգության այդ երկու մասերի ծավալն ու տեսակարար կշիռը խիստ անհամաչափ են: Ահա որոշ տարիների համեմատական թվեր: 1910 – 1911 թվականներին, երկու տարվա ընթացքում, Թումանյանը գրել է ընդամենը հինգ բանաստեղծություն (որոնք մեծ մասամբ ժողովրդական նյութերի մշակումներ են) և հարյուրից ավելի մեծ ու փոքր հոդված: Հաջորդ երկու տարիներին (1912 – 1913) գրվել է միայն յոթ բանաստեղծություն ու բալլադ, իսկ տպագրված հոդվածների ու ելույթների թիվը հասնում է 70-ի: Եթե նույնիսկ ասվածին ավելացնենք 1910 – 1913թթ. գրված մի քանի պատմվածքներն ու հեքիաթները (որոնց թվում է «Քաջ Նազարի» վերջնական խմբագրությունը), միևնույն է, ընդհանուր պատկերը չի փոխվի: Պարզ է, որ այս շրջանում Թումանյանն իր ստեղծագործական ուժերը հիմնականում նվիրել է արձակի ոչ գեղարվեստական ձևերին՝ հոդված, ելույթ, գիտական ուսումնասիրություն:

Ինչպե՞ս գնահատել ուժերի այս «վերաբաշխումը» մի գրողի աշխատանքում, որը կոչումով ամենից առաջ բանաստեղծ էր: Ակամայից մտածում ես. ավելի լավ չէ՞ր լինի, եթե արդեն

[34] Հարցի մանրամասն քննությունը տե՛ս *Լուսիկ Կարապետյան.* Հովհաննես Թումանյանի հասարակական գործունեությունը, Երևան, 1992, էջ 74 – 95:

բարձր հասունության և կատարելության հասած Թումանյանը հոդվածներ գրելու փոխարեն իր ուժերն ու ժամանակը նվիրեր «Հազարան բլբուլը» ավարտելուն, ստեղծեր իր ծրագրած դրամաները, հայ գրականությանը պարգևեր «Անուշի» և «Փարվանայի» նման գործեր: Այո՛, բայց դրա համար շատ պայմաններ էին պետք, որ Թումանյանը չուներ. ամենից առաջ՝ կյանքի «հազար կապերից» ազատվելու և ստեղծագործական ոգեշունչ աշխատանքի հանձնվելու հնարավորություն, որ նրան ընծեռվել է մեծ մասամբ... հիվանդ ժամանակ: Այդ պատճառով էլ նա չհասցրեց իրականացնել իր գեղարվեստական մտահղացումներից շատերը: Հոդվածներն այստեղ «մեղավոր» չեն, և եթե նրանք չգրվեին էլ, վիճակը էապես չէր փոխվելու: Ամեն մի ժանր ենթադրում է արարման իր հոգեբանական մթնոլորտը:

Մյուս կողմից, սխալ կլիներ քննադատությունն ու հրապարակախոսությունը համարել Թումանյանի բանաստեղծական տաղանդին բացարձակապես խորթ և անհարիր բնագավառներ, իսկ նրանցով զբաղվելը՝ ուժերի ավելորդ վատնում: Ըստ երևույթին, այդպես են մտածել ժամանակակիցներից ոմանք, բայց ամենից որոշակի այդ կարծիքը գտնում ենք Լեոյի հուշերում: Նա հրապարակախոսությունը համարել է Թումանյանի «խառնվածքին և ամպլուային բոլորովին անհամապատասխան մի ասպարեզ» և պնդել է, թե միայն «կարիքն էր ստիպում, որ Հովհաննես Թումանյանը լրագրական սև աշխատանքի տված գրողներին կենսական ավելի մեծ կարևորություն տա, քան իր ծուլածո, սիրուն ոտանավորներին» (ԹժՀ, 67 – 69):

Փորձեր են արվել նաև հակադրելու Թումանյան բանաստեղծին և հրապարակախոսին: Օրինակ, Ստ.Շահումյանը 1914թ. տպագրած «Ազգային-կուլտուրական ավտոնոմիայի մասին» գրքույկում մի այսպիսի հպանցիկ բնութագիր է տվել. «Մեր շնորհալի բանաստեղծ (և, ասենք փակագծում, վատ հրապարակախոս) Հովհ. Թումանյանը...»[35]: Կարծում ենք, Շահումյանը «վատ հրապարակախոս» էր համարում Թումանյանին նախ և առաջ տաճկահայ խնդրի վերաբերյալ արտահայտած այն հայացքների համար, որոնք տեղ գտան 1912–1913թթ. տպագրած մի քանի հոդվածների մեջ, հայացքներ, որոնք բոլորովին տարբեր էին սոցիալ-դեմոկրատների, «հետևողական մարքսիստների» համոզմունքից, ըստ որի հայկական հարցը

---

[35] *Ստեփան Շահումյան*. Գրականության մասին, տպագրության պատրաստեց Գուրգեն Յովնան, Երևան, 1948, էջ 118 – 119:

կարելի է լուծել միայն այն ժամանակ, «երբ միջազգայնության արևը լուսավորած կլինի մեր երկնակամարը»:

Լեոյի, Շահումյանի կամ նմանատիպ ուրիշ կարծիքներ կարելի է բացատրել գրական և կուսակցական նկատառումներով, բայց դրանք երբեք չի կարելի ուղեցույց դարձնել Թումանյանի ժառանգության այս մասը գնահատելու համար: Այո՛, Թումանյանը կոչված էր ամենից առաջ բանաստեղծ լինելու, բայց նրա հզոր և բազմակողմանի տաղանդի մեջ առատորեն կային նաև գրականության պատմությունն ու ներկա վիճակը զարմանալի ճշգրտությամբ ու խորությամբ գնահատելու, ազգային կյանքի ամենաասուր և բախտորոշ հարցերը *ժողովրդի հայացքով* տեսնելու և մեկնաբանելու փայլուն ունակություններ: Եվ դրա շնորհիվ այս բնագավառում նա նա թողել է մնայուն արժեքներ, որոնք երբեք չեն կարող շրջանցվել հայ գրականության և հասարակական մտքի պատմության մեջ:

Թումանյանի հոդվածներն ու ելույթները իրենց հարցադրումներով, կառուցվածքով և ոճով կարող են կոչվել *բանաստեղծի քննադատություն, բանաստեղծի հրապարակախոսություն:* Սա ոչ թե թուլություն է, ինչպես կարող է թվալ, այլ ուժ, որովհետև, լայնորեն օգտվելով բանաստեղծական ոճի ազատությունից, պատկերավոր խոսքից ու թևավոր մտքերից, Թումանյանը երբեք չի ընկնում երազկոտության ու վերացականության մեջ, կենսական փաստերը չի հարմարեցնում իր ցանկություններին: Իր հոդվածներում նա նա միշտ կապված է ազգային կյանքի բուն տարերքի հետ և, իբրև Ամենայն հայոց բանաստեղծ, միշտ արտահայտում է ժողովրդի ոգին ու ձգտումները, նրա դարավոր կենսափորձն ու արմատական շահերը: Կարելի է ասել, որ դարասկզբի հայ քննադատության և հրապարակախոսության մեջ ոչ ոք չի հասել այնպիսի լայն ու խոր ընդհանրացումների, ինչպես Թումանյանը, քանի որ նա ղեկավարվում էր ոչ թե ինչ-որ տեսությամբ, դասային կամ կուսակցական նկատառումներով, այլ շատ ավելի մեծ՝ համազգային և համամարդկային չափանիշներով: Թումանյանի ժառանգության այս մասը, ուր *բնականորեն միաձուլվում են գիտական և գեղարվեստական սկզբունքները,* իմաստության մի անսպառ գանձարան է, որին միշտ պետք է դիմի հայ մարդը՝ քաղելով անձնական և ազգային վարքագծի դասեր, կողմնորոշվելով ոչ միայն անցյալի, այլև ներկայի հուզող հարցերի մեջ:

Ասվեց, որ Թումանյան հրապարակախոսն ու քննադատը, նաև հասարակական գործիչն առհասարակ բարձր էր կանգնած

կուսակցական նկատառումներից: Բայց այս խնդիրը միանշանակ լուծում չի ենթադրում: Թումանյանի կենսագրության փաստերի օբյեկտիվ քննությունը ցույց է տալիս, որ, սկսած 90-ական թվականներից մինչև կյանքի վերջը, նա տարբեր շրջաններում մերձեցել ու համագործակցել է հնչակների, դաշնակցականների, սոցիալիստների հետ: Բայց մերձեցման այդ դրվագներից և ո՛չ մեկը կայուն ու երկարատև բնույթ չի ունեցել: Այդ մասին կա բանաստեղծի խիստ կարևոր խոստովանությունը 1918թ. գրած «Զինվորագրվել են» հոդվածում: Հայտարարելով, որ «որևէ թերթի կամ կուսակցության» հետ գեղարվեստի մարդու մշտական հոգեկան կապ և աշխատակցություն լինել չի կարող, որ «էդ միայն աշխարհագրական հանգամանք է, ուրիշ ոչինչ», Թումանյանն ավելացնում էր. «Ես ինքս անցել եմ գրեթե բոլոր կուսակցությունների միջից (բայց շատ արագ ու թեթև), և չեմ կարողացել մերվել, ձուլվել ոչ մեկի հետ»: Դրա պատճառն այն է, բացատրում է բանաստեղծը, որ ինքն իբրև անկուսակցական մարդ և արվեստագետ, որի «պաշտամունքի առարկան գեղեցիկն է», պետք է լիներ «իր խառնվածքով ի ծնե ազատ ու սավառնուն մի հոգի և ինքնիշխան ստեղծագործող», հետևաբար և չէր կարող ենթարկվել ու հետևել որևէ կուսակցության գաղափարական և կազմակերպական պահանջներին: Այս բարդ հարցում իր հոգեբանությունն ու դիրքը Թումանյանը ձևակերպել է այսպես.

«Նրանք, և՛ կուսակցությունները, և՛ նրանց թերթերը կարող են շատ կարևոր ու շատ լավը լինել, բայց դարձյալ «իմ տեղը» չեն լինիլ, և ես ինձ նրանց զինվորը չեմ համարիլ, նրանց անունով ինձ չեմ մկրտիլ» (ԵԼԺ – 7, 486 – 492):

Ինչ վերաբերում է տարբեր կուսակցությունների հետ համագործակցելու փաստերին, ապա դրանք մեկ ընդհանուր բացատրություն ունեն: Թումանյանն աշխատակցել է այս կամ այն կուսակցությանը այն չափով միայն, ինչքանով դրա մեջ տեսել է տվյալ պահին հարազատ ժողովրդի առջև կանգնած որևէ խնդրի լուծման ուղին: Այդպես է եղել նրա հասարակական գործունեության բոլոր փուլերում, այդ թվում և կյանքի մայրամուտին՝ 1920 – 1922թթ., երբ նույն այդ մոտիվներով նա լայնորեն աշխատակցեց Հայաստանի և Անդրկովկասի բոլշևիկյան իշխանությունների հետ («Բոլշևիկների և իմ բարեկամությունը – Մոսկվայից սկսած մինչև Երևան – սերտ է և հայտնի եմ իբրև համոզված ռուսոֆիլ», – գրում էր Թումանյանը 1920թ. դեկտեմբերի 18-ի նամակում), դրա մեջ տեսնելով հայ ժողովրդին նոր աղետներից փրկելու միակ իրական հնարավորությունը:

Այս փաստերը մազաչափ ստվեր չեն նետում Թումանյան քաղաքացու պայծառ նկարագրի վրա: Ավելի շուտ՝ ճիշտ հակառակը, ընդգծում են նրա մեծությունը: Չնայած արտաքին բոլոր «երերումներին», Թումանյանի կերպարն այս դեպքում ևս զարմանալիորեն միաձույլ է ու հմայիչ:

Մենք այստեղ նպատակ չունենք ո՛չ առանձին-առանձին վերլուծելու Թումանյանի գեթ գլխավոր հոդվածները, ո՛չ էլ ներկայացնելու նրա գրականագիտական և հասարակական հայացքների համակարգը: Դա կնշանակեր յուրովի անդրադառնալ դարասկզբի հայ գրականության և հասարակական կյանքի գրեթե բոլոր էական խնդիրներին, որոնք արծարծվել են թումանյանական ելույթներում: Իսկ դա հնարավոր չէ Թումանյանի գրական ժառանգության ժանրային կազմը ներկայացնելու նպատակ ունեցող սույն աշխատության մեջ: Փորձենք միայն համառոտակի գծագրել 1910 – 1914թթ. հոդվածների թեմատիկ շրջանակը և մի քանի բնորոշ օրինակով գնահատել նրանց առանցքային դրույթները:

Դարասկզբին արդեն «Վերնատան» շրջանում Թումանյանը դարձավ արևելահայ գրականության կենտրոնական դեմքը, իսկ մի քանի տարի անց ստանձնեց գրական ուժերի կազմակերպչի և ղեկավարի պարտականությունները: Դա ոչ միայն պատիվ և վստահություն էր, այլև մեծ պատասխանատվություն, որն ամենից առաջ ենթադրում էր անցյալի և ներկայի գրական արժեքների ճիշտ գնահատում: Եվ Թումանյանի քննադատական ելույթների հիմնական խնդիրներից մեկը դա էր: Եթե փորձենք հավաքել և պատմական ժամանակագրության կարգով համակարգել մեր հին ու նոր հեղինակների, շրջադարձային գրական պահերի մասին նրա արտահայտած կարծիքներն ու գնահատականները, ապա կստացվի հայ գրականության մի յուրակերտ պատմություն՝ շարադրված անկրկնելի թումանյանական հայեցակետով ու ոճով, գիտական կայուն չափանիշներով: Այդ պատմության մեջ մենք կտեսնենք Մաշտոցին և Խորենացուն, Նարեկացուն և Քուչակին, Նաղաշ Հովնաթանին և Սայաթ-Նովային, Աբովյանին և Նալբանդյանին, Ալիշանին և Պատկանյանին, Րաֆֆուն և Ծերենցին, Աղայանին և Պռոշյանին, Սունդուկյանին և Շիրվանզադեին, Տերյանին և շատ ուրիշների:

Ճիշտ է, նախորդ և ժամանակակից գրողների մասին խոսելիս Թումանյանը չի ծավալվել ու մանրամասնել: Նրա նախընտրած ձևը կամ փոքրիկ՝ մի քանի էջանոց հոդվածն է, կամ էլ որևէ առիթով տրված սեղմ, համադրական գնահատականը:

Բայց նրա խոսքն այնքան խորն է ու դիպուկ, նա այնքան անսխալ է գտնում ու բնութագրում էականը, բնորոշը տվյալ գրողի համար, որ վերջինս, կարելի է ասել, կանգնում է մեր առջև ամբողջ հասակով: Այստեղ չենք բերում այդ գնահատականները, որոնք շատ տեղ կգրավեն, մանավանդ, որ մեր մի այլ աշխատության մեջ մանրամասնորեն անդրադարձել ենք հայ նախորդ և ժամանակակից գրողների վերաբերյալ Թումանյանի հայացքներին[36]: Սակայն մի երկու օրինակ, այնուամենայնիվ, արժե հիշել:

1913թ. գարնանը, երբ լրացավ Րաֆֆու մահվան 25-ամյակը, Թումանյանը հայ գրողների ընկերության անունից մի ոգեշունչ խոսք ասաց գրողի գերեզմանի մոտ տեղի ունեցած հոգեհանգստի ժամանակ: Ծավալով փոքր է այդ ճառը՝ հազիվ մեկ տպագիր էջ, բայց զարմանալիորեն հագեցած է մտքերով ու հույզերով: Ինչպես շատ ուրիշ դեպքերում, այստեղ ևս Թումանյանի խոսքը զուգակցում է գիտական հայացքն ու բանաստեղծական ներշնչանքը, և դրանից տպավորության ուժը բազմապատկվում է: Ուշադրություն դարձնենք, նախ, դամբանական ճառի կառուցման ձևի վրա, որն ինքնին գեղարվեստական գյուտ է: Հետևելով ճապոնացիների «գեղեցիկ սովորությանը», Թումանյանը դիմում է մահացած գրողի հոգուն, որը սավառնում է հայրենի աշխարհի երկնքում, և տալիս է նրա ստեղծագործության, նրա համազգային նշանակության և պատվիրանների համադրական բնութագիրը: Ահա այդ խոսքի առաջին կեսը.

«Անմահ հոգի, որ հայի բազմադարյան տառապանքով ու նրա լավ ապագայի կարոտով լցված, քո տաղանդի կախարդական ուժով դուրս կանչեցիր անցյալի մութից ու ապագայի անհայտությունից հրապուրիչ պատկերներ ու հերոսական դեմքեր ու նրանցով վառեցիր, ոգևորեցիր փխտներին, որ տկարներին համարձակություն ներշնչեցիր ու դրկեցիր հզորների դեմ նահատակության արյունով լվանալու և սրբելու ստրկության արտասուքը, որ անհանգստություն տվիր հայ ժողովրդի հոգուն և ուղղեցիր նրան դեպի ազատագրության ճանապարհը, էսօր եկել ենք քո գերեզմանի վրա դնելու թարմ ծաղիկների հետ և մեր ցավերը, որ միշտ մնում են թարմ, և մեր զգացմունքները, որ համակված են քո շնչով ու հիշատակով: Եկել ենք քո գերեզմանի վրա օրհնելու և փառաբանելու քո տված անհանգստությունը, են

---

[36] Տե՛ս մեր «Թումանյանը և հայ գրականության ավանդույթները» գիրքը, Երևան, 1994:

ճանապարհը, որ ցույց տվիր և էն նախատակների շարքերը, որ գնացին քո ցույց տված ճանապարհով» (ԵԼԺ – 7, 55):

Ավելի ճիշտ, սեղմ ու դիպուկ անհնար է բնութագրել հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքում Րաֆֆու խաղացած դերը՝ ազգային գիտակցության և ազատագրական պայքարի բորբոքում, սերունդների ոգեկոչում հերոսական դեմքերի օրինակով, գեղարվեստական խոսքի այնպիսի անմիջական ներգործություն, որպիսին, թերևս, չի ունեցել ոչ մի ուրիշ հայ գրող: Այս մի քանի տողը հրաշալի բանալի կարող են ծառայել Րաֆֆու ռոմանտիկական աշխարհը մտնելու, գրքի օգնությամբ ազգը փրկելու նրա գեղագիտական ծրագրի ըմբռնման համար:

Նույն 1913թ. Թումանյանը գրեց նաև «Երկու մեծ թիֆլիսեցիներ» հոդվածը Սայաթ-Նովայի և Գաբրիել Սունդուկյանի մասին: Այդ շրջանում հայ հասարակությունը նշում էր ժողովրդական մեծ երգչի ծննդյան 200-ամյակը և մեծ թատերագրի մահվան տարելիցը (Սունդուկյանի մահվանը Թումանյանն անմիջապես չէր արձագանքել, քանի որ այդ օրերին՝ 1912թ. մարտին, գտնվում էր Պետրոգրադում՝ «Դաշնակցության դատի» գործով): Միևնույն քաղաքում (թեև ժամանակով իրարից շատ հեռու) ծնված և ստեղծագործած այս երկու հեղինակների բնութագիրը մեկ հոդվածի մեջ հնարավորություն է տվել ոչ միայն գծագրելու հին Թիֆլիսի կյանքի ու բարքերի զարմանալի կենդանի պատկերներ («ինձ թվաց, թե ընկա մի հսկայական հարսանքատուն»), այլև արծարծելու գրականության զարգացման մեջ միջավայրի որոշիչ նշանակության դրույթը, որը Թումանյանի գեղագիտության հիմնական ըմբռնումներից է: Հոդվածում կարդում ենք. «Չէ՞ որ ամեն ուժ սնունդ է առնում, զարգանում ու մեծանում իր հարազատ կլիմայի մեջ, ու ինչքան էլ մեծանա, թեկուզ գլուխն էլ երկինք հասնի ու աշխարհքն առնի իր հովանու տակ, միշտ ոտը դրած է մի հողի վրա, ու էդ հողը իր հարազատ հողն է, իր հարազատ աշխարհքն է» (ԵԼԺ – 7, 29):

Այս երկրորդ հոդվածում ընդամենը մի քանի տող է նվիրված Սունդուկյանին, բայց ինչպիսի՜ տողեր: Պեպոյի կերպարի մեջ իրավացիորեն տեսնելով հեղինակի իդեալի բարձրագույն մարմնավորումը, Թումանյանը մատնանշում է նրա բարոյագիտական չխամրող արժեքը, գրելով. «Ու անվերջ մեծ Պեպոն կյանքի բեմի վրա մաքուր, հաղթական <...> կվարի իր կռիվը ոչ թե մուրհակի համար, այլ ճշմարտության համար, արդարության համար»: Այսպես, Սունդուկյանի ստեղծագործության հարատևող

հմայքի գաղտնիքը Թումանյանը տեսնում է ոչ թե կենցաղային գծերի, այլ հասարակական-բարոյական իդեալի վեհության մեջ:

Խոսելով դասական գրողների մասին, Թումանյանը միշտ աշխատել է բացահայտել նրանց արդիական նշանակությունը, այն, ինչ 1912թ. մի ելույթի մեջ նա պատկերավոր ձևով բնութագրել է այսպես. անցյալի մեծ արվեստագետները «ինչպես պայծառ արևներ լուսավորում են մեր ճանապարհը դեպի ապագա լավ օրերը, և նրանց ապավինած մենք զգում ենք մեզ հզոր ու անսասան» (ԵԼԺ – 6, 391): Իբրև ազգության և նրա մշակույթի ճակատագիրը իր էության մեջ կրող արվեստագետ և քաղաքացի, Թումանյանը լավ էր գիտակցում իր ապրած ժամանակի և կատարվող տեղաշարժերի բախտորոշ նշանակությունը: Մեծ պատերազմի բռնկումից քիչ առաջ նա մարգարեաբար ասում էր. «Այո՛, գուցե վերջը չի հայկական հարցի, բայց վերջի սկիզբն է: Դրա համար էլ խորհրդավոր է և էն համատարած խլրտումը, որ նկատվում է մեր կուլտուրական կյանքում...»: Եվ ոչ միայն գրականության, այլև թատրոնի և ճարտարապետության, լեզվի և դպրոցի, մամուլի և հրատարակչական գործի վերաբերյալ Թումանյանի բազմազան ելույթները տոգորված էին այն գիտակցությամբ, որ դա «սկիզբն է մի նոր վերածնության», ազգային կյանքի ու մշակույթի նոր դարաշրջանի (տե՛ս ԵԼԺ – 7, 138):

Շատ լայն է նաև Թումանյանի հրապարակախոսության տեսադաշտը: Նա կարող է հոդվածներ գրել օրվա ընթացիկ հարցերի՝ թեմական դպրոցների վիճակի, հայ ուսուցչի ռոճիկի, սպանությունների քստմնելի երևույթի, կաթողիկոսական ընտրությունների շուրջ ծագած վեճերի և շատ ուրիշ «մանրուքների» մասին: Բայց միաժամանակ նա հասարակության առջև հանդես էր գալիս առօրյա իրականության հետ կարծես թե ոչ մի կապ չունեցող, ամենավերին բարոյափիլիսոփայական խնդիրներ առաջադրող այնպիսի հոդվածներով, ինչպես «Հայի ոգին» (1910), «Մեծ և Անմահ» (1912), «Մի՞թե դժվար է» (1913), «Դեպի մեծ կյանքը» (1915), և այլն:

Ի՞նչ էր ասում և ի՞նչ էր քարոզում Թումանյանը այս և նման ուրիշ հոդվածներով: Ամենից առաջ այն, որ ինչքան էլ ծանր լինեն հայ մարդու կյանքի պայմանները, նա չպետք է հրաժարվի հոգևոր բարձր հետաքրքրություններից, պետք է հաղորդակից լինի համամարդկային մեծ իդեալներին: Իսկ հայ ազգային ոգու ամենաբնորոշ գիծը Թումանյանը համարում էր «խաղաղ կյանքի կարոտը» («Հայի ոգին»): Նա կոչ էր անում հրաժարվել իր

«պստլիկ ես-ից», «լինել ավելի լայնսիրտ, ավելի համբերատար, ավելի ներող ու սիրող»(«Մի՞թե դժվար է»): Մենք ազգովին պետք է ուղիներ որոնենք, ասում էր բանաստեղծը, «մտնելու հառաջադեմ ազգերի եղբայրության մեջ ու նրանց հետ միասին երազելու կյանքի վսեմ երազները, նրանց հետ միասին մասնակից լինելու համամարդկային մեծ խնդիրների մշակույթի ազնիվ գործին ու նրանց հետ միասին գնալու դեպի մեծ կյանքը» («Դեպի մեծ կյանքը»):

Սրանք զուտ ժամանակի պայմաններին անհարիր, ազգային ողբերգական կացության մեջ անիրագործելի խնդիրներ էին, և Թումանյանն այդ բանը չէր կարող չգիտակցել: Սակայն իբրև բանաստեղծ և մտածող նա իր գործունեությունը չէր պատկերացնում առանց այդպիսի «վսեմ երազների», հավատում էր, որ նրանք կօգնեն քայլ առ քայլ հաղթահարելու կյանքի քաոսն ու այլանդակությունը:

Նախապատերազմյան շրջանի հրապարակախոսության գլխավոր թեմաները հայ ժողովրդի ազգային ճակատագրի, քաղաքական կողմնորոշման և ապագայի հարցերն էին: Այդ թեմաներով գրված թումանյանական հոդվածների շարքը պետք է դիտել պատմական հանգամանքների մեջ: Բանն այն է, որ 1912 – 1913թթ., Բեռլինի վեհաժողովից 35 տարի անց, հայկական հարցը նորից հանվեց միջազգային դիվանագիտության ասպարեզ, դարձավ մեծ տերությունների մրցության և պայքարի առարկա: Ռուսաստանի նախաձեռնությամբ մշակվեցին ծրագրեր և կնքվեցին պայմանագրեր Թուրքիայի հայկական վիլայեթներում իրագործվելիք բարեփոխումների մասին: Բայց դրանք այդպես էլ մնացին թղթի վրա՝ ոչ միայն վերահաս պատերազմի պատճառով, այլև այն, որ մեծ տերություններից ամեն մեկը հայկական հարցի մեջ իր շահերն էր հետապնդում, որից և օգտվում էր Թուրքիան՝ հետևողականորեն ձախողելով բարեփոխումների ծրագրերն ու շարունակելով իր հայաջինջ քաղաքականությունը:

Ահա այս առիթով են գրվել Թումանյանի այնպիսի հոդվածներ, ինչպես «Երեկվան պատմությունն ու այսօրվան իրականությունը», «Հայկական հարցն ու իր լուծումը», «Ահա թե ինչու», «Կարևոր հույսն ու դարևոր ճանապարհը», «Փորձիչը» և այլն: Դրանց հիմնական միտքն այն է, որ հայկական հարցը, ավելի ճշգրիտ՝ Տաճկահայաստանի ազատագրության խնդիրը կարող է լուծվել միայն Ռուսաստանի օգնությամբ, որովհետև մեծ տերություններից միայն Ռուսաստանն է շահագրգռված Օսմանյան կայսրության ուժի և ազդեցության ոլորտի սահմանա-

փակմամբ: Ահա Թումանյանի այդ կայուն համոզումն էր, որը չկարողացան փոխել պատմական բոլոր արհավիրքներն ու փորձությունները: Բանաստեղծը ողջունում է «35 տարվան շեղումից հետո» հայ ժողովրդի մտածողության շրջադարձը դեպի Ռուսաստան, որպես միակ հուսալի հենարանի: Այդ մտքերի լավագույն ընդհանրացումը կարող են համարվել «Ահա թե ինչու» հոդվածի եզրափակիչ տողերը:

«Հարկավ, մարդիկ կլինեն, որ կառարկեն, թե էդ ամենը Ռուսաստանի արեն է, կանի, որովհետև էդպես են պահանջում իր շահերը: Ես դրան կպատասխանեմ. – Ավելի լավ, որ հզոր Ռուսաստանի և հայ ժողովրդի շահերը բռնում են իրար: Հենց դրա մեջն է կայանում հայ ժողովրդի օգնությունը, և դրանով է նա հաստատ:

Ահա թե ինչու և ինչպես իմ հույսերն ու համակրանքը կապում եմ Ռուսաստանի հետ» (ԵԼԺ – 6, 377 – 378):

Ռուսաստանի հետ էր կապում Թումանյանը նաև բազմազգ Կովկասում խաղաղության և ժողովուրդների միջև փոխադարձ ըմբռնման հասնելու հեռանկարը. «...էդ պետությունն է միայն մեր երկրում եղած կարգը հաստատողն ու պահպանողը, – գրել է նա նույն հոդվածում, – նրա բացակայությունը Կովկասից կվերադարձնի էն դժոխքը, որի մեջ դարերով էրվել են բոլոր ազգերն ու ցեղերը հավասար. էն դժոխքը, որ տեսել ենք անցյալում և որ տեսանք մեր օրերում, մեր աչքով ռուս պետության ժամանակավոր խառնակության ու թուլության օրերում» (ԵԼԺ – 6, 374):

Ահա մարգարեական խոսքեր, որոնք կարծես գրված են մեր օրերում՝ XX դարի մայրամուտին, երբ Ռուսաստանի «ժամանակավոր խառնակության ու թուլության» պատճառով Կովկասը նորից վերածվել է ազգամիջյան արյունալի ընդհարումների թատերաբեմի: Թումանյանի ազգային-քաղաքական պատգամները, ինչքան էլ որոշ դեպքերում նրա կոնկրետ սպասումները չիրականացան, պատմականորեն ճշմարտացի են և այսօր էլ հրատապ, որովհետև բխում են հայ ժողովրդի արմատական շահերից, նրա դարավոր կենսափորձից և իմաստությունից:

4

Գրական-հասարակական բնույթի հոդվածներով Թումանյանը շարունակեց հանդես գալ նաև համաշխարհային պատերազմի, հեղափոխության և քաղաքացիական կռիվների տարի-

ներին: 1914 – 1921թթ., այսինքն, յոթ-ութ տարվա ընթացքում նա պարբերական մամուլի էջերում տպագրել է ճիշտ հարյուր հոդված, քանից ավելի նյութեր էլ մնացել են անմշակ և անտիպ: Ինչպես տեսնում ենք, նախընթաց տարիների համեմատությամբ հոդվածների հաճախականությունը նկատելիորեն նվազում է, և դա պետք է բացատրել կենսական հանգամանքներով: Պատերազմի սկզբից Թումանյանն ամբողջովին ներգրավվեց մեծ և ողբերգական դեպքերի շրջապտույտի մեջ՝ այցելություններ ռազմաճակատ, օգնություն փախստականներին և որբերին, հայրենի երկրամասի ինքնապաշտպանության կազմակերպում, բազմաթիվ ազգային-հասարակական ձեռնարկումների ղեկավարություն, խաղաղարար առաքելություններ և այլն: Օրհասական փորձությունների օրերին Թումանյանն ավելի խոր զգաց իր, իբրև Ամենայն հայոց բանաստեղծի, պատասխանատվությունը ժողովրդի ճակատագրի համար: Իսկ դա նշանակում է, որ նա իրեն պարտավոր էր զգում նաև պարբերաբար հանդես գալ հասարակության առջև՝ ձգտելով ճիշտ կողմնորոշում տալ նրան ներկայի և ապագայի նկատմամբ, հեռու պահել բարոյալքումից: Թումանյանը լավ էր գիտակցում, որ ինքն ավելի, քան որևէ ուրիշ հայ գրող կամ հրապարակախոս, կոչված է և պարտավոր է ժողովրդին ասել ճշմարտությունը: Այդ ցանկությունից էլ ժամանակի ընթացքում, իբրև կատարվող դեպքերի անմիջական արձագանք, ծնվում էին Թումանյանի հրապարակախոսական հոդվածները, որոնք կարևորագույն վավերաթղթեր են այդ բուռն տարիների ըմբռնման և գնահատման համար: Բայց նախ խոսենք այս տարիների գրական-քննադատական հոդվածների մասին, որոնք համեմատաբար ավելի փոքրաթիվ են (ընդամենը երկու-երեք տասնյակ) և, ի դեպ, գրված են մեծ մասամբ 1916 թվականին:

Տարբեր առիթներով Թումանյանը հոդվածներ է գրել Շեքսպիրի և Սերվանտեսի, Լերմոնտովի և Նալբանդյանի, Ադամյանի և Ալ.Ծատուրյանի մասին, տվել է նրանց վաստակի և մարդկային նկարագրի այնպիսի վառ գնահատականներ, որոնք հայ մարդը չի կարող շրջանցել այդ դեմքերի մասին խորհելիս: Ավելացնենք այս շարքին ազգային-քաղաքական նշանավոր գործիչներ, դաշնակցության հիմնադիրներ Սիմոն Զավարյանի և Ստեփան Զորյանի (Ռոստոմի) մահվան առիթով գրած սրտառուչ հոդվածները («Ազնիվ և անկեղծ», «Ս.Զավարյանի բնավորության գծերից», 1913, «Պատանեկության օրերից», 1919): Բնորոշ է, որ երկու դեպքում էլ Թումանյանը մի կողմ է թողնում այդ գործիչ-

ների քաղաքական և կուսակցական դավանանքը, որը նրա համար տվյալ դեպքում վճռական հանգամանք չէր, և ընթերցողին ներկայացնում է նրանց մարդկային բարձր նկարագիրը:

Նշված հոդվածներից մի քանիսի մեջ զգալի տեղ է գրավում անձնական հուշը, վաղեմի տպավորությունների վերապատմությունը, որը մի հատուկ մտերմիկ երանգ է հաղորդում շարադրանքին: Այդ սկզբունքով են գրված «Մ.Նալբանդյանի հիշատակին», «Պատանեկության օրերից» հոդվածները, իսկ Պետրոս Ադամյանին նվիրված նյութը իր մեծ մասով մի իսկական նովել է մեծ դերասանի հետ բեմ դուրս գալու և դրա անսպասելի, ծիծաղաշարժ վախճանի մասին: Ի դեպ, պահպանվել է նաև այդ դեպքի մեկ այլ գրառում, որ Թումանյանի պատմածի հիման վրա հետագայում կատարել է Վարդգես Ահարոնյանը[37]: Առանձին մանրամասների տարբերությամբ հանդերձ, նմանությունը շատ մեծ է և ցույց է տալիս, որ Թումանյանի հուշագրական հոդվածներն իրոք հենվում են իրական փաստերի և կենդանի խոսքի տարերքի վրա: Կարդալով Թումանյանի անհաջող դերասանության պատմությունը, մենք կարծես լսում ենք նրա կենդանի խոսքի ելևէջները, տեսնում նրա դիմախաղերը:

1914թ. աշնանը, Լերմոնտովի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ գրելով իր հայտնի հոդվածը, Թումանյանն իր հոգու վաղեմի պարտքն էր հատուցում մի բանաստեղծի, որին ամբողջ կյանքում կապված է եղել մի բացառիկ ջերմ սիրով: Նա Լերմոնտովին դիտել ու գնահատել է միայն մեկ կողմից՝ այն առումով, թե ի՛նչ դեր է խաղացել Կովկասը պաշտոնական Ռուսաստանի դեմ անհաշտ պայքար հռչակած, հակադրության մեջ մտած բանաստեղծի կյանքի և ստեղծագործության համար: Ի՜նչ արժե միայն հոդվածի վերնագիրը՝ «Կովկասի մեծ որդեգիրը»: Դա իսկական մի գյուտ է և ամբողջ լերմոնտովագիտության մեջ կարող է համարվել բանաստեղծի ամենավառ և դիպուկ բնութագրումներից մեկը:

Երկարամյա մտորումների ամփոփում են նաև Շեքսպիրի և Սերվանտեսի մահվան 300-ամյակի առիթով գրած նյութերը: Նրանց և մանավանդ «բրիտանական հանճարին» Թումանյանը դիտում էր մարդկության պատմության համապատկերի մեջ, իբրև գրողների, որոնք «ազատագրեցին մարդկային միտքը» և «իրական կյանքի վրա դրին համաշխարհային նոր գրականու-

---

[37] *Վարդգես Ահարոնյան.* Յովհաննէս Թումանյան. Մարդը և բանաստեղծը, Բոստոն, 1936, էջ 112 – 116:

թյան սկիզբը»: Բայց ոչ միայն այդ: Միլիոնավոր զոհեր խլող աշխարհամարտի ծանր օրերին նշվող գրական մեծ տոնի մեջ Թումանյանը իմաստալից խորհրդանիշ էր տեսնում. այն, որ նույնիսկ այդ պայմաններում «ազգերը միայն ավերիչ թնդանոթներ չեն ղրկում իրար, այլև ստեղծագործող հանճարներ», որ նրանք «փոխադարձաբար իրար տալիս են էն ամենաթարձրը, ինչ որ կարող է մարդը երազել», որ «նրանք ունին էն տեսակ կապեր, որոնք միշտ մնում են սրբազան, անուր և անսասան»: Այսպես, Թումանյանն օգտագործում է առիթը՝ նորից ու նորից արծարծելու ազգերի «համաշխարհային միության», «հաշտ ու խաղաղ մարդկության» գաղափարը, որը նրա աշխարհայացքի հիմքերից մեկն էր՝ տոգորված քաղաքական և գեղագիտական խոր նշանակությամբ: Բայց ազգերի հոգևոր միավորման համար պետք է, որ նրանք լավ ճանաչեն իրար, իսկ Թումանյանի համոզմամբ, ինչպես արդեն գիտենք, դրա լավագույն միջոցը «գրականությունն է, որի մեջ հանդես են գալիս նրանց լավագույն զգացմունքները, նրանց ազգային հանճարն ու ոգին» (ԵԼԺ – 7, 542):

Ահա թե ինչու Թումանյանն իբրև բանաստեղծ և ազգային գրական ուժերի ղեկավար այնպիսի ոգևորությամբ ընդունեց Վ.Բրյուսովի խմբագրությամբ հրատարակված հայտնի ժողովածուն: Դրա մեջ նա տեսնում էր հայ բանաստեղծության միջազգային լայն ճանաչման սկիզբը և ուզում էր, որ այդ ճանաչումը լինի հիմնավոր, ճշգրիտ ու կայուն: Դրանով պետք է բացատրել այն փաստը, որ 1915–1917թթ. Թումանյանը հոդվածների մի ամբողջ շարք նվիրեց Վ.Բրյուսովի դասախոսություններին, նրա խմբագրած ժողովածուի մեջ սպրդած թարգմանական անճշտություններին՝ ցանկանալով գրքի նոր հրատարակությունը (որը ծրագրված էր, բայց չիրագործվեց) տեսնել ավելի անթերի: Բայց հետաքրքիր է ընդսմին, որ բոլոր հոդվածներում նա խոսում է միայն երկու բանաստեղծի՝ Նահապետ Քուչակի և մանավանդ Սայաթ-Նովայի թարգմանությունների մասին, թեև նա հեշտությամբ կարող էր համադրել ու դիտողություններ անել նաև միջնադարյան և նոր շրջանի հայ ուրիշ բանաստեղծների (այդ թվում նաև իր) գործերի թարգմանությունների շուրջ: Ո՞րն է դրա պատճառը: Այն, որ Թումանյան քննադատը գերադասում է իր դիտողությունները կատարել համեմատաբար սահմանափակ նյութի վրա, բայց միշտ լինել հիմնավոր ու ճշգրիտ, հասնել առանձին բառերի ու պատկերների համակողմանի քննության: Խոսելով միայն երկու բանաստեղծի գործերի թարգմանության շուրջ, նա հատկապես արտահայտում է բնագրի վերարտադ-

րության իր չափանիշները, որոնք պետք է ապահովեն, որպեսզի գեղարվեստական երկի թարգմանությունը, որ դեռ շատ տարիներ դրանից առաջ նա «ապակու տակ դրած մի վարդ» էր անվանել, գեթ ինչ-որ չափով տա «բնագրի հարազատ բույրն ու հրապույրը»:

Պատերազմի շրջանում Թումանյանը հարկ համարեց նորից և ավելի նպատակամղված անդրադառնալ մի հարցի, որը նրան մտահոգել է վաղուց, բազմիցս արծարծվել հոդվածներում և նամակներում, գեղարվեստական մի շարք երկերում: Դա այն է, ինչ նա կոչում էր «գրականության ազգային պաշտպանություն», այսինքն՝ որոշակի միջոցների գործադրում, որոնք պետք է ապահովեն գրողների ստեղծագործական աշխատանքի տանելի պայմաններ: Թումանյանը մերժում էր հարցի զուտ նյութական ըմբռնումը, նա հայ գրողի կյանքի մեծ դրաման համարում էր այն, որ ապրուստի համար նա ստիպված է լինում իր ուժերի և ժամանակի մեծ մասը նվիրել գրականության հետ ոչ մի կապ չունեցող գործերի: Դրանից մեծապես տուժում է ազգային մշակույթը, իսկ մեր գրողները, ասում էր Թումանյանը, սովորաբար կյանքից հեռանում են՝ թողնելով ծրագրած, բայց չգրված երկերի երկար ցուցակներ: Այդ հիման վրա նա առաջ քաշեց «խանգարված գրող» հասկացությունը՝ հայ գրականության ամենացավալի «ազգային առանձնահատկությունը», որի իմաստը «Հայկական ընկերությունը» հոդվածում (1917) բացատրված է այսպես. «...Գրեթե առանց բացառության, ոչ մի հայ գրող չի կարողացել գրականությամբ պարապի: Ամենքն էլ գրականությամբ պարապել են իմիջիայլոց, պատահաբար, ոտի վրա: Ամենքն էլ եղել են խանգարված գրողներ, և ամբողջ մեր գրականությունն էլ խանգարված գրողների խանգարված գրականություն է» (ԵԼԺ – 7, 326):

Եվ ահա մի շարք հոդվածներում («Գրականությանը ազգային պաշտպանություն պետք է լինի», «Ազգային պաշտպանության խնդիրը և Դ.Աղայանը», «Գործի ենք անցնում» և այլն) Թումանյանը մանրամասնորեն հիմնավորեց գրականության զարգացման համար բարենպաստ պայմաններ ապահովելու, գրողի ստեղծագործությունն իբրև ազգային-հասարակական արժեք գնահատելու մի ամբողջ ծրագիր: Դրա էությունը ձևակերպված է նշված հոդվածներից վերջինի հետևյալ խոսքերում. «Պետք է պաշտպանել հայոց գրականությունը: Եվ պետք է պաշտպանել ազգովին, էնպես, ինչպես որ ինքը գրականությունն էլ ստեղծվում է ազգովին» (ԵԼԺ – 7, 315):

Իհարկե, գրականության ազգային պաշտպանության ծրագրի իրագործումը հնարավոր չէ միայն մասնավոր անձանց կամ հասարակական կազմակերպությունների ջանքերով, այն պահանջում է պետական հովանավորություն: Սակայն այդ հարցի առաջադրումը, նրա նկատմամբ ընդհանուր հետաքրքրություն հարուցելը ինքնին մի մեծ ծառայություն էր, որ հայ գրական-հասարակական մտքի պատմության մեջ կապվում է առաջին հերթին Թումանյանի անվան հետ:

Շատ ավելի բազմազան են 1914–1921թթ. բուն հրապարակախոսական հոդվածները, ուր արձագանք են գտել այդ տարիների բոլոր կարևոր իրադարձությունները՝ բեկված ժողովրդական մեծ բանաստեղծի ընկալումների մեջ: Այս վերջին հանգամանքը երբեք չի կարելի մոռանալ: Թումանյանը, իհարկե, ո՛չ ռազմական գործողությունների և հայոց ցեղասպանության պարբերական տեսություններ է գրել, ո՛չ էլ բազմակողմանիորեն վերլուծել դեպքերի քաղաքական և տնտեսական պատճառները: Այս շրջանում ևս նրա նախասիրած ձևը կարճառոտ հոդվածն է՝ բուռն օրերի անցուդարձերի սեղմ, բայց սպառիչ գնահատականներով, իմաստուն ընդհանրացումներով ու թևավոր խոսքերով, որոնք մտնում են ընթերցողի գիտակցության մեջ մեկընդմիշտ:

Բնորոշ է, որ ծավալվող դեպքերը Թումանյանը հաճախ տեսնում և գնահատում է գրական-բանահյուսական կերպարների զուգահեռներով և նրանց լույսի ներքո: Եվ դա շատ ավելի ազդեցիկ է դարձնում բանաստեղծ-հրապարակախոսի ասածը: Հիշենք համաշխարհային պատերազմի բռնկումից հետո նրա գրած առաջին հոդվածը (1914թ. սեպտեմբերի սկզբին), որը վերնագրված է «Ազգերի պատերազմն ու իրենց դյուցազունները»: Սկսված պատերազմը նա դիտում է իբրև ժողովուրդների ազգային էպիկական հերոսների գոտեմարտ, գրելով. «Եվ որովհետև ամեն մի ազգի ուժն ու ոգին մարմնացած է իր ազգային էպոսի մեջ, ամենայն համարձակությամբ կարող ենք էսպես ասենք, թե ազգերի դյուցազունները՝ սերբական Մարկոն, գերմանական Զիգֆրիդը, ֆրանսիական Ռոլանդը, անգլիական Բեովուլֆն ու ռուսական Մուրոմցի Իլյան են առասպելների աշխարհից դուրս եկել մեր առաջ, ու մենք հանդիսատես ենք էս հսկաների կռվին» (ԵԼԺ – 7, 146): Եվ ապա նշված կերպարների շատ սեղմ, բայց զարմանալի դիպուկ բնութագրումներով Թումանյանը ցույց է տալիս, թե ինչքա՜ն հարազատ ու համահունչ են այդ հերոսները նորօրյա դեպքերի ընթացքին և ժողովուրդների ազգային նկարագրին:

Սկսած այս առաջին հոդվածից՝ պատերազմի վերաբերյալ Թումանյանի բոլոր դատողությունների մեջ միշտ առկա է լայն մարդասիրական ու նաև գեղագիտական տեսանկյունը: Հիշենք այս հոդվածի եզրափակիչ տողերը. «Սակայն ավելի մեծը կա: Ժողովուրդների էպոսներն առհասարակ վերջանում են խաղաղության սրբազան խոսքով: Եվ ճշմարիտ որ, էս պատերազմից հետո չտեսնված թափով ու ծավալով է բարձրանալու համաշխարհային խաղաղության հարցը, այլև նրա հետ միասին մի ուրիշ մեծ հարց, քաղաքակիրթ մարդու հարցը, կամ ավելի ճիշտ՝ *մարդու հարցը...»* (ընդգծումը իմն է – Էդ.Ջ.): Այդ հարցը նա համարում է «լուրջ խորհրդածության նյութ աշխարհի բոլոր ազգերի և բոլոր մտածողների համար»: Այսպես, Թումանյանի հայացքը շատ առաջ էր նայում, նա տեսնում ու զննում էր մարդկության ապագայի ամենակենսական հարցերը (տե՛ս ԵԼԺ – 7, 147):

Պատերազմի տարիներին Թումանյանն էլի մի քանի անգամ դիմեց միջազգային էպիկական կերպարներին: Ելնելով այն համոզմունքից, թե «ժողովուրդները ոչ մի բանի մեջ էնքան պարզ ու պայծառ չեն երևում, ինչքան իրենց ազգային էպոսի մեջ», նա այդ կերպարների հիման վրա դատում էր նաև ազգերի ներկա ճակատագրի շուրջ: Այդ գիտակցությամբ մղված՝ նա հատվածներ թարգմանեց և հատուկ հոդված գրեց սերբական էպոսի մասին, նրա գլխավոր հերոս Մարկոյի մեջ տեսնելով «սերբ ժողովրդի ազգային նվիրական զգացմունքների ու առաքինությունների մարմնացումը», իսկ Փետրվարյան հեղափոխության առիթով գրած «Հսկայի ազատությունը» հոդվածում նա տեղի ունեցող դեպքերը նմանեցնում էր ռուսական բիլինաների գլխավոր դյուցազն Մուրոմցի Իլյայի ապաքինման և անդամալույծի անկողնից վեր կենալու պատմության հետ: «Ի՜նչ հոյակապ գեղեցկություն և ինչքա՜ն հարազատ ու ճշմարիտ», – բացականչում է Թումանյանը: Տարբեր առիթներով նա դիմել է նաև Սասունցի Դավթի կերպարին՝ նրանից ուժ և հավատ քաղելով հայ ժողովրդի ապագայի նկատմամբ:

Գրական դեմքերի մեջ ժողովրդի հավաքական պատկերն ու ճակատագիրը տեսնելու հիանալի օրինակ է նաև «Հայոց պատմությունը» հոդվածը (1916): Հիշեցնելով պարսկական հերթական ասպատակության ժամանակ նահատակված Սայաթ-Նովայի ողբերգական պատմությունը, Թումանյանն այդ պատկերի մեջ, – «Հանճարի կնիքը ճակատին, քրիստոնեության խաչը ձեռքին, դաշույնը խրած իր ազնիվ ու մեծ սրտի մեջ», –

տեսնում էր հայ ժողովրդի բազմադարյան մաքառման ու տառապանքի իմաստալից խորհրդանիշը և այստեղից ուղղակի անցնում էր իր օրերի իրողությանը, գրելով. «Բայց պետք է ճանաչել Սայաթ-Նովային ու ծանոթացնել աշխարհքին, որ ամենքն էլ համոզվեն, թե չի կարելի հավիտյան թողնել էդ դաշույնը նրա սրտում...» (ԵԼԺ – 7, 222):

Ուշադրություն դարձնենք մի մանրամասնի վրա. այս շրջանի թումանյանական գրվածքների վերնագրերի մեջ բավական հաճախ ենք հանդիպում «վերջին» բառին: Ահա օրինակներ հոդվածներից. «Վերջին տագնապը» (1914թ. աշնանը Թուրքիայի՝ պատերազմի մեջ մտնելու առիթով), «Վերջին տեղատվությունը» (1918թ. հայերի նոր գաղթի ու տեղահանության մասին), «Վերջին վատությունները» (1920թ. աշնանը Հայաստանի դեմ քեմալական Թուրքիայի սկսած նոր արշավանքի մասին): Ավելացնենք նույն շրջանում գրած հայրենասիրական բանաստեղծությունները՝ «Վերջին տագնապը» (1914) և «Վերջին օրը» (1915): Միևնույն բառի այսպիսի մեծ հաճախականությունը (այն էլ վերնագրերի մեջ) շատ իմաստալից է: Թումանյանը հակված էր հավատալու և ուզում էր ընթերցողին ներշնչել այն միտքը, թե տեղի ունեցող դեպքերը հայ ժողովրդի վերջին փորձությունն են լինելու, թե Մեծ անտանտի արագ հաղթանակով ավարտվելու են նրա տառապանքները («Մեծ տառապանքի վերջին օրն է սա»), և գալու է, վերջապես, ազգային փրկության և վերածնության ժամը:

Բայց բանաստեղծը պետք է հուսախաբվեր և ո՛չ մեկ անգամ: Հայրենիքի գլխին իջնող աղետները դարձան անվերջանալի շղթա: Այդուհանդերձ Թումանյանին երբեք չլքեց պատմական լավատեսության զգացումը, որի գլխավոր աղբյուրը հայ ժողովրդի «մեծ կենսունակության անսասան հավատքն» էր: Այդ գիտակցությամբ էլ նա աշխատում էր տոգորել նաև ընթերցողին, հեռու պահել նրան հուսալքումից, որը կործանիչ կարող էր լինել ժողովրդի հավաքականության համար: Եվ մեկ անգամ չէ, որ նրա հոդվածներում հնչում էին այսպիսի կոչեր. «...Ոչ ոք հուսահատի ու վհատի խոսքեր չպետք է անի, որ հատուկ է ձախորդ վայրկենին, փորձությունը, ինչքան էլ մեծ լինի, պետք է տանենք արիությամբ ու վեր կենանք միասին, միահամուռ ուժերով դիմագրավելու մեր վատթար թշնամիներին և դարման տանենք ընդհանուր ազգային աղետին հանգիստ ու լիքը՝ մոտիկ լավագույն ապագայի անսասան հավատով» (ԵԼԺ – 7, 177):

Թումանյան բանաստեղծի և հրապարակախոսի մտածողությունն իր աշխարհայացքային հիմքերով միասնական է: Այդ

առումով շատ պերճախոս են մի քանի բնագրային զուգադիպություններ: Արդեն տեսանք, որ միևնույն «Վերջին տագնապը» վերնագիրն ունեն նրա մի հոդված և մի բանաստեղծություն, որոնք, ի դեպ, տպագրվել են գրեթե միաժամանակ՝ համապատասխանաբար 1914թ. հոկտեմբերին և նոյեմբերին: Բայց ավելի կարևոր է հետևյալ զուգահեռը: Նույն օրերին (ավելի ճշգրիտ՝ 1914թ. հոկտեմբերի 31-ին) տպագրված «Երրորդ զարկը» հոդվածն ավարտվում է այսպես. «Երրորդ զարկն է վճռում խնդիրը (առաջին զարկը Թումանյանը համարում էր Երևանի ազատագրումը 1827 – 28թթ., երկրորդը՝ Կարսի նվաճումը 1877 – 78թթ. – էդ.Ջ.): Երրորդ զարկով հյուսիսի հսկան՝ մեծ Ռուսաստանը, վճռում է հայ ազգի հին, արյունոտ խնդիրը, ապահովում է նրա ապագան ու առաջնորդում նրան դեպի ազատ ազգերի եղբայրությունը» (ԵԼԺ – 7, 159):

Այս հոդվածից մի քանի օր անց՝ 1914թ. նոյեմբերի 5-ին տպագրված «Վերջին տագնապը» բանաստեղծությունն ավարտվում է նույն քաղաքական ակնկալությամբ՝ այս անգամ արտահայտված տեսանելի գեղարվեստական պատկերի ձևով.

Ու ամպերում, բարձրը ուսից Մասիսի
Սլանում է մեծ արծիվը հյուսիսի
Շիտակ դեպի բարձունքները հայկական,
Իր հետևից հայի բախտն ու ապագան:

Ահա և մի ուրիշ ակնհայտ նմանություն: «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության (1915թ. հունվար) եզրափակիչ տողերին՝ «Ու պոետներ, որ չեն պղծել իրենց շուրթերն անեծքով, Պիտի գովեն քո նոր կյանքը նոր երգերով, նոր խոսքով, Իմ նո՛ր հայրենիք, Հզո՛ր հայրենիք», – կարծես ուղղակի արձագանքում են «Վան ու Երևան» հոդվածի (1915թ. մայիս) վերջին պարբերության խոսքերը. «Կգան և նոր գրողներ, որոնց սրտերը կոտրած չեն լինիլ, որոնք կտեսնեն իրենց թիկունքին կանգնած մի ազատ, առողջ ու ամբողջ ժողովուրդ և՝ նրա մաքուր ու կենդանի շնչով զորացած, բարձր ու զվարթ կխոսեն աշխարհքի առջև, ազգերի առջև և էլ մաղձ չի լինիլ նրանց խոսքերում, էլ թշնամություն չի հնչիլ նրանց երգերում» (ԵԼԺ – 7, 169):

Այսպես, ինչքան էլ մեծ փորձությունների միջով անցներ բանաստեղծն իր հարազատ ժողովրդի հետ, նա երբեք չհանձնըվեց ատելության և թշնամանքի տրամադրություններին: Ե՛վ գեղարվեստի, և՛ հրապարակախոսության բարձրագույն խնդիրնե-

րից մեկը նա համարում էր այն, որ նրանք ըստ ամենայնի նպաստեն մարդկանց և ազգերի միջև հաստատելու փոխադարձ ըմբռնման և հարգանքի սկզբունքներ: Անեծքը, թշնամանքի քարոզը խորթ են արվեստագետի կոչմանը, համոզված էր Թումանյանը և լիովին կիսում էր իր անչափ սիրած Սայաթ-Նովայի խոսքերը.«Աշուղի լիզուն բլբուլ է, օրհնանք ունի, նալաթ չըկա»:

Թումանյանի հրապարակախոսական ելույթները պետք է դիտել այն կոնկրետ պատմական հանգամանքներում, որոնց մեջ նրանք երևան են եկել: Այդ դեպքում միայն կարելի է ճիշտ հասկանալ նրանց բուն իմաստը, այն «դիվանագիտական շեղումները», որոնց միակ նպատակը հայ ժողովրդին նոր փորձություններից հեռու պահելն էր: Ըստ ժամանակի մի փոքր ետ գնալով, հիշենք 1910թ. գրած երկու հոդված՝ «Բողոքի դեմ» և «Հայ ժողովուրդը հեղափոխական»; Դրանցից առաջինը գրված է Կովկասում իբր թե ծավալված հակահայկական հալածանքների դեմ Կ.Պոլսում կազմակերպված ցույցերի կապակցությամբ, իսկ երկրորդը ուղղված էր որոշ հայատյաց շրջանների դեմ, որոնք հայերին մեղադրում էին սեպարատիզմի և «համատարած հեղափոխական» լինելու մեջ: «...եթե կա մի ժողովուրդ, – գրում էր այդ առթիվ Թումանյանը, – որ հեղափոխական չի և լինելու էլ իսկի տրամադրություն ու հնար չունի, այդ հենց ինքը հայ ժողովուրդն է, որ կա» (ԵԼԺ – 6, 243):

Թումանյանը, իհարկե, լավ գիտեր, որ հայերի մեջ էլ կան հեղափոխականներ, որ հայ ժողովուրդն էլ ունի ցարական իշխանություններից դժգոհելու շատ առիթներ: Բայց նա դիվանագիտորեն մի կողմ էր դնում այդ բոլորը՝ լավ գիտակցելով, որ դրանց սրումը կարող է միայն վնասել հայ-ռուսական հարաբերությունների բնականոն զարգացմանը:

Շատ ուշադիր էր Թումանյանը նաև վրաց ժողովրդի հետ բարիդրացիական հարաբերությունները պահպանելու և ամրապնդելու նկատմամբ, և ամեն մի թյուրիմացություն կամ շեղում այդ գծից անմիջապես հարուցում էր նրա ակտիվ միջամտությունը: Անհամար են այդ բանն ապացուցող փաստերը: «Ազգերի հարաբերությունների մեջ դժար կարելի է գտնել ավելի լավ հարևաններ, քան եղել են հայն ու վրացին», – գրել է Թումանյանը և զարմանալի հեռատեսությամբ նկատել այդ բարի ավանդներին վնասող բոլոր խութերը, ամեն ինչ արել է դրանք վերացնելու համար:

Սակայն Թումանյանի դիվանագիտական կարողությունների ու ճկունության ամենամեծ քննությունը եղավ 1918-ին, երբ

Բրեստի հաշտությունից և ռուսական զորքերի հեռանալուց հետո Անդրկովկասը մի քանի ամիս, մինչև Գերմանիայի վերջնական պարտությունը, գտնվում էր գերմանա-թուրքական տիրապետության տակ: Թումանյանի համար դա խիստ անցանկալի իրադրություն էր, քանի որ նա ամբողջ պատերազմի ընթացքում երազել էր գերմանական կոալիցիայի, իբրև թուրքական ոճրագործ կառավարության հովանավորի, պարտությունը («Գերմանիան և նրա հետ միլիտարիզմը պիտի խորտակվի», պատժվելու է «ամբողջ գերման էգոիստ ցեղը», – պատերազմի սկզբում գրել էր նա մի նամակում): Բայց ահա դեպքերի արդյունքը, գոնե ժամանակավորապես, ճիշտ հակառակն էր: Գերմանացիները հայտնվել էին Անդրկովկասում իբրև դրության տեր, և հայ ժողովրդի, հատկապես փախստականների ճակատագիրը շատ բանով կախված էր նրանց վերաբերմունքից: Թումանյանը իր դիրքի և կոչման բերումով պետք է քայլեր ձեռնարկեր գերմանական ներկայացուցիչների հետ ըմբռնում գտնելու և որոշ անհետաձգելի խնդիրներ լուծելու համար: Ահա մի քանի փաստ:

1918թ. օգոստոսին Թումանյանը հանդիպեց Անդրկովկասում գերմանական պատվիրակության ղեկավար գեներալ ֆոն Կռեսի հետ և նրան հանձնեց Հայ հայրենակցական միությունների կենտրոնական խորհրդի և Հայ գրողների ընկերության կոչը աշխարհի ժողովուրդներին՝ Հայաստանին, մասնավորապես հայ գաղթականներին օգնելու, նրանց իրենց մշտական բնակության վայրերը վերադարձնելու խնդրանքով (տե՛ս ԵԼԺ, հ. 7, էջ 551 – 553, 689 –691):

Դրանից մոտ մեկ ամիս անց «Մշակում» տպագրվեց Թումանյանի հոդվածը՝ «Հայ ժողովրդի կապը Գերմանիայի հետ»: Պետք է արժանին մատուցել բանաստեղծին: Ինչքան էլ նրա համար դժվար էր իր ստանձնած նոր դերը, բայց այս հոդվածում ճշմարտության դեմ մեղանչող ոչ մի բառ չկա: Թումանյանը խոսում է ուրիշ ազգերի հետ հայ ժողովրդի հոգևոր կապերի մասին, «որոնց մեջ Ռուսաստանն ու Գերմանիան շատ մեծ տեղ ունեն», և մասնավորեցնում է իր խոսքը Աբովյանի, Նազարյանի ու նրանց հաջորդների ստացած գերմանական բարձրագույն կրթության շուրջ, որի շնորհիվ նրանք «հանդիսանում են Գերմանիայի հոգեզավակները»: Հոդվածի հիմնական միտքն ամփոփված է հետևյալ տողերում. «Եվ ահա Գերմանիան, որ այնքան անսպասելի հայտնվել է մեր երկրում, հայ ժողովրդի մեջ իրան հարազատ ու թանկագին շատ բան է գտնելու և հոգեկան ու բարոյական շատ ամուր կապ է տեսնելու: Մի կապ,

որ հազար անգամ ավելի նվիրական է, քան ամեն քաղաքական դաշնադրություն» (ԵԼԺ – 7, 358):

Ինչ խոսք, ինչպես այս տողերում, այնպես էլ «լուսավոր Գերմանիային» միշտ «երախտապարտ ու բարեկամ» մնալու հավաստիացումների մեջ կար նաև դիվանագիտության որոշակի բաժին, որի նպատակը ծանրագույն կացության մեջ հայ ժողովրդի համար հենարաններ գտնելն էր: Ստ.Զորյանն իր հուշերում պատմում է նաև, որ Թումանյանն այդ օրերին կազմել է «հայ-գերմանական ընկերության պես մի բան» և առաջին երեկույթին գեներալ ֆոն Կռեսի գլխավորած միսիայի ներկայությամբ դասախոսություն է կարդացել Սայաթ-Նովայի մասին: «Այդ երեկո ես առաջին անգամ տեսա և հասկացա, թե ինչ բան է դիպլոմատիան, – գրում է Զորյանը: – Եվ, իհարկե, այդ շատ ավելի լավ էր հասկանում ինքը՝ Թումանյանը, բայց դա համարում էր կարևոր հայ ժողովրդի համար, որովհետև ժամանակն այնպես էր, որ ամեն ինչ կախված էր դիպլոմատիայից և դիպլոմատներից <...>: Կողմերի նպատակները պարզ էին: – Գերմանացիներին այդ հայ-գերմանական ընկերությունը հարկավոր էր իրենց ազդեցությունը հայերի մեջ տարածելու, իսկ Թումանյանին հարկավոր էր նրանց համակրությունը՝ վերահաս աղետները կանխելու...» (ԹԺՀ, 117):

Անշուշտ, «դիվանագիտական գործոնը» որոշակի դեր է խաղացել նաև Թումանյանի մի քանի այլ հոդվածների ու ելույթների մեջ, և դա չի կարելի մոռացության տալ: Օրինակ, կարո՞ղ էր Թումանյանը առանց «դիվանագիտության» գործել 1921թ. վերջին Կ.Պոլսում եղած ժամանակ, մանավանդ թուրք հասարակայնության առջև հանդես գալիս: Իհարկե՝ ո՛չ: Եվ միայն դրանով կարելի է բացատրել թուրքական «Ենի Շարգ» թերթի խմբագրատանը կատարած որոշ հայտարարություններ, ասենք՝ այն պնդումը, թե թուրքերի ու հայերի գործած ջարդերի պատճառով «քաղաքակիրթ աշխարհը երկու ազգերն ալ բարբարոս ճանչցավ», կամ որ նրանք «աշխարհի ամենեն դժբախտ ազգերն» են (ԵԼԺ – 7, 563): Ինչպես տեսնում ենք, և՛ բարոյական պատասխանատվության, և՛ կրած կորուստների առումով հայերն ու թուրքերն այստեղ հավասարեցվում են իրար: Պարզ է, որ սա դիվանագիտական քայլ էր սոսկ, հյուրընկալող կողմի հետ երկխոսության մեջ մտնելու համար ասված քաղաքավարական խոսք, և չի կարելի այն ներկայացնել իբրև Թումանյանի անկեղծ համոզմունք:

Թումանյանի հրապարակախոսությունը բազմաշերտ է ու բարդ, ինչպես որ բարդ էր նրա ապրած ժամանակը իր հասա-

ռակական-քաղաքական տեղաշարժերով, ազգային ճակատագրի վայրիվերումներով: Նա ապրել է շատ հուսախաբություններ, ունեցել է չիրականացված կանխատեսումներ և սպասումներ, որոնք նույնպես արտահայտվել են նրա հրապարակախոսության մեջ: Սակայն Թումանյանի հայրենասիրական մեծ մաքառումներն ու ջանքերը ի վերջո վարձատրվեցին նրանով, որ նա կյանքի մայրամուտին տեսավ Հայրենիքի վերածնության սկիզբը և իրավունք ունեցավ 1921թ. վերջին գրելու. «...Կենդանի է հայությունը: Կենդանի է և ուժեղ: Երևանից սկսած մինչև հեռավոր գաղութները շարժվում է նա դեպի Հայրենիք <...>: Հայաստանի ազատ հողի վրա նա շինելու է իր ազատ ու առատ տունը, Հայկական բարձրավանդակի վրա զարգացնելու է իր ազգային հանճարը և իր խոսքն է ասելու աշխարհքին» (ԵԼԺ – 7, 415):

Սա այն գերագույն նպատակն էր, որին հասնելու համար Թումանյանը նվիրաբերեց բանաստեղծի և քաղաքացու իր բոլոր ուժերը՝ առանց մնացորդի, և նրա հրապարակախոսությունն այդ նվիրումի ամենավառ դրսևորումներից է:

VIII. ԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ինչպես տեսանք, իր շատ հոդվածների համար Թումանյանը նախապատրաստական մեծ աշխատանք է կատարել, հավաքել և օգտագործել է բազմազան ու հարուստ փաստական նյութ (այդ առումով բնորոշ են հատկապես հայ միջնադարյան պոեզիայի և թարգմանական տարբեր հրատարակությունների, «Հայոց դրամբյանիզմի» և Հր.Աճառյանի «Հայերեն գավառական բառարանի», Հայկական հարցի պատմության ու հեռանկարների մասին գրած հոդվածները): Պատմաբանասիրական, քաղաքական և աշխարհագրական այլևայլ աղբյուրներից քաղված տվյալները, որոնք երբեմն կարող էին մի ամբողջ գրքի նյութ դառնալ, Թումանյանը սովորաբար ամփոփել է ոչ այնքան ծավալուն հոդվածի մեջ՝ շարադրված հանրամատչելի, սեղմ ու դիպուկ ոճով:

Սրան պետք է ավելացնել կենսագրական և ստեղծագործական այն կարևոր փաստը, որ գրական կյանքի տարբեր փուլերում Թումանյանն զբաղվել է նաև բուն իմաստով հետազոտական աշխատանքով, գրել է մի շարք գիտական ուսումնասիրություններ: Կարելի է անվերապահորեն ասել, որ նա օժտված էր նաև բանասերի և պատմաբանի տաղանդով ու

հակումներով: Այս առումով ևս Թումանյանն առանձնանում է XIX – XX դարերի հայ գրողների շարքում, որոնցից տվյալ դեպքում նրան «ախոյան» կարող են համարվել միայն Րաֆֆին իր պատմագիտական աշխատանքներով և Ալիշանը, որի առաջին կոչումը, իհարկե, գիտական հետազոտության բնագավառն էր: Իր բազմազբաղ ու «վռազ» կյանքում նա այդ գործին շատ ժամանակ, ուժ ու եռանդ է նվիրել, և դա չի կարող օտարվել նրա «օրերի ու վաստակների» ընդհանուր շղթայից:

Թումանյանից մեզ հասել է տարբեր ծավալի հինգ գիտական ուսումնասիրություն: Դրանց մեջ նա երբեք հանդես չի եկել տվյալ ասպարեզում գիտության ձեռք բերած արդյունքները մատչելի ձևով վերապատմողի կամ մեկնաբանի դերում (ինչպես վարվել է, օրինակ, Վ.Փափազյանը հայոց պատմության նշանավոր գործիչներին նվիրված իր հայտնի գրքույկներում): Թումանյանը միշտ ստանձնել է որևէ գիտական խնդիր առաջին անգամ արծարծողի, համապատասխան փաստեր ու փաստարկներ հավաքողի և իմաստավորողի դերը՝ ձգտելով հասնել հարցի ամենախոր արմատներին: Նրա գործերը կարելի է և պետք է գնահատել գիտական ամենախիստ չափանիշներով:

Այս անգամ մի ընդհանուր դժբախտ գիծ էլ ունեն Թումանյանի ձեռնարկած գիտական ուսումնասիրությունները. դրանք բոլորն էլ մնացել են անավարտ, վերջնական մշակման չեն հասցվել և հեղինակի կենդանության ժամանակ չեն տպագրվել: Այս դեպքում ևս Թումանյանը եղավ «խանգարված» հեղինակ, չկարողացավ ավարտուն վիճակի հասցնել իր ծրագրած գիտական թեմաներից և ո՛չ մեկը:

Խիստ տարբեր են քննարկվող նյութերն իրենց բովանդակությամբ ու ոճով, և նպատակահարմար է դրանք բնութագրել առանձին-առանձին՝ ժամանակագրական կարգով:

1. «*Գործք հարանց*»: – Առաջին հարցը, որն իբրև որոշակի գիտական խնդիր՝ զբաղեցրել է Թումանյանին, եղել է իր հայրենի տոհմի ծագման և պատմության պարզաբանումը: Այդ հարցին նա անդրադարձել է վաղ տարիներից, դեռ նախքան բանաստեղծի կայուն ճանաչում ձեռք բերելը: Հարազատ գերդաստանի պատմության և ճակատագրի ուղղակի կամ անուղղակի անդրադարձումներ կան 80 – 90-ական թթ. այնպիսի գործերում, ինչպես «Մի ավանդություն» և «Բարձրաքաշ ս.Գրիգորի վանքը» հոդվածները, «Քաջերի կյանքից» պատմվածքը, «Անուշ» պոեմի առաջին տարբերակի քնարական շեղումները: Թումանյանը հպարտանում էր իր տոհմի հնությամբ, առաջին հերթին՝ Մամիկոնյան նա-

խարարական տնից սերած լինելով, նրա անվան հետ կապված պանծալի դեպքերով: Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի նկատմամբ տածած բացառիկ սերը նաև ինքնակենսագրական հիմք ուներ՝ բանաստեղծի նախնիների քաջագործությունների մասին պատմող ոգեշունչ էջերն այդ վեպում: 1905թ. գրած ինքնակենսագրությունը Թումանյանն սկսել է այսպես. «Մեր տոհմը Լոռու հին ազնվական տոհմերից մեկն է: Իր մեջ ունի պահած շատ ավանդություններ: Այդ ավանդություններից երևում է, որ նա եկվոր է, բայց պարզ չի, թե որտեղից: Թե եկվոր է՛լ է, անհերքելի հիշատակարանները ցույց են տալիս, որ նա վաղուց է հաստատված Լոռու Դսեղ գյուղում» (ԵԼժ – 6, 142):

Այս բոլորին ավելանում է մի կարևոր փաստ ևս, որը բավական ուշ հայտնի դարձավ թումանյանագիտությանը: Դեռ նախքան գրական ասպարեզ մտնելը՝ 1887թ. պատանի Թումանյանը գրել է իր նախնիների բավական մանրամասն պատմությունը՝ «Գործք հարանց» վերնագրով: Տասնամյակներ շարունակ Թումանյանի ընտանեկան արխիվում պահված այդ ձեռագիրն առաջին անգամ ուսումնասիրվել է Արամ Ինճիկյանի կողմից, որն այդ և շատ ուրիշ աղբյուրների հիման վրա վերականգնել է Թումանյան տոհմի պատմությունը, ընդարձակ քաղվածքներ է կատարել այդ աշխատությունից[38]:

«Գործք հարանց» աշխատությունը (զետեղված է երկերի լիակատար ժողովածուի 8-րդ հատորում) շարադրված է վավերական և գեղարվեստական ոճերի խառնուրդով: Դսեղում և նրա շրջապատում լսած հավաստի ու վիպական պատմությունների հիման վրա պատանի բանաստեղծը վերականգնել է իր տոհմի նշանավոր մարդկանց կյանքն ու գործերը՝ սկսած մոտավորապես XVIII դարի կեսերից: Հատկապես մեծ տեղ են գրավում Բարխուդարի, Մեհրաբի, մանավանդ վերջինիս ավագ որդի Հովակիմի հետ կապված կենսագրական փաստերն ու ավանդությունները, որոնցից շատերը կարող էին դառնալ առանձին պատմվածքի նյութ:

Բացի այդ, պատանին տարեգրին մտահոգել է նաև Թումանյան տոհմի ներկա և ապագա ճակատագիրը, տոհմ, որը պատմականորեն մի շարք անվանումներ է կրել, ինչպես՝ Տերսանք, Մեհրապանք, Յուզբաշոնք, Ղուզղունի ազգ, Լուսավորչի ազգ և այլն, որոնցից ամեն մեկն իր պատմական

---

[38] *Արամ Ինճիկյան*. Հովհաննես Թումանյան. Կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը. Երևան, 1969, էջ 19 – 38:

բացատրություն ունի: «Իսկ իրանց մեջ, – գրում է բանաստեղծը Թումանյանների մասին, – ավանդությամբ մնացել է իրանց Մամիկոնյան ցեղից լինելը»: Թումանյանն իր տոհմի բնավորության առավել բնորոշ գծերն է համարել պատվասիրությունը («Թասիբ»), վեհանձնությունը, ռազմական ոգին («Սուրը Տերսանց ա տված»), կրոնասիրությունը և, վերջապես, կենսուրախ բնավորությունը («Տերիսեցին գործելու և ճանապարհ գնալու ժամանակ չի լռել երգելուց»): Այս ամենը հետաքրքիր է ինչպես կենսագրական առումով, այնպես էլ Մարդու՝ թումանյանական իդեալի ձևավորման ակունքները հասկանալու համար:

Սակայն դեռևս 80-ական թվականներին Թումանյանը տեսել է նաև իր տոհմին սպառնացող աղետը և աշխատել է պարզել «Թումանյան տան անկման գլխավոր պատճառներից մի քանիսը», որոնց հետևանքով սերունդներն աստիճանաբար կորցնում են «բնությունից պարգևած ժառանգական պարթևությունը, հսկայությունը, միևնույն ժամանակ և իշխանական ոգին»: Այդ առթիվ նա հիշում է, նախ, Դսեղի՝ աշխարհից առանձնացած, կտրված դիրքը («նոքա սահմանափակ կյանք են վարել երկար ժամանակ, խանգամանքները նոցա չեն մղել դեպի ընդհանրություն գործելու ասպարեզը») և ապա այն, որ ուրիշ գերդաստաններից եկած հարսները՝ «գաճաճուհիները միանգամայն փոխեցին Թումանյան տան առույգ, հսկա և արի սերունդը գաճաճների»: Բացի այդ, նշվում է նաև հոգեբանական մեկ այլ գործոն, որը Թումանյանների համար հետագա տասնամյակներում ևս շատ դառնության և կորուստների պատճառ էր դառնալու (օրինակ, բանաստեղծի եղբոր՝ Ռոստոմի սպանության հետ կապված պատմությունները): «Ժողովուրդը, – կարդում ենք այս գործում, – սաստիկ աշխատում էր ոտնակոխ անել այդ տան հարգը և նորան իջեցնել յուր վսեմ բարձրությունից: Տքնում և ճգնում էր այդ առթիվ նա երկար ժամանակ...»: Եվ այդ թշնամանքի գլխավոր պատճառը համարվում է «նախանձը» Թումանյան տան ունեցած որոշ արտոնությունների նկատմամբ («մեզ հետ հարկ չեք տալիս» և այլն):

Պետք է նկատել, սակայն, որ պատանի բանաստեղծը հեռու է հարազատ գերդաստանի նկատմամբ համատարած փառաբանությունից, կատարում է նաև քննադատական լուրջ դիտողություններ: Օրինակ, տոհմի «բարոյական անկման ամենագլխավոր պատճառներից» մեկը նա տեսնում է «գողության և հափշտակության»՝ գնալով ուժեղացող հակումների մեջ: Թեև դա սկսվել էր քոչվոր ցեղերի դեմ մղած պայքարի ընթացքում՝

«տաճիկ տարրը խեղճացնելու և վրեժխնդրության համար», բայց ի վերջո մարդկանց բարոյական նկարագրի աղճատման պատճառ դարձավ: Արդեն 18-ամյա հասակում Թումանյանն զգաստ և իրատես հայացք ունի իր տոհմի և նրա միջոցով ընդհանրապես ժողովրդի անցյալի ու ներկայի նկատմամբ:

Այս գրառումներով Թումանյանն ասես կատարում էր ինքնաճանաչման առաջին քայլը, պարզում էր մերձավոր նախնիների դիմագիծը և ինքնակենսագրական թեմայի սկիզբն էր դնում իր ստեղծագործության մեջ: Այդ թեմայի շուրջ նա, ըստ երևույթին, շատ է մտածել, բայց թողել է չիրագործված: Միայն կյանքի մայրամուտին (հավանաբար 1919թ.) նա գրի առավ մանկական տարիներին վերաբերող մի շարք նոթեր, որոնք ապագա ինքնակենսագրության հիմքն էին լինելու: Բայց գործը դրանից առաջ չանցավ, և Թումանյանի ինքնակենսագրությունը, որն անշուշտ կունենար նաև պատմագիտական լուրջ արժեք, եկավ լրացնելու նրա չգրված երկերի մեծ ցանկը: Մեզ մնում է բավարարվել այն ինքնակենսագրական էջերով, որոնք առատորեն սփռված են Թումանյանի տարբեր հոդվածներում ու նամակներում, գեղարվեստական երկերում և ժամանակակիցների գրի առած խոսքերում:

2. «Մեր նախորդ շրջանի բանաստեղծները»: – Տոհմական նախնիների գործերն ու ճակատագիրը շարադրելուց մեկ տասնամյակ անց՝ 1890-ական թթ. վերջին, Թումանյանը ձեռնարկեց մի ուրիշ՝ այս անգամ գրականագիտական աշխատության, որի նյութը իր գրական նախորդների վաստակի արժեքավորումն էր: Խոսքը վերաբերում է «Մեր նախորդ շրջանի բանաստեղծները» ընդհանուր վերնագրի տակ համախմբված գրառումներին, որոնց նպատակը հայ նոր գրականության ձևավորման շրջանի ազգային-հասարակական գաղափարների և գեղարվեստական որոնումների քննությունն էր, իսկ նյութը՝ արևելահայ ու արևմտահայ բանաստեղծների և հրապարակախոսների ժառանգությունը՝ սկսած XIX դարի կեսերից:

Այս աշխատության ստեղծման առիթը եղան այդ ժամանակ Թիֆլիսում գործող «Ծիածան» աշակերտական ընկերության պարապմունքները, որոնց ժամանակ Թումանյանը դասախոսություններ է կարդացել հայ նոր գրականության մասին: Հիշենք միայն ունկնդիրներից մեկի՝ հետագայում գրող և մանկավարժ Մարգար Ավետիսյանի վկայությունը. «Ավելի շուտ դրանք ազատ զրույցներ էին, քան սիստեմատիկ դասախոսություններ: Սակայն ոչ մի պարապմունք այնպես կենդանի չէր անցնում և, կարող եմ ասել, այնքան բան չէր տալիս մեզ, որքան Թումանյանի

«անճրագիր», «անմեռող» զրույցը: Ոչ մի դասախոսություն այն հաճույքը չէր պատճառում մեզ, ինչ որ Թումանյանինը: Երկուերեք, շատ անգամ ավելի ժամեր նստում էինք, և ժամանակն այնպես էր անցնում, որ մեզ թվում էր, թե դեռ նոր ենք սկսելու ու պարապմունքներից դուրս էինք գալիս ոչ հոգնած, այլ ավելի թարմացած» (ԹժՀ, 174):

Աշխատության պահպանված մասերը (որոնց ընդհանուր ծավալը մոտ երեք մամուլ է) նույնպես վերջնական մշակման չեն հասցվել և ամբողջացված տեսք չունեն: Թեև առանձին հատվածներ մտել են Թումանյանի կենդանության ժամանակ տպագրված հոդվածների մեջ, բայց գործը լրիվ կազմով ընթերցողին հասավ ստեղծումից ճիշտ յոթ տասնամյակ անց՝ «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ» մատենաշարի 2-րդ հատորում (1969, էջ 265 – 310), որտեղից և կատարվում են մեր քաղվածքները:

Պետք է խոստովանել, որ այս աշխատության նշանակությունը Թումանյանի քննադատական ժառանգության մեջ դեռ ըստ արժանվույն գիտակցված ու գնահատված չէ: Այնինչ բանաստեղծի գրական-պատմական և գեղագիտական ըմբռնումները ոչ մի ուրիշ տեղ այնպես համակարգված ու հավաք ձևով շարադրված չեն, ինչպես այս գործում: Չնայած իր անավարտ վիճակին, դա հայ գրական-գեղագիտական մտքի պատմության մի նշանակալի վավերաթուղթ է: Իր առաջադրած դրույթների կշռով ու խորությամբ այն պետք է դասվի շրջադարձային արժեք ունեցող այնպիսի գրական մանիֆեստների շարքը, ինչպես Խ.Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի առաջաբանը, Վ.Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցումը, 20-ական թթ. սկզբին Ե.Չարենցի գրած հոդվածները («Ինչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը» և այլն):

90-ական թվականների վերջին, երբ գրվում էր Թումանյանի այս գործը, դեռ չէին տպագրվել ո՛չ Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը» (1904), որի մեջ առաջին անգամ փորձ արվեց ուրվագծելու և գնահատելու այդ գրականության ավելի քան կեսդարյա ուղին, ո՛չ էլ Լեոն Մանվելյանի և Վրթանես Փափազյանի հայտնի դասագրքերը, որոնց մեջ տրված է նաև հայ նոր գրականության պարբերացումը, նրա խոշորագույն դեմքերի սեղմ բնութագիրը: Թումանյանի գրառումները, որոնք կատարվել են նշված գրքերից մի քանի տարի առաջ, բոլորովին այլ բնույթ ունեն: Դա, իհարկե, գրականության համակարգված պատմություն չէ, այլ գրական շարժման որոշ հանգուցային հարցերի

գնահատականը՝ տրված դիպուկ և անկրկնելի երանգներով, մտքի իսկական փայլատակումներով և իմաստալի ընդհանրացումներով:

«Մեր նախորդ շրջանի բանաստեղծները» միատարր աշխատություն չէ, այն կազմված է տարբեր շերտերից, որոնք կարող են խմբավորվել այսպես.

ա) XIX դարի հայ գրական-պատմական պրոցեսի ընդհանուր բնութագրումներ: Դրանցից են հասարակական առաջադիմության հարցին, հին և նոր լեզուների շուրջ ծավալված պայքարին, տարաշխարհիկ և բնաշխարհիկ գրողներին, արվեստի և հասարակական կյանքի, ազգայինի և միջազգային փոխհարաբերությանը նվիրված մասերը: Այս բոլոր հարցերի շուրջ Թումանյանը 90-ական թթ. վերջին ունի արդեն այնպիսի խոր և կայուն ըմբռնումներ, որոնք անփոփոխ մնացին մինչև վերջ:

բ) Ընդարձակ քաղվածքներ պարբերական մամուլից («Հյուսիսափայլ», «Կռունկ» և այլն), արևելահայ և արևմտահայ բանաստեղծներից: Այդ քաղվածքները, անշուշտ, դասախոսի համար հիմք են ծառայել համապատասխան պարզաբանումների և ընդհանրացումների համար:

գ) 50 – 60-ական թվականների հայ բանաստեղծության ամենանշանավոր դեմքերի՝ Ռ.Պատկանյանի, Մ.Նալբանդյանի, Ս.Շահազիզի, Մ.Պեշիկթաշլյանի և Պ.Դուրյանի կենսագրության սեղմ ուրվագիծը, որը կապվում է նրանց ստեղծագործության առանձնահատկությունների հետ:

դ) Ծրագրային նշումներ և փաստեր, որոնք պատկերացում են տալիս դասախոսի առաջադրած հարցերի և նրա մտքի զարգացման ուղղության մասին:

Այս բոլոր շերտերի միջով անցնող առանցքային գաղափարը գրականության և կյանքի անխզելի կապի միտքն է, որն առհասարակ Թումանյանի գեղագիտական հիմնական գաղափարներից մեկն է: Դասախոսության սևագիր հատվածներից մեկի մեջ նա այդ հարցը համարել է իր գլխավոր նպատակը. «...Խոսում ենք հայոց կյանքի ու գրականության մասին. երկու նյութ, որոնք դեռ չեն ուսումնասիրված. երկուսի մասին էլ հակասական և ծուռ ու սխալ տեղեկություններ, կարծիքներ կան ավելի շատ, քան պարզ ու բարեխիղճ ուսումնասիրություններ»: Եվ Թումանյան հետազոտողն ամենից առաջ ձգտում է լրացնել այդ մեծ բացը, ցույց տալ, թե հայոց կյանքի բնորոշ՝ մեծ մասամբ դժբախտ և ողբերգական հանգամանքներն ինչպես են ազդել ազգային բանաստեղծության ոգու և ուղղության վրա: Նրա

տեսական ելակետն այն է, որ «շրջապատն ու կյանքն են տալիս բանաստեղծի տպավորվող հոգուն գույներ, ձայներ, ձևեր, որոնք և կերպարանավորում են նրա ոգևորության զեղմունքը, սնուցանում և բնորոշում են նրա տաղանդը, դառնում են նրա տաղանդի առանձնահատկությունը»:

Զննելով նոր շրջանի հայ բանաստեղծության և ընդհանրապես գրական-հասարակական մտքի զարգացման ընթացքը, Թումանյանը, իբրև առաջնային խնդիր, առանձնացնում է այն, թե գրողներն ինչպես են հասկացել ժողովրդին մերձենալու, նրա առաջադիմությանը նպաստելու գաղափարը: Բանաստեղծների և հրապարակախոսների երկերից բերած բազմաթիվ քաղվածքների մեջ նա տեսնում է ընդհանուր մի գիծ՝ հայրենիքի ողբերգական կացությունը համազգալու և փրկության ելք որոնելու ազնիվ մղում: Բնորոշ է այդ կապակցությամբ կատարված խորիմաստ ընդհանրացումներից մեկը. «Հառա՜չք. ահա հայոց բանաստեղծի քնարի ամենազորեղ ձայնը, նրա ոգևորության սև աղբյուրը»: Այսպիսով մենք կարող ենք ասել, որ Թումանյանի ստեղծագործության մեջ «հառաչանք» (հառաչք) բառի հաճախադեպ կիրառությունը պատահական չէր, այլ պայմանավորված էր այն համազգային բովանդակությամբ, որ դնում էր բանաստեղծը խորհրդանիշի և բանալու արժեք ստացած այդ բառի մեջ:

Սակայն, այս ընդհանրությամբ հանդերձ, Թումանյանն արդեն դարավերջին իր նախորդ բանաստեղծների երկերում տեսնում էր որոշակի սահմանափակություն, որն արտահայտվել է ժողովրդայնության և ազգասիրության վերացական ըմբռնման, հայրենիքի իրական կյանքին ու կենցաղին անծանոթ լինելու մեջ: Դա ոչ թե նրանց մեղքն էր, այլ դժբախտությունը, քանի որ ապրելով հայրենի երկրից հեռու Պատկանյանը, Շահազիզը և մյուսները չէին կարող իրենց հոգեբանության և ստեղծագործության մեջ կրել ժողովրդի բովանդակ կյանքը: «Ո՛չ ապրեցին հայի գյուղում, – իր նախորդների մասին գրում է Թումանյանը, – ո՛չ քնեցին հայի հյուղում, ո՛չ լեզուները խոսաց նրանց հետ, ո՛չ ականջները լսեց նրանց, ո՛չ նրանց ուրախությունը տեսան, ո՛չ տրտմությանը վրա հասան: Եվ ահա իրանց ահագին տաղանդներով հանդերձ սխալներ արեցին հայրենի բնությունը երգելիս, ժողովրդի կյանքն ու սովորությունը պատմելիս, լեզուն խոսալիս»: Մինչդեռ իսկական ազգային բանաստեղծությունը, Թումանյանի համոզմամբ, բնութագրվում է ոչ թե գաղափարական քարոզներով, պատմական և աշխարհագրական անունների առատությամբ, այլ նրանով, թե կա՞ արդյոք

նրա մեջ հայի ոգի ու շունչ, վիշտ և ուրախություն, սովորություն և զգացմունք:

Ահա այս դիրքերից ելնելով, Թումանյանը քննարկվող աշխատության մեջ առաջ քաշեց իր տեսությունը հայ նոր գրականության երկու ճյուղերի մասին: Մեկը օտարության մեջ ապրող և ստեղծագործող այսպես կոչված *տարաշխարհիկ* գրողների խումբն է (Պատկանյան, Ալիշան, Շահազիզ և ուրիշներ), իսկ մյուսը՝ հայրենի միջավայրից ներշնչանք ստացող *բնաշխարհիկ* գրողներինը (Աբովյան, Պռոշյան, Աղայան, Սունդուկյան և ուրիշներ): Ճիշտ մեկ դար է անցել այդ տեսության ստեղծումից, որին, ի դեպ, Թումանյանը բազմիցս անդրադարձել է նաև հետագա տարիների հոդվածներում ու ելույթներում: Այսօր 100-ամյա հեռավորությունից, թերևս մասամբ չափազանցված է թվում նշված թևերի այն խիստ հակադրությունը, որ կատարել է Թումանյանը: Սակայն ընդհանուր առմամբ նա ճիշտ է նկատել նոր շրջանի հայ գրականության մի բնորոշ առանձնահատկություն, որը պայմանավորված էր ազգային կյանքի ցավալի հանգամանքներով («պանդուխտ ժողովուրդ – պանդուխտ գրականություն»): Դա Թումանյանի առաջադրած գրականագիտական կարևորագույն դրույթներից մեկն է, որը հայ գրականության պատմագրության մեջ շրջանցվել չի կարող:

Գրական շարժման այն նոր փուլը, որին պատկանում էր նաև ինքը՝ Թումանյանը, նա բնութագրել է, ամենից առաջ, ժողովրդի կյանքին ըստ ամենայնի մերձենալու, նրա հոգեկան դիմագիծը ներսից բացահայտելու ձգտումով: Իզուր չէ, որ քննարկվող աշխատությունն ավարտվում է մի ամենրկրա և կտրուկ կոչով. «Դեպի ժողովուրդը, դեպի բնությունը, հայո՛ց գրողներ»: Այս խոսքերը կարող էին լինել նաև տվյալ գործի սկիզբն ու ելակետը: Թումանյանի շուրթերում սա նշանակում էր նաև աշխարհը հարազատ ժողովրդի աչքերով տեսնելու և նրա ձգտումների դիրքերից իմաստավորելու ունակություն: Ընդսմին, արդեն այս շրջանում նա հարցն ըմբռնում է միջազգային գրական չափանիշներով, դրսևորում է համաշխարհային գրականության լայն իմացություն: Այս առումով առանձնանում են հատկապես Շեքսպիրին և Բայրոնին նվիրված փայլուն էջերը, որոնք ավարտվում են այսպես.

«Անգլիայի մեծ բանաստեղծն է նա, թեկուզ և «եբրայական մեղեդիների» մեջ Սիոնն ու Երուսաղեմը երգի: Անգլիայի մեծ դրամատուրգն է մյուսը, թեկուզ Հռովմի կյանքից առնի յուր ողբերգությունների բովանդակությունը: Մի՞թե Պուշկինն ու

Լերմոնտովն էլ Կովկասի լեռներն ու վայրենի վարքն ու բարքը չեն երգել, բայց ո՞ր վրացին կամ չեչենը նրանց յուր բանաստեղծը կհամարի: Արդ, մի կարևոր հարց. ինչո՞ւ է այս այսպես. – որովհետև իրանց մայրենի լեզվով, ոճով ու ոգով են երգել»:

Թումանյանն իր աշխատությունը վերջացնում է՝ կոչ անելով լինել ոչ թե սոսկ հայ բանաստեղծներ, այլ հայոց բանաստեղծներ: Այս նրբերանգը շատ հատկանշական է Թումանյանի գիտական և բանաստեղծական մտածողության համար: Լինել ազգությամբ և լեզվով *հայ բանաստեղծ*՝ դեռ բավական չէ: Պետք է լինել *հայոց բանաստեղծ*, այսինքն՝ իր մեջ կրել ազգային ոգին ու նկարագիրը, ժողովրդի ճակատագիրն ու ապագայի իդեալները:

Սա է լիարժեք ազգային գրականության այն պատկերացումը, որն իբրև ամբողջական գեղագիտական ըմբռնում՝ Թումանյանի մտածողության մեջ ձևավորվեց 90-ական թթ. վերջին՝ նրա ստեղծագործության որակական մեծ թռիչքի նախաշեմին: Եվ դրա հաստատումը, ամենից առաջ, «Մեր նախորդ շրջանի բանաստեղծները» ուսումնասիրությունն է:

3. *«Երևանի կռիվը և Խ.Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» իբրև պատմություն»:* – Իր գիտական ծրագրերից ոչ մեկին Թումանյանն այնքան ջանք ու ժամանակ չի նվիրել, ինչքան այս ուսումնասիրությանը: 1912թ. մարտին Պետերբուրգի բանտից որդուն՝ Արտավազդ Թումանյանին գրած նամակում բանաստեղծն ասում էր, որ այդ գործի վրա ինքն «աշխատել է տարիներ»: Բոլոր հիմքերը կան ասելու, որ խոսքը վերաբերում է 1908 – 1911 թվականներին:

Մեզ հասել են այս աշխատության հարյուրավոր էջեր (երբեմն միևնույն հատվածի մի քանի տարբերակով), բայց բոլորն էլ, դժբախտաբար, վերջնական մշակման չհասցված տեսքով: Այդ նյութերն առաջին անգամ ի մի հավաքվեցին և մանրամասն ծանոթագրություններով տպագրվեցին բանաստեղծի երկերի առաջին գիտական հրատարակության լրացուցիչ 6-րդ հատորում (1959) գրականագետ Աս.Ասատրյանի աշխատասիրությամբ (էջ 253 – 356, ծանոթագրությունները՝ 458 – 484 էջերում, որտեղից և կատարվում են մեր քաղվածքները): Սա մի լուրջ գիտական գործ է, որը 1910թ. գրած մի հոդվածում («Ուղղված «Վերք Հայաստանին») Թումանյանը շատ ճշգրիտ անվանել է «գրական-պատմական ուսումնասիրություն»: Իրոք, իր բնույթով դա ամենից առաջ պատմագիտական աշխատություն է, որը, սակայն, հիմնված է գրական ստեղծագործու-

թյան՝ Խ.Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի և նրա պատմական հիմքերի քննության վրա: Այսպիսով, մեր առջև պատմության և գրականագիտության յուրօրինակ միավորման մի հետաքրքիր նմուշ է: Այդ են ակնարկում և աշխատության՝ վերը բերված վերնագիրը, որը նրա ընդհանուր ծրագիր-սխեմայի վերտառությունն է՝ խմբագրության կողմից իրավացիորեն տրված ամբողջ ուսումնասիրությանը, և նրա առանձին մասերի վերնագրերը («Խ.Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» և ռուսաց զինվորական տարեգրությունը» և այլն):

Ի՞նչը մղեց Թումանյանին այդքան ժամանակ և ուժ նվիրելու մի գործի, որն ուղղակի հեռու էր նրա բանաստեղծական կոչումից: Արտաքին առիթը եղավ «Վերք Հայաստանի» վեպի առաջին տպագրության 50-ամյակը, որը լրանում էր 1908թ.: Հայտնի է, որ բանաստեղծը հատուկ հոդվածով առաջարկեց նշել հայոց նոր գրականության կեսդարյա հոբելյանը, որը «կունենա բարոյական ահագին նշանակություն», իսկ այս աշխատության գլուխներից մեկը ձոնեց այդ տարեդարձին («Վերք Հայաստանի»-ի 50-ամյակի առիթով նվեր Խաչատուր Աբովյանի հիշատակին»):

Սակայն ավելի կարևոր էին այս թեմայով զբաղվելու ազգային-քաղաքական ազդակները: Թումանյանը ցավով էր դիտում այն սառնությունը, որ հայ-ռուսական հարաբերությունների մեջ սկսվել էր XIX դարի վերջից և շարունակվում էր արդեն շուրջ երեք տասնամյակ: Հայ ժողովրդի քաղաքական կողմնորոշումը դեպի Ռուսաստան, որն սկսվել էր դեռ Պետրոս Մեծի և Իսրայել Օրու ժամանակից, ենթարկվում էր լուրջ փոփոխության, և դա չէր կարող չմտահոգել Թումանյանին: Նա լավ էր հասկանում այդ երևույթի երկկողմանի պատճառները. մի կողմից՝ «տաճկահայերը ռուսական հայերի ուշքն ու հայացքը գրավեցին դեպի Անգլիա», իսկ «մյուս կողմից՝ Կովկասում ռուս պաշտոնյաներից ոմանց մեջ առաջ եկավ ու զարգացավ այն կասկածը դեպի հայերի անկեղծությունն ու հավատարմությունը, որ հետզհետե հրեշավոր չափեր ընդունեց»:

Պետք էր վճռականորեն փոխել այդ անբնական և երկու ժողովուրդների համար էլ վնասակար հոգեբանական մթնոլորտը, վերականգնել փոխադարձ վստահությունը, «հավատն ու սերը երկուստեք», որ անցյալում եղել էին նրանց միջև: Եվ ամփոփելով իր միտքը, Թումանյանը գրում է. «Այդ ամենը պարզելու և թյուրիմացությունը տեսնելու, պատմական սխալները, իրեն իսկական պատկերն ու ճշմարիտ ճանապարհը գտնելու

ամենալավ միջոցը նորանցյալ պատմության ու ներկա դրության ամենակողմանի ուսումնասիրությունն է»: Ահա այդ նպատակով էլ Թումանյանն ընտրեց հայ-ռուսական համագործակցության և վստահության ամենափայլուն դրվագը՝ Արևելյան Հայաստանի ազատագրումը XIX դարի 20-ական թվականներին, ռուս-պարսկական պատերազմի ընթացքում: Եվ քանի որ այդ պատմական դարաշրջանի լավագույն գեղարվեստական հուշարձանը «Վերքն» է՝ «մեծ տանջանքի, մեծ պատերազմի ու մեծ հույսերի ժամանակի վեպքը», Թումանյանն էլ իր պատմական քննության գլխավոր աղբյուրներից մեկը այդ գիրքն է դարձնում: Նա հիմնավորում է այն միտքը, որ, չնայած տեղ-տեղ հանդիպող առանձին «Չափազանցություններին ու սխալներին», Աբովյանի վեպն ամբողջության մեջ վերին աստիճանի «ճշմարտապատում է ու հարազատ իր ժամանակին և քաջածանոթ դեպքերին ու դեմքերին»: Իզուր չէ, որ մի տեղ նա Աբովյանին անվանում է ռուս-պարսկական պատերազմի եղիշե:

Թումանյանը համոզված էր, որ նոր պատմական փորձությունների առջև կանգնած հայ ժողովրդի մեջ պետք է վառ պահել Աբովյանի ոգին և առաջին հերթին՝ հայ-ռուսական դաշինքի գաղափարը: Եվ Աբովյանի գրքի «մեծության գաղտնիքը», նույնիսկ «սրբազան գիրք» հռչակվելու հիմքը նա համարում է այն, որ վեպում ամենայն հարազատությամբ և հրաթափ լեզվով արտահայտվել է հայրենիքի ազատագրության պատմական պահը, ազգային այն գիտակցությունը, ըստ որի «ռուս բառի տակ հայը հասկանում էր փրկություն, ազատություն»: «Վերքի» համազգային արժեքը ավելի սրա մեջն է, – ասում էր Թումանյանը: – Իսկ այն հանգամանքը, որ աշխարհաբար է գրված – դա երկրորդական բան է. նրանից առաջ շատերն են գրել աշխարհաբար և նույնիսկ ավելի լավ, քան Խ.Աբովյանի լեզուն է»: Սա մի լուրջ նորություն էր աբովյանագիտության մեջ, հանգուցային մի դրույթ, որը կապվում է Թումանյանի անվան հետ:

Աշխատության պահպանված մասերն իրենց բովանդակությամբ հաճախ դուրս են գալիս ռուս-պարսկական պատերազմի և Աբովյանի վեպի քննության սահմաններից, վերաբերում են հայ ժողովրդի «պատմության փիլիսոփայությանը», նրա ողբերգական ճակատագրի հիմքերին առհասարակ: Շատ ջանք է նվիրել Թումանյանը Հայաստան ներխուժած ցեղերի (սասաններ, արաբներ, սելջուկներ, մոնղոլներ, օսմանյան թուրքեր և այլն) կրոնի, ռազմավարության, կյանքի ու կենցաղի առանձնահատ-

կությունների պարզաբանմանը, քանի որ այդ ամենը թափվել է հայ ժողովրդի գլխին, պայմանավորել նրա դժնդակ ճակատագիրը: «Եվ զարհուրելին են է, – գրել է Թումանյանը, – որ էդ ճակատագրի պատճառները պատահական չեն ու վաղանցուկ, այլ մեծ մասամբ մշտական, հաստատուն բնության օրենքների նման, ուստի դրանց հետևանքներն էլ մնում են ու գալիս են անվերջ»:

Այդ մշտապես գործող պատճառներից մեկը, որին հատուկ ուշադրություն է դարձնում Թումանյանը, եղել է հզոր տերությունների բախման թատերաբեմ դառնալու հանգամանքը: Հաճախ Հայաստանի հողում է ծավալվել Հռոմի, Պարսկաստանի, Բյուզանդիայի, Թուրքիայի, Ռուսաստանի և ուրիշ մեծ պետությունների շահերի պայքարը, և դա անվերջանալի աղետների աղբյուր է դարձել: Աշխատության մեջ կարդում ենք. «Հայաստանը իր աշխարհագրական դիրքով ընկած է Արևելքի ու Արևմուտքի ազգերի ճանապարհին, միշտ մեծ ազգերի ոտի տակ, ենթակա արշավանքների ու ավերումների, անվե՜րջ, անվե՜րջ, անվե՜րջ, և՝ ինչպես պատմությունը գեղեցիկ որոշել է – մաշվեց զորաբանակների ձիերի սմբակներից»:

Այստեղ, ինչպես նաև շատ ուրիշ դեպքերում, պատմաբանի զգաստ հայացքը միանում է բանաստեղծական պատկերավոր խոսքին: Ինչքա՜ն պերճախոս է հետևյալ օրինակը: «Բառեր կան, որ մի ամբողջ պատմություն են», – ասում է Թումանյանը և հիշում, որ ռուսն իր հայրենիքը կոչում է «սրբազան Ռուսիա», ֆրանսիացին՝ «գեղեցիկ Ֆրանսիա», գերմանացին՝ «ամենից վեր Գերմանիա», թուրքը՝ «ալ կարմիր Օսմանլի», իսկ հայն իր ծննդավայրն անվանում է «թշվառ Հայաստան», նաև՝ «սպանդարան մարտիրոսաց», «զուլումի երկիր»: Աշխատության մեջ մի քանի անգամ հիշվում են XI դարի պատմիչ Արիստակես Լաստիվերցու զարմանալի դիպուկ խոսքերը Հայաստանի դժնդակ վիճակի մասին. «Յարևելից սուր, յարևմտից սպանումն, ի հիւսիսոյ հուր և ի հարաւոյ մահ…»:

Երկար ու ծիգ դարեր հարատևած այսպիսի պայմաններում հայ ժողովուրդը, բնական է, պետք է ունենար թեկուզ տարերայնորեն ձևավորված մի ազգային քաղաքականություն, մի իմաստություն: Թումանյանը դա անվանում է «գլխապահության կամ ինքնապաշտպանության քաղաքականություն», որևէ ուժեղ հովանավոր, պաշտպան գտնելու մշտական ձգտում և, ինչքան էլ դա առաջին հայացքից հաճելի չլինի ազգային արժանապատվության վերացական ըմբռնման տեսակետից, հանգում է մի

այսպիսի ընդհանուր եզրակացության. «Հայի բախտը կախված է եղել այդ «մեծ բարեկամից», և հայոց պատմությունը այդ արշավանքների և հովանավորների հետ ունեցած հարաբերության պատմություն է գրեթե»: Եվ Թումանյանն իր այս միտքը հաստատող բազմաթիվ օրինակներ է բերում՝ սկսած նախաքրիստոնեական դարերից մինչև նոր ժամանակները: Վերջին դարերի ընթացքում հայոց ազգային հույսերը կապվել են գրեթե բացառապես Ռուսաստանի հետ, որովհետև մեծ տերություններից միայն Ռուսաստանն է, որի քաղաքական շահերը համընկնում են հայ ժողովրդի կենսական շահերին: Այստեղից էլ՝ հայության «հին դարևոր ցանկությունը՝ տեսնել ռուսին իրեն աշխարհքում»:

Այսպես էր դատում Թումանյանը, այս էր նրա մտքի ուղղությունը, որը բխում էր հայ ժողովրդի դարերի պատմության իմաստավորումից:

Զարմանք ու պատկառանք է հարուցում գրականության այն վիթխարի քանակությունը, որ օգտագործել է Թումանյանն իր այս աշխատության համար: Նախ, միջնադարյան հայ պատմիչներ՝ V դարի մատենագիրներից մինչև Դրասխանակերտցի և Ասողիկ, Լաստիվերցի և Ուռհայեցի, Դավրիժեցի և Չամչյան: Այս շարքում ուզում ենք առանձնացնել այն դիպուկ զուգահեռը, որ անց է կացվում Աբովյանի «Վերքի» և XVII դարի պատմիչ Զաքարիա Սարկավագի միջև, որը նույնպես քանաքեռցի էր և պատմել է հայրենակիցների կրած «նույն հալածանքի, նույն դժոխքի» մասին, որ Երևանի սարդարների մոտիկ հարևանությամբ գտնվող այդ գյուղը կրել է դեռ Աբովյանից շատ առաջ:

Սակայն Թումանյանի հետազոտության գլխավոր աղբյուրը եղել են այն բազմաթիվ ռուսերեն հրատարակությունները, որոնք վերաբերում են Կովկասի ռուսական նվաճման և Արևելյան Հայաստանի ազատագրության պատմությանը: Դրանց թիվը հասնում է հարյուրների և, իհարկե, այստեղ թվարկել հնարավոր չէ, մանավանդ որ մեծ մասամբ հիշատակված են աշխատության տեքստում կամ լուսանցքներում, իսկ ավելի ճշգրիտ մատենագիտական տվյալներով՝ Ա.Ասատրյանի ծանոթագրություններում: Սակայն մի քանի՝ առավել կարևոր հրատարակություններ, այնուամենայնիվ, պետք է առանձնացնել, ինչպես «Կավկազսկի սբորնիկ» բազմահատոր մատենաշարի նյութերը, հատկապես Ե.Լաչինովի և կովկասյան արշավանքների ուրիշ մասնակիցների հուշերը, Վ.Պոտտոյի «Կովկասյան պատերազմը», «Ռուսական

տիրապետության հաստատումը Կովկասում», Պ.Բուտկովի «Նյութեր Կովկասի նոր պատմության համար», «Մարդկության պատմություն» հրատարակության համապատասխան գլուխները:

Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ հանդես գալով պատմաբանի դերում, Թումանյանը երբեք չի «չարաշահում» իր բանաստեղծ լինելու հանգամանքը, ազատություն չի տալիս իր երևակայությանը, այլ ամեն ինչ կառուցում է փաստական ամուր հիմքի վրա: Աբովյանի վեպի պատմականության միտքը ոչ թե սոսկ հռչակվում է, այլ ցուցադրվում է առարկայորեն:

Չնայած իր անավարտ լինելուն, Թումանյանի այս ուսումնասիրությունը լուրջ ավանդ է հայագիտության մեջ և այսօր էլ չի կորցրել իր արդիական արժեքը: Աշխատության շատ դրույթներ կարծես ուղղակի արձագանքում են մեր օրերին: Ավելացնենք նաև, որ այս գործի վրա թափված ջանքերը որոշակի դեր խաղացին բանաստեղծի գրական ժառանգության մյուս մասերի համար: Երբ 10-ական թթ. սկզբին՝ Համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին և ապա պատերազմի օրերին Հայկական հարցը նորից դարձավ միջազգային հետաքրքրության առարկա, Թումանյանը հենց նոր կատարած հետազոտական աշխատանքի շնորհիվ ըստ ամենայնի պատրաստ էր անդրադառնալու այդ ամենին, հասարակությանը կողմնորոշելու ազգային պատմության ու ներկա վիճակի մեջ: Այդ տարիներին գրած հրապարակախոսական հայտնի հոդվածները հիմնականում նախապատրաստված էին սույն ուսումնասիրությամբ, նրանց շատ փաստեր, նույնիսկ որոշ հատվածներ բառացի քաղված են անտիպ աշխատության ձեռագրերից: Ծրագրելով իր պատմագիտական գործը, Թումանյանն ուզում էր յուրովի մասնակցել այն մեծ խնդրի իրագործմանը, որի մասին նա նույն շրջանում՝ 1912թ. սկզբին գրած մի հոդվածում ասում էր. «Մի «Հայոց պատմություն» պետք է տալ այս ժողովրդին, որ նրան դատողը դատելիս կարողանա ծանոթանալ ու այնպես դատել, որ նրան պաշտպանողը պաշտպանելիս առաջ քաշի այդ պատմությունը և այնպես պաշտպանի, որ նա ինքը, պատասխանի կանչվելիս, բաց անի այդ պատմությունն ու այնտեղից հանի իր պատասխանը, որ ուրիշներն էլ ճանաչեն նրան, ինքն էլ ճանաչի իրեն» (ԵԼԺ – 6, 356):

Եվ ինչքա՜ն իմաստալից է, որ գիտական ուսումնասիրության համար Թումանյանն ընտրեց մեր պատմության մի այնպիսի բախտորոշ շրջան, որի ճշմարիտ լուսաբանությամբ

կարելի էր և՛ ավելի լավ ճանաչել ժողովրդի անցած ուղին, և՛ ավելի վստահորեն քայլել ապագայի ճանապարհով:

4. *«Սայաթ-Նովեն – Դավիթ եպիսկոպոս»:* – Սայաթ-Նովային վերաբերող թումանյանական նյութերի շարքում այս աշխատանքն առանձնանում է իր հետազոտական բնույթով: Այն շարադրվել է 1913թ. և հիմք է ծառայել նույն թվականի դեկտեմբերի 5-ին գրողների ընկերությունում կարդացած զեկուցման համար, որը վերնագրված է եղել այսպես. «Սայաթ-Նովեն – Դավիթ եպիսկոպոս և առաջնորդ Հախպատա թեմի»: Պահպանված ինքնագրի և «Հորիզոն» թերթում տպագրված զեկուցման շարադրանքի հիման վրա Թումանյանի առաջ քաշած հիմնական դրույթը կարելի է ամփոփել այսպես:

Սայաթ-Նովան կրոնավոր ձեռնադրվելուց հետո կրել է Դավիթ վարդապետ, ապա Դավիթ եպիսկոպոս անունը, քառորդ դար ապրել է Հաղպատի վանքում, եղել թեմի առաջնորդ: Նա բազմիցս հիշատակվում է հայոց Ղուկաս կաթողիկոսի գրություններում, որը ցանկացել է պաշտոնազրկել նրան զանազան անօրինական արարքների, հաճախակի իր նստավայրից բացակայելու համար: Սակայն վրաց արքունիքը ի դեմս Հերակլ 2-րդի և Գիորգի թագաժառանգի ամեն կերպ պաշտպանել է Դավիթ եպիսկոպոսին, որի ղեկավարած թեմը մտնում էր վրաց պետության սահմանների մեջ: 1795-ից այս կողմ, այսինքն՝ Սայաթ-Նովայի սպանության թվականից հետո Դավիթ եպիսկոպոսն այլևս չի հիշատակվում հոգևոր ատյանների գրություններում:

Այս վարկածը Թումանյանի գիտակցության մեջ ձևավորվել է տարիների ընթացքում: Համենայն դեպս իր զեկուցումից մոտ երեք տարի առաջ՝ 1911թ. գարնանը տպագրած մի հոդվածում («Նաղաշ Հովնաթանը և նրա, Քուչակ Նահապետի ու Սայաթ-Նովայի սերը») նա արդեն աներկմիտ գրում էր. «Եվ էս ամենից վերջը ահա Լոռու ձորերում, Հախպատա վանքի քարերի մեջ, անապատականի սևերում, մազեղեն ու շալեղեն հագած, աշխարհից ու նրա ուրախություններից, բեմուրվաթ յարից ու նրա նազերից բեզարած, հեռացած Սայաթ-Նովան, մեր հոյակապ, մեր արքայական Սայաթ-Նովան, Դավիթ կրոնավորի անունով» (ԵԼԺ – 6, 327):

1913թ. զեկուցման մեջ Թումանյանը փորձեց իր կարծիքը հիմնավորել պատմական վավերագրերով՝ քաղված Գյուտ քահ. Աղանյանի «Դիվան Հայոց պատմության» հայտնի մատենաշարից: Սակայն այս կենսագրական վարկածը սկզբից ևեթ

կասկածներ և առարկություններ հարուցեց, իսկ հետագայում առհասարակ մերժվեց, քանի որ հայտնաբերվեց Սայաթ-Նովայի ինքնագիր մատյանը, ուր նա վկայում է, որ կրոնավոր դառնալուց հետո ինքը կրել է Ստեփանոս քահանա անունը:

Այո՛, գիտության մեջ լինում են նաև այսպիսի «ծախողումներ», որոնումների նախադիր նպատակին ճիշտ հակառակ արդյունքի հասնելու փաստեր: Բայց այդ դեպքում էլ կարևորը ոչ այնքան վերջնական արդյունքն է, որքան հետազոտական մտքի ուղղությունը, որոնումների ընթացքում առաջ քաշված դրույթները: Այդ առումով շատ կարևոր փաստարկներ կան Թումանյանի զեկուցման լրագրային շարադրանքի մեջ: Եթե «Սայաթ-Նովեն – Դավիթ եպիսկոպոս» աշխատության գրավոր տեքստում բերվում են միայն փաստեր ու քաղվածքներ՝ առանց մեկնաբանությունների, ապա բանավոր զեկուցման մեջ Թումանյանն ազատորեն ծավալվել է, մեջ է բերել իր տրամաբանական և հոգեբանական փաստարկները հօգուտ այդ վարկածի:

Պատմական վավերաթղթերում հանդիպելով մի եպիսկոպոսի անվան, որը շարունակ մեղանչել է վանական կյանքի կանոնների դեմ, հաճախ ինքնակամ հեռացել է Հաղպատից ու գնացել Թիֆլիս (որտեղից և եկել էր), որը, վերջապես, հովանավորվել է վրաց արքունիքի կողմից, Թումանյանն այդ ամենի մեջ շատ հարազատ սայաթնովյան բան է տեսել և ավելի համոզվել իր ենթադրության մեջ: Մերժելով Ղուկաս կաթողիկոսի գրություններում հարուցված ծանր մեղադրանքները, զեկուցողն այն միտքն է առաջադրում, որ զայրույթի և հալածանքի բուն հիմքն ու պատճառը «հենց ինքը ամբողջ Դավիթ եպիսկոպոսն է»: Այսինքն, ըստ Թումանյանի, բանաստեղծ Սայաթ-Նովան, որը հոգեբանորեն ոչ մի կերպ չէր կարող հաշտվել վանական կյանքի հետ: Մի երգիչ, որն «իր հոգու մեջ կրում էր Արևելքի բանաստեղծներին էնքան հատուկ աշխարհի ու կյանքի ունայնության փիլիսոփայությունը, ապրել էր «դժբախտ սիրո վիշտը», տեսել կնոջ մահը ու քաշվել էր Լոռու ձորերը: «Բայց որովհետև ինքը հենց կյանքն էր, որ կար, թեկուզ և բուռն ապրելուց բեզարած, միառժամանակ հանգստանալուց հետո չէր կարող փակվել ու պարտակվել վանքի սառն ու խուլ պատերի մեջ, թեկուզ ծերության օրերում»: Սրանով է բացատրում Թումանյանը Դավիթ եպիսկոպոսի բոլոր «մեղանչումները» վանական կյանքի օրենքների դեմ, Թիֆլիսում լինելու նրա փորձերը:

Հարցի էության մասին շատ բան է ասում նաև այն զուգահեռը, որ անց է կացվում Սայաթ-Նովայի կյանքի և դարասկզբին հասարակական լայն հետաքրքրություն հարուցած Լևոն Շանթի դրամայում աշխարհիկ և հոգևոր սկզբունքների հակադրության պատկերների միջև, ասելով. «Եվ ահա էստեղ էլ վրա են հասնում օրերի «Հին աստվածները» ու բացվում է մեր առջև Հայոց մեծ գուսանի կյանքի ու հոգու մեծ դրաման, որ 1795 թվի սեպտեմբերի 11-ին փակվում է Աղա Մահմուդ խանի արյունոտ խանչալով և ստիպում է մեզ իրեն՝ Սայաթ-Նովայի հետ բացականչելու. «Վա՜յ քու դարին, Սայաթ-Նովա»[39]:

Այսպես, թեև Թումանյանի այս հետազոտության և համապատասխան զեկուցման հիմնական եզրակացությունը՝ Սայաթ-Նովային Դավիթ եպիսկոպոսի հետ նույնացնելու դրույթը, ի վերջո չհաստատվեց, բայց այդ առիթով մեծ գուսանի մարդկային և բանաստեղծական նկարագրի գնահատականները շատ խորն են ու ճշմարտացի: Ահա թե ինչու այս փոքրիկ ուսումնասիրությունն իր որոշակի տեղն ունի ոչ միայն Թումանյանի գիտական աշխատությունների շարքում, այլև առհասարակ սայաթնովագիտության մեջ, իբրև նրա որոնումների ու տեսակետների զարգացման մի հետաքրքիր դրվագ:

5. *«Հայկական էպոսի բառարանից»:* – Ըստ ժամանակի՝ իր վերջին գիտական ուսումնասիրությունը Թումանյանը նվիրել է հայ ազգային էպոսի հարցերին: Ավելորդ է երկար խոսել այն մասին, որ այդ բանահյուսական ժանրը շատ մոտ էր նրան և՛ որպես բանաստեղծի (արդյունքը եղավ դեռ դարի արշալույսին գրած «Սասունցի Դավիթը»՝ հայ ժողովրդական էպոսի լավագույն գրական մշակումը), և՛ որպես թարգմանչի (հիշենք ռուսական, սերբական և ամերիկյան ժողովրդական ասքերի հիանալի թարգմանությունները), և՛ որպես հետազոտող-գրականագետի: Վերջին հարցի առնչությամբ վերհիշենք պատերազմի տարիներին գրած հոդվածները («Ազգերի պատերազմն ու իրենց դյուցազունները», «Երկու բառ հայոց էպոսից», «Մի երկու խոսք սերբ ժողովրդական էպոսի մասին», «Հսկայի ազատությունը»), որոնցով, սակայն, Թումանյանը բավարարվել չէր կարող: Աշխարհի ժողովուրդների էպոսների և նրանց վերաբերող բազմազան գիտական աշխատությունների երկարամյա ուսումնասիրությունը ի վերջո նրան հանգեցրեց հայկական էպոսը միջազգային առնչությունների մեջ քննելու մտքին: Այդ գործը,

[39] «Հորիզոն», 8 դեկտեմբերի 1913թ., թ. 276:

որի վրա Թումանյանն աշխատել է 1920–1921թթ., իր բովանդակությամբ շատ ավելի խորն է, քան նրա «լոկալ» վերնագիրը («Հայկական էպոսի բառարանից»), այն միտում ունի ընդգրկելու մեր էպոսի ծագման, զարգացման փուլերի և գեղարվեստական մեծության բոլոր հիմնական հարցերը:

Պահպանվել են այս աշխատության հարյուրավոր մեծ ու փոքր էջեր, ուր կան և՛ համեմատաբար ավարտուն մասեր, և՛ սևագիր գրառումներ, նշումներ առաջադիր խնդիրների շուրջ, մատենագիտական հղումներ: 1921թ. ամռանը՝ Հայաստանում քաղաքացիական կռիվների ավարտվելուց հետո և մինչև Կ.Պոլիս մեկնելու միջև ընկած համեմատաբար «ազատ» ժամանակամիջոցում Թումանյանը մի վերջին անգամ հնարավորություն ունեցավ զբաղվելու այդ աշխատությամբ և նույնիսկ հանդես գալու զեկուցումով Հայարտանը (Հայ արվեստի տուն): Այդ մասին մենք ունենք Թումանյանի շատ կարևոր վկայությունը որդուն՝ Արեգին գրած նամակում, ուր նա հայտնում էր. «Մեր դասախոսությունները սկսվել են: Առաջին ակադեմիական զեկուցումը ես արի.–«Հայկական էպոսի բառարանից»: Վերնագիրը շատ է համեստ, բայց բովանդակությունն անհամեստ էր: Հայկական էպոսի հնագույն հետքերն էի ցույց տվել, հայ, Հայկ և Դավիթ բառերի ծագումն ու իմաստը, պաշտամունքը և Հայկական տոտեմը – և կապել էի Ասորեստանի ու գլխավորապես Մոնղոլիայի հետ» (ԵԼԺ–10, 387):

Այս տողերում իրոք ներկայացված են աշխատության գլխավոր դրույթները, որոնց առաջադրումով Թումանյանը փորձում էր յուրովի պատասխանել հայկական էպոսի հետ կապված որոշ հանգուցային հարցերի՝ դրա համար հավաքելով հսկայական փաստական նյութ: Թեև աշխատությունն անավարտ է, բայց նրա հիման վրա կարելի է ներկայացնել էպոսի վերաբերյալ Թումանյանի ըմբռնումների ամբողջական պատկերը:

Այս աշխատության, ինչպես նաև թվարկված հոդվածների ելակետային դրույթներից մեկն այն է, որ էպոսն իր համադրական բնույթով և բացառիկ լայն ընդգրկումներով առաջատար տեղ է գրավում հին և միջնադարյան գրական-բանահյուսական ժանրերի շարքում, իբրև ժողովրդի պատմության, գեղարվեստական մտածողության և իդեալների բարձրագույն արտահայտություն: Հայտնի է, որ գեղագիտական մտքի պատմության մեջ այդ դրույթն առաջին անգամ ձևակերպել ու հիմնավորել է Հեգելը: Թեև հեգելյան այս ըմբռնումը Թումանյանին կարող էր հասնել

Բելինսկու հոդվածների միջոցով, բայց, կարծում ենք, նման մի ենթադրություն համոզիչ չէր լինի: Էպոսի բացառիկ նշանակության մտքին Թումանյանը հանգել է հայ և համաշխարհային էպիկական հուշարձանների ուսումնասիրությամբ, նրանց մասին առկա գիտական գրականության ինքնուրույն իմաստավորման ճանապարհով:

Թումանյանի դատողություններում կարելի է գտնել նաև հեգելյան գեղագիտության մի ուրիշ կարևոր դրույթի անուղղակի անդրադարձը: Հիշենք, որ ըստ Հեգելի՝ էպոսի առաջացման համար անհրաժեշտ է ժողովրդի պատմության հերոսական գոյավիճակ, պատմական մի այնպիսի մեծ իրադարձություն, որն անջնջելի հետք է թողել ժողովրդի ճակատագրի և հոգեբանության մեջ: Այդ դիրքերից էր հարցին մոտենում նաև Թումանյանը՝ իր աշխատությունն սկսելով այսպես. «Են ժողովուրդները, որոնք աշխարհքում ապրել են լայն կյանքով ու բարձր ձգտումներով, միշտ ունեցել են իրենց դյուցազնական ու հերոսական դարաշրջանները՝ լիքը հրաշքներով ու առասպելներով <...>: Հայկական էպոսը հայ ցեղի ապրած կյանքի ու հոգեկան կարողությունների հոյակապ գանձարանն է ու իր մեծության անհերքելի վկայությունը աշխարհքի առջև»: Եվ ապա՝ աշխատության մի ուրիշ տարբերակի մեջ Թումանյանն օրինական հպարտությամբ հայկական էպոսը համարել է աշխարհի հնագույն և լավագույն էպոսներից մեկը, «իսկ նրա ազգային հերոսը՝ Սասունցի Դավիթը ամենալուսավոր դեմքերից մեկը ժողովուրդների դյուցազուններին շարքում»[40]:

Ժողովրդական էպոսի, մասնավորապես հայկականի մեջ Թումանյանը տեսնում է ոչ թե մեկ առանձին պատմական իրադարձության պատկերը, այլ ժողովրդի անցած ամբողջ ճանապարհի հանրագումարը, նրա մտածողության տարբեր շերտերի խտացումը: Իբրև էպոսի զարգացման ընդհանուր օրինաչափություն՝ նա նշում է եռաստիճան մի ընթացք. «Դիցաբանականը դառնում է դյուցազնական, ապա թե դյուցազնականի տեղն էլ բռնում են պատմական դեպքերն ու դեմքերը»: Սակայն վերջիններս էպոսի մեջ երբեք իրապատում և ճշգրիտ արտացոլում չեն գտնում, նրանց հատուկ են ժամանակի և

---

[40] Այս և հետագա քաղվածքները բերվում են Թումանյանի Երկերի ժողովածուի լրացուցիչ 6-րդ հատորից (1959), ուր առաջին անգամ տպագրվել են «Հայկական էպոսի բառարանից» աշխատության հիմնական բնագիրը և որոշ հատվածներ տարբերակներից (էջ 357 – 388):

տարածության ամենալայն, արտապատմական ընդգրկումները, նույնիսկ բացահայտ անախրոնիզմը: Այս բոլորը, սակայն, չի խանգարում էպոսի ամբողջականությանը, այլ «բխում է նրա էությունից ու բնավորությունից»: «Նա, – էպոսի մասին ասում է Թումանյանը, – ընդգրկում է ժողովրդի կյանքի ամբողջությունը սկզբից մինչև վերջը և ստեղծում է էն բարոյա-գաղափարական աշխարհը, ուր անձնավորվում ու կենտրոնանում են ամբողջ ժողովրդի դարավոր մաքառումներն ու հեռավոր իդեալները, բոլոր հոգեկան ու բարոյական կարողությունները»:

Այս համոզմամբ էլ Թումանյանը հայկական էպոսի քննությունն սկսում է ժողովրդի հնագույն տոտեմական պատկերացումներից: Օրինակ, «Վահագնի երգի» մեջ նա տեսնում է «տոհմի տոտեմը, այսինքն՝ խորհրդանշանը, հետագայում՝ գերբը»: Հաճախ տոտեմի հետ է կապված նաև ազգի բուն անվանումը: Այդ առումով հատկապես մանրամասն, բազմաթիվ միջազգային զուգահեռների մեջ է քննվում Հայկի առասպելը: Նմանության և շփման ընդհանուր շատ կետեր են հայտնաբերվում հին եգիպտական դիցարանի, ասորաբաբելական էպիկական կերպարների, Հայաստանի բարձրավանդակ ներխուժած ցեղերի, հատկապես թուրք-մոնղոլական հորդաների բերած ըմբռնումների մեջ՝ համադրելով դրանք Հայկի և Բելի պատմության հետ: Թումանյանի համար բազմանշանակ արժեք ունի Հայկի անվան հետ կապվող Օրիոն համաստեղության դիցաբանական և ազգային-պատմական բովանդակությունը: Երկնային լուսատուների հետ մշտապես առնչվելը, նրանց միջոցով ազգության և անհատի ճակատագիրը բացատրելու հակումը Թումանյանը համարում է յուրօրինակ ազգային ավանդույթ՝ պայմանավորված երկրի աշխարհագրական դիրքով, մարդկանց կյանքով ու կենցաղով: «Հնագույն Հայաստանի բնակիչները, – գրում է նա, – որսկան, հովիվ ու անասնապահ, միշտ բաց երկնքի տակ, իրենց բարձր երկնամերձ աշխարհքում միշտ խոսել են աստղազարդ երկնքի հետ»:

Ըստ Թումանյանի՝ Հայկի տոտեմից սկիզբ են առնում ոչ միայն ժողովրդի ինքնաանվանումը, այլև նրա հետագա էպիկական ասքերը, միջնորդավորված ձևով՝ նաև Սասունցի Դավթի պատմությունը: Ահա այդ իմաստով պետք է հասկանալ այն պնդումը, թե «Սասունցի Դավթի վեպը Հայկի առասպելն է», «Հայկ և Դավիթ միևնույն գաղափարն են արտահայտում», նրանց հիմքում դրված է հայրենասիրության և բռնակալության անհաշտ հակադրության միևնույն իրավիճակը, որը հայ

ժողովրդի պատմական կենսագրության մեջ հարատևել է դարեր ու հազարամյակներ:

Այսպիսի լայն չափումներով մերձենալով խնդրին, Թումանյանը վճռականորեն մերժում է էպոսի պատմականության տառացի ըմբռնումը, նրա դրվագների մեջ անցյալի այս կամ այն իրադարձության ուղղակի անդրադարձը տեսնելու միտումները: Դրանք շատ որոշակիորեն արտահայտվել են և՛ բանաստեղծի կենդանության օրերին, և՛ հետագա տասնամյակներում, և Թումանյանը հարկ է համարում ուղղակի խոսել այդ մասին: Նա առարկում է Մ.Աբեղյանին, որը Դավթի կերպարն ուղղակի կապել է իշխան Դավիթ Բագրատունու հետ, Դավթի՝ հորն ընկնելու կամ Մհերի՝ ժայռի մեջ փակվելու մոտիվները բացատրել հայ իշխանների բանտարկությամբ: Վիճում է նաև Ստ. Կանայանի հետ, որը Քուռկիկ Ջալալի ծիու անունը բխեցնում էր Մասիսի շուրջ ապրող Ջալալի քուրդ ցեղի անվանումից: «Էս մի շատ վտանգավոր ճանապարհ է, որ կարող է տանել ու ձգել մեծ մոլորությունների մեջ», – ասում է Թումանյանը:

Այս աշխատությունից հետո անցել են շատ տասնամյակներ, որոնց ընթացքում հայ էպոսագիտությունն ունեցել է զգալի նվաճումներ: Սակայն ընդսմին, պետք է խոստովանել, Թումանյանի շատ արդյունավետ մտքերը արժանի ուշադրություն և զարգացում չեն գտել: Իհարկե, դրան խանգարել է նաև ուսումնասիրության անավարտ և անմշակ լինելը: Սակայն նույնիսկ այդ վիճակում աշխատության մեջ կան իսկական ոսկեհատիկներ, որոնք չպետք է շրջանցվեն հայ հերոսական էպոսի քննության ընթացքում: Բացի հիշատակված մտքերից, նշենք նաև հայկական էպոսի բնորոշ առանձնահատկությունները՝ ամփոփված հետևյալ հինգ կետերի մեջ.

1) Հայոց էպիկական ասքերի «գլխավոր մոտիվը կռիվն է բռնության դեմ – Բելի թե Մսրա Մելիքի», 2) «ժողովուրդը իր ամբողջության վտանգը միշտ զգացել, սպասել ու տեսել է հարավից», 3) Հայկական էպոսի հերոսների սուրը ուղղված է «միմիայն բռնակալի դեմ և երբեք ժողովրդի», 4) «ընտանիքի կամ օջախի սերն ու պաշտամունքը», 5) աշխատանքի և աշխարհաշինության գաղափարը: Այս գծերը «հաստատուն ու անփոփոխ են մնացել» հայկական էպոսի զարգացման բոլոր փուլերում:

Վերջապես, շատ լայն և ինքնատիպ է Թումանյանի ըմբռնումը էպոսի մեջ ազգային և համամարդկային գծերի միասնության մասին: Մի կողմից, տարբեր ազգային միջա-

վայրում էպոսն «ընդունում է ես կամ էն ժողովրդի պատմության ու հոգեբանության առանձնահատուկ գծերը», դառնում է նրա ազգային գիտակցության հարազատ ու նվիրական մի մասը: Սակայն իր գաղափարներով և շատ ընդհանուր մոտիվներով, ինչպես նաև միջազգային փոխառումներով և ազդեցություններով էպոսը, ըստ Թումանյանի, «գերազանցորեն համրամարդկային ստեղծագործություն է»: Ահա այդ միտքը գիտական բանաձևի հստակությամբ արտահայտող մի հատված, որը Թումանյանի էպոսագիտական ամենախոր դրույթներից է. «Հայկական էպոսն էլ թեև պատմական տարրեր ունի իր մեջը, թեև իր մեջ ամփոփում է հայ ժողովրդի մեծ մաքառումներն ու մեծ իդեալները, բայց ամենից առաջ նա մի համրամարդկային ստեղծագործություն է, դյուցազնական ու սիմվոլիկ, մի հավաքակա́ն գործ, որի վրա աշխատել են ոչ միայն որոշ ազգի անհատները, այլև բոլոր ազգերը – իբրև անհատներ»:

«Հայկական էպոսի բառարանից» աշխատությունը Թումանյանի գիտական լայն հետաքրքրությունների և խորաթափանց մտքի ամենավառ օրինակներից է: Նրա ստեղծումից հետո անցել են շատ տասնամյակներ, և հնարավոր է, որ նրա այս կամ կոնկրետ հարցադրումը կամ փաստարկը այսօր արդեն հնացած լինեն, վերջապես՝ անհամոզիչ թվան: Բայց գլխավորը գիտական մտքի հիմնական ուղղությունն է, ազգային էպոսի ըմբռնման և գնահատման ելակետն ու սկզբունքները, որոնք անվերապահորեն ճիշտ են և երբեք չպետք է մոռացվեն հայ էպոսագիտության պատմության մեջ: Առանձին-առանձին քննելով Թումանյանի գրական-պատմական աշխատությունները, որոնք բոլորն էլ հանգամանքների դժբախտ բերումով մնացել են անավարտ, մենք համոզվեցինք, որ ամեն անգամ նա առաջադրել է գիտական ծանրակշիռ խնդիրներ և հետազոտական աշխատանքով ձգտել է հասնել նրանց նոր ըմբռնման: Մենք տեսանք նաև, որ Թումանյանի գիտական ուսումնասիրությունները միշտ այսպես կամ այնպես սերտորեն առնչվում են նրա գեղարվեստական ստեղծագործության և գրական-հրապարակախոսական հոդվածների հետ՝ կազմելով միաձույլ ամբողջություն: Այդ էլ մեզ հիմք տվեց գիտական ուսումնասիրությունները դիտելու Թումանյանի գրական ժառանգության ժանրային համակարգի մեջ, իբրև նրա մի անբաժան մասը:

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԵՐԳԻԾԱՆՔԸ

1. ԵՐԳԻԾԱԲԱ՞Ն ԷՐ, ԱՐԴՅՈՔ, ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ

Երգիծանքը Թումանյանի ստեղծագործության ամենից քիչ ուսումնասիրված կողմերից մեկն է: Իհարկե, նրա լավագույն երգիծական գործերը,ասենք՝ «Պոետն ու Մուսան» կամ «Մի կաթիլ մեղրը», «Քաջ Նազարը» կամ «Մերոնք» պատմվածաշարը, տարբեր առիթներով ու տարբեր կողմերից մի անգամ չէ, որ վերլուծվել ու գնահատվել են: Բայց թումանյանական երգիծանքն իր ամբողջության մեջ, իբրև գրողի ստեղծագործության մի ուրույն և կարևոր բաժին, փաստորեն շրջանցվել է հետազոտողների կողմից: Հատուկ քննության նյութ չեն դարձել ոչ Թումանյանի երգիծանքի գեղարվեստական առանձնահատկությունները ու նշանակությունը նրա ստեղծագործության ընդհանուր համակարգում, ոչ էլ նրա տեղը հայ երգիծական գրականության համապատկերի մեջ: Կարծում ենք, դրա հիմնական պատճառը հետևյալն է:

Թումանյանին մենք առաջին հերթին (և իրավացիորեն) ընկալում ենք իբրև համազգային մեծագույն բանաստեղծի, որի նշանակությունը նախ և առաջ նրա ստեղծագործության դրական իդեալների ու կերպարների մեջ ենք տեսնում: Գրողի ժառանգության համաժողովրդական արժեքի հաստատումը, որը թումանյանագիտության հիմնական խնդիրն է եղել անցած տասնամյակներին, կարծես մի տեսակ անկարևոր, երկրորդական է դարձրել նրա հանճարի մասնավոր դրսևորումների, այդ թվում նաև Թումանյանի երգիծական տաղանդի բացահայտման գործը: Թերևս դա համարվել է Թումանյանի համար ոչ այնքան քնորոշ մի բան, որով չարժե զբաղվել առանձին: Ինչ էլ որ լինի, տարերայնորեն գործել է գիտության առջև կանգնած խնդիրների *առաջնայնության սկզբունքը:* Թումանյանի ժառանգության ուսումնասիրման գործը պետք է անցներ որոշակի ճանապարհ, պետք է լուծեր նրա գնահատման և բանասիրական ճշտման հետ կապված բազմաթիվ հարցեր, որպեսզի հիմքեր ստեղծվեին նաև մասնավոր կողմերի, այդ թվում նաև՝ երգիծանքի առանձին քննության համար:

Այսօր հասունացած խնդիր է Թումանյանի երգիծական ստեղծագործության մանրամասն վերլուծությունը՝ ըստ ժանրերի

և թեմաների, երկերի գեղարվեստական առանձնահատկություններով, մտահղացման և կերտման պատմությամբ: Դա մեր օրերի թումանյանագիտության «բաց տեղերից» մեկն է, որը պետք է լրացվի:

Ներկա դեպքում մենք ավելի համեստ նպատակ ենք հետապնդում՝ լուսաբանել Թումանյանի երգիծանքի հետ կապված մի քանի տեսական-ստեղծագործական հարցեր, բացահայտել նրա *ընդհանուր տիպաբանական նկարագիրը:* Բայց դրա համար մենք պետք է սկսենք մի հարցից, որն առերևույթ շատ տարօրինակ պիտի թվա. «երգիծաբա՞ն էր, արդյոք, Թումանյանը»: Հետևաբար, որքանո՞վ հիմնավոր է նրա ստեղծագործության մեջ երգիծանքի առանձնացումն ու հատուկ քննությունը:

Այս հարցին պատասխանելու համար նախ փորձենք պարզել, թե իրենից ի՞նչ է ներկայացնում երգիծանքը, ի՞նչ տեղ է գրավում գրականության ձևերի ու տեսակների ընդհանուր համակարգում: Եթե փոքր-ինչ հասարակացնենք խնդիրը և ուզենք առայժմ մնալ հարցի ամենաընդհանուր, միանշանակ ըմբռնման սահմաններում, ապա պետք է ասենք. երգիծական են կոչվում այն երկերը, որոնք որևէ անձի, երևույթի կամ հասկացության նկատմամբ *ծիծաղ են հարուցում:* Երգիծվող երևույթն ունի որևէ էական թերություն կամ արատ, որի բացահայտումն առաջացնում է ընթերցողի կամ հանդիսականի ծիծաղը:

Հետևաբար, երգիծանքի առաջին ցայտուն հատկանիշը նրա, այսպես ասած, *բացասող ոգին է,* սուր *քննադատական վերաբերմունքը* կյանքի և մարդկանց արատների նկատմամբ: Սակայն քննադատական, ժխտական վերաբերմունքն ինքնին դեռ բավական չէ տվյալ ստեղծագործությունը երգիծական համարելու համար: Որևէ երկ կարող է տոգորված լինել իրականության հանդեպ շատ անհաշտ դիրքորոշմամբ, բայց իր բնույթով երգիծական չլինել: Հիշենք հայ դասական գրականության այնպիսի երկեր, ինչպես Րաֆֆու «Ոսկի աքաղաղը», Պռոշյանի «Հացի խնդիրը», Շիրվանզադեի «Քաոսն» ու «Պատվի համարը», Թումանյանի «Հառաչանքն» ու «Գիքորը»: Բծախնդիր հայացքի դեպքում սրանց մեջ կարելի է, թերևս, նկատել երգիծանքի առանձին տարրեր, բայց այս երկերն ամբողջության մեջ երգիծական կոչելու հիմքեր չկան, ինչքան էլ դրանք հագեցած են կյանքի արատների ժխտման ոգով: Երգիծական կոչվելու համար լրացուցիչ ինչ-ինչ հատկանիշներ էլ են անհրաժեշտ:

Ամենից առաջ՝ պատկերվող կենսական նյութը պետք է պարունակի *ներքին որևէ հակասություն,* որի բացահայտումն էլ

հենց դառնում է ծաղրական վերաբերմունքի հիմք: Ընդհանուր առմամբ՝ փիլիսոփայական լեզվով ասած, դա բովանդակության ու ձևի սուր հակադրությունն է, որը հանդես է գալիս բազմազան տարբերակներով: Այսպես, կոմիկականի մեջ կարող է լինել հակադրություն երևույթի արտաքինի և ներքինի, էության և հավակնությունների, նպատակի և միջոցների, մտադրության և արդյունքների, գործողության և հանգամանքների միջև, և այլն: Բացահայտելով երևույթի մեջ առկա հակասությունը, երգիծանքը դրանով իսկ ցույց է տալիս նրա անլիարժեքությունը, հետևաբար՝ նաև ծիծաղելի լինելը: Ահա այդ է այն հիմնական զենքն ու միջոցը, որով և տվյալ երկը երգիծական կոչվելու իրավունք է ձեռք բերում:

Հիշենք Հակոբ Պարոնյանի երկերից մեկը, որը և կարող է համարվել հայ երգիծական գրականության ամենակարճառոտ, բայց ինքնին ամբողջական ստեղծագործությունը: Դա «Ազգային ջոջեր» գրքի երգիծական դիմանկարներից մեկն է, որն իսկույն տարբերվում է մյուսներից իր շատ փոքր (ընդամենը 3 տող) ծավալով: Առաջին երկու տողերը «չեզոք», «տեղեկատվական» բնույթ ունեն՝ պատկերացում են տալիս «հերոսի» արտաքինի մասին. «Կարապետ պեյ Երամյան. ծնած է 1830-ին: Կազմով բարեձև, սև աչերով և սև ընքվիներով մարդ մ' է»: Իսկ երգիծանքն ամփոփված է այս խոսքերին հաջորդող վերջին նախադասության մեջ. «Մզկիթ մը շինել տված է»:

Սա իրոք սպանիչ ծաղր է. հայ ազգային նշանավոր դեմքերի («ջոջերի») շարքն է դասվել մի մարդ, որի ամբողջ «հասարակական գործունեությունը» սահմանափակվում է այդ մեկ հատիկ փաստով՝ թուրքական մզկիթ կառուցելով: Այսինքն՝ ըստ էության հակազգային մի արարքով: Եթե Պարոնյանն այդ առիթով դատապարտող տողեր գրեր հայ մեծահարուստի ստորաքարշության մասին, ապա դա կլիներ հրապարակախոսական մերկացնող հոդված, բայց ո՛չ երգիծական ստեղծագործություն: Մինչդեռ նա սպանիչ ծաղրի է ենթարկել այդ «հերոսին» հենց նրանով, որ ցուցադրել է նրա նվաստ համբավի և բուն էության ճչացող անհամապատասխանությունը:

Կամ ահա մի ուրիշ օրինակ: Նույն «Ազգային ջոջեր» գրքում Պարոնյանը ձևակերպել է Խորեն Գալֆայանի «բարոյական պատվիրանները». «Սիրե հայրդ և մայրդ.... եթե հարուստ են», «Սիրե թշնամիներդ... երեսանց», «Սուտ մի խոսեր... եթե շահ չունիս», և այլն: Կոմիզմի աղբյուրը այս ասույթների 1-ին և 2-րդ մասերի սուր հակադրությունն է, որով «ազնիվ պատգամի»

խաբուսիկ տեսք ունեցող մտքերը փաստորեն վերածվում են անբարոյականության քարոզի:

Կոմիկական հակասության խնդիրը գեղագիտական մտքի պատմության մեջ արծարծվել է բազմիցս և տասնյակ տեսությունների հիմք է դարձել: Բերենք միայն հայ խոշորագույն թատերագիր և գրականության տեսաբան Լևոն Շանթի ձևակերպումը, ուր շատ դիպուկ է ներկայացված կոմիկականի էությունն ու նրա թողած տպավորությունը: «Եվ իրա՛վ. ի՞նչն է, որ խնդուք կպատճառե մեզի, – հարց է տալիս Շանթը և պատասխանում: – Միշտ որևէ թյուրիմացություն մը, միշտ որևէ անհեթեթություն մը, անբնականություն մը, որ մեր սովորական դիտողություններուն ու դատողություններուն չի հարմարիր ու մեզի սխալանքի կտանի: Կստացվի հոգեկան անախորժ լարում մը, կասկածի ու անորոշության շատ նմանող, իսկ երբ իրականությունը կըմբռնենք, կիյնա անախորժ լարումը, որ իբրև բավականություն կզգանք»[1]:

Գրականության տեսության մեջ բազմիցս արծարծվել ու վեճեր է հարուցել այն խնդիրը, թե ի՛նչ տեղ է գրավում երգիծանքը գրական-գեղարվեստական սեռերի ու տեսակների ընդհանուր համակարգում: Այսպես, վերջին տասնամյակներում բավական հաճախ արտահայտվել է այն միտքը, ըստ որի երգիծանքը պետք է համարվի մի առանձին գրական սեռ՝ դրվելով ավանդական երեք գրական սեռերի կողքին, իբրև ինքնուրույն և առանձին ստորաբաժանում: Դրանով իսկ գրականության բաժանումը սեռերի չորրորդության տեսք է ստանում (էպոս-լիրիկա-դրամա-երգիծանք):

Ընդունելի՞ է արդյոք այս առաջարկը: Ոչ, քանի որ դա խախտում է գրական սեռերի բաժանման հիմնական սկզբունքներից մեկը, ըստ որի ամեն մի սեռ ունի իրեն «պատկանող» որոշակի թվով գրական տեսակներ (ժանրեր): Ճիշտ է, կան այնպիսի գրական ժանրեր, որոնք «պարտադիր կարգով» երգիծական ուղղվածություն են ենթադրում, ինչպես կատակերգությունը (կոմեդիան), վոդևիլը, առակը, ֆելիետոնը, պամֆլետը: Սակայն երգիծանքի իրավասությունները, նրա ոլորտը շատ ավելի լայն են, քան նշված ժանրերը: Իբրև տիրապետող սկզբունք կամ որպես ոճական տարր՝ երգիծանքը կարող է հանդես գալ նաև գրեթե բոլոր մյուս ժանրերի մեջ. կարող են լինել և՛ երգիծական պատմվածք ու նովել, և՛ վեպ ու վիպակ, և պոեմ ու

[1]*Լևոն Շանթ*. Հայերենի բառակազմությունը և հուզական զենքերը լեզվի (իբրև լրացում քերականության), Բեյրութ, 1950, էջ 154:

բանաստեղծություն: Երգիծանքի նկատմամբ «անհաղորդ են» միայն այն ժանրերը, որոնք ունեն պարտադիր ողբերգական բովանդակություն՝ տրագեդիա (ողբերգություն), էլեգիա (եղերերգություն), ինչպես որ ողբերգականն էլ չի կարող գերակշռող տարերք լինել կատակերգության, առակի կամ ֆելիետոնի մեջ:

Երգիծանքի բնույթն ու տեղը ճիշտ հասկանալու համար այն պետք է համարել ոչ թե առանձին գրական սեռ, այլ *իրականության հուզական և գաղափարական գնահատման հատուկ եղանակ,* որը կարող է հանդես գալ ամենատարբեր գրական տեսակների մեջ: Թումանյանի ստեղծագործության օրինակով ևս կարելի է տեսնել այդ իրողությունը. նրա երգիծանքը հանդես է եկել և՛ բուն երգիծական ժանրերում (առակ, չափածո, ֆելիետոն, պարոդիա), և՛ թափանցել է մյուս գրական տեսակների մեջ (պոեմ, պատմվածք, մանրապատում, հեքիաթ):

Մյուս ելակետային դրույթը, որին պետք է անդրադառնալ նախքան Թումանյանի երգիծանքի բուն քննությանն անցնելը, *երգիծաբանի տաղանդի յուրահատկության խնդիրն է:* Անշուշտ, արվեստագետի ստեղծագործական հոգեբանությունն ունի որոշ ընդհանուր օրինաչափություններ, որոնք հանդես են գալիս տարբեր արվեստների, իսկ գրականության ներսում՝ տարբեր սեռերի ու տեսակների մեջ: Բայց սրանցից ամեն մեկն էլ իր հերթին ունի նաև ստեղծագործական աշխատանքին ուղեկցող իր լրացուցիչ պայմաններն ու առանձնահատկությունները: Եթե կոնկրետացնենք խոսքը գրականության վրա, ապա անվիճելի է, որ քնարական բանաստեղծի աշխատանքի հոգեբանական գործոնները զգալի չափով այլ են, քան վիպասանինը, նովելիստինը կամ թատերագրինը: Եվ գրականության համար ամենևին էլ անկարևոր չէ այն հարցը, թե ի՛նչ յուրահատուկ հատկանիշներ են պայմանավորել, որ Բալզակի կամ Տոլստոյի, Հյուգոյի կամ Րաֆֆու տաղանդի ուժն արտահայտվել է գերազանցապես նրանց վեպերում, Մոպասանինը, Չեխովինը կամ Զոհրապինը՝ փոքր պատմողական ժանրերի մեջ, Մոլիերի, Օստրովսկու կամ Սունդուկյանի ստեղծագործական նախասիրությունները՝ թատերգության բնագավառում, և այլն: Գրական ժանրերը ոչ միայն իրարից տարբերվում են իրենց կառուցվածքով և պատկերի ստեղծման սկզբունքներով, այլև ենթադրում են գեղարվեստական տաղանդին ներկայացվող որոշ ուրույն պահանջներ ու չափանիշներ: Նույնը վերաբերում է նաև արվեստի մեջ իրականության հուզական-գաղափարական գնահատման եղանակներին, որոնցից մեկն էլ երգիծանքն է:

Ավելորդ է ապացուցել, որ երգիծաբան դառնալու համար, բացի ընդհանուր գրական տաղանդից, գրողը պետք է ունենա նաև ինչ-որ «լրացուցիչ» տվյալներ, որոնք նույնպես բնատուր են, թեև, իհարկե, աշխատանքի մեջ հղկվում են ու կատարելագործվում: Լավ գիտակցելով հանդերձ, որ այսպիսի հարցերում ամեն մի թվարկում և դասակարգում ինչ-որ չափով պայմանական է ու թերի, կարծում ենք, երգիծաբան գրողի հիմնական տարբերիչ գծերը կարելի է ամփոփել հետևյալ հատկանիշների մեջ:

ա) Երգիծաբանը հատուկ հակում ունի կյանքը, մարդկային բնավորությունները տեսնելու և պատկերելու նրանց արատների տեսանկյունից, ցուցադրելու նրանց ներքին *հակասականությունն ու անլիարժեքությունը,* որոնց բացահայտումն էլ հենց դառնում է ծիծաղի հիմնական հարուցիչը:

բ)Լիարժեք երգիծանքը նույնպես ելնում է որևէ *դրական իդեալից,* բայց վերջինս ուղղակիորեն չի մարմնավորվում կերպարների մեջ, այլ *հաստատվում է բացասման, ժխտման ճանապարհով:*

գ) Երգիծաբանությունը ենթադրում է, որ գրողը պետք է ունենա սրամտության մեծ պաշար, պետք է կարողանա *կապ տեսնել և զուգադրել նույնիսկ արտաքուստ իրարից շատ հեռու երևույթները:*

դ) Երգիծաբանն ավելի լայնորեն, քան «սովորական» գրողները, օգտվում է գեղարվեստական այնպիսի յուրահատուկ միջոցներից, ինչպես *չափազանցությունը, սրումը, պայմանականությունն ու ֆանտաստիկան.* Նույնիսկ *գրոտեսկը, աբսուրդն ու ալոգիզմը* միանգամայն օրինական են երգիծանքի մեջ, քանի որ ծառայում են ծաղրվող երևույթի բուն էության ավելի խոր բացահայտման: Այդ մասին ցայտուն պատկերացում է տալիս հետևյալ օրինակը:

Սալտիկով-Շչեդրինը «Մի քաղաքի պատմություն» վեպում մի այսպիսի պատկեր է ներկայացրել. Գլուպովի քաղաքապետներից մեկը գլխի մեջ նվագարան ուներ, որը միայն երկու բառ էր արտադրում. «Չեմ հանդուրժի», «Քարուքանդ կանեմ»: Երբ քննադատներից մեկն այս պատմությունը կոչեց բացարձակ անհեթեթություն, Շչեդրինը նրան պատասխանեց այսպես. «Բայց ինչո՞ւ այդպես բառացի հասկանալ: Բանն այն չէ, որ Բրուդաստու գլխում նվագարան կա, որ նվագում է «Չեմ հանդուրժի» և «Քարուքանդ կանեմ» ռոմանսները, այլ այն, որ կան մարդիկ, որոնց ամբողջ գոյությունն սպառվում է այդ երկու ռոմանսնե-

րով»[2]: Այսպես, արտաքուստ հեռանալով պատկերման հայելանման, տառացի ճշտության սկզբունքից, երգիծաբանը այլաբանության, չափազանցման կամ գրոտեսկի միջոցով կարող է հասնել կենսական մեծ ճշմարտության, կերպարի համապարփակ տիպականության:

Նշված հատկանիշներով գրողներն օժտված են լինում կամ օգտվում են տարբեր չափերով: Դա պայմանավորված է ինչպես հեղինակի տաղանդի բնույթով, այնպես էլ նրա առջև կանգնած գեղարվեստական խնդրով: Բոլորովին սխալ կլիներ գրողի երգիծաբան կամ ոչ երգիծաբան լինելու հանգամանքը նրա արժեքավորման չափանիշ դարձնել: Ամեն ինչ կախված է հեղինակի ստեղծագործական կարողությունների աստիճանից: Սակայն չի կարելի չնկատել, որ, իրենց տաղանդի բնույթին համապատասխան, գրողները տարբեր վերաբերմունք են ունեցել դեպի երգիծանքը: Վերանալով մասնավոր առանձնահատկություններից, գրողներին այս առումով կարելի է բաժանել երեք խմբի:

ա) Կան, այսպես ասած, զտարյուն երգիծաբան գրողներ, որոնց ստեղծագործությունն ամբողջովին (կամ հատուկենտ բացառություններով) երգիծական ուղղվածություն ունի: Այդ գրողների ցանկն սկսվում է Արիստոֆանեսի անունով և ներառում է Մոլիերին և Սվիֆտին, Գոգոլին և Շչեդրինին, Մարկ Տվենին և Յարոսլավ Հաշեկին, Իլֆ-Պետրովին և շատ ուրիշների: Հայ գրողներից այդպիսի ստեղծագործական նկարագիր են ունեցել Պարոնյանն ու Օտյանը, Առանձարն ու Լեռ Կամսարը:

բ) Ավելի մեծ թիվ են կազմում այն գրողները, որոնք հանդես են եկել ինչպես երգիծական, այնպես էլ «սովորական»՝ ոչ երգիծական գործերով, իհարկե, այդ հատկանիշների ամենատարբեր համամասնությամբ: Այս դեպքում բավարարվելով միայն հայ գրողների օրինակով, հիշենք Աբովյանի և Պատկանյանի, Մուրացանի և Շիրվանզադեի, Դեմիրճյանի, Չարենցի, Բակունցի և շատ ուրիշների անունները:

գ) Վերջապես, կան նաև այնպիսի գրողներ, որոնք ամբողջական երգիծական գործեր չեն ստեղծել, իսկ պատկերման երգիծական միջոցներին դիմել են միայն առանձին դեպքերում, երբ կերպարների և կենսավիճակների զարգացման բնական պահանջով ծագել է այդ միջոցներից օգտվելու անհրաժեշտությունը: Հայ գրողներից այս շարքում կարելի է հիշատակել Րաֆֆու և Պռոշյանի, Զոհրապի և Շանթի, Զորյանի և ուրիշների անունները:

---

[2] Русские писатели о литературном труде, т. 2, Л., 1955, стр. 690.

Անտարակույս, Թումանյանը պատկանում է գրողների նշված խմբերից երկրորդին: Բացի «սովորական» երկերից, նա ստեղծել է նաև մի ամբողջ խումբ չափածո և արձակ գործեր, որոնց հատուկ երգիծական տեսանկյունը կասկածից վեր է: Թումանյանի գրական ժառանգության մեջ դրանք թեև ոչ առաջնային, բայց բավական նկատելի շերտ են կազմում, և բոլոր հիմքերը կան դրանց առանձնացման համար:

Այնուամենայնիվ, առաջադրված հարցին՝ «երգիծաբա՞ն էր, արդյոք, Թումանյանը», չի կարելի միանշանակ պատասխան տալ: Դժվար է Թումանյանին սովորական առումով երգիծաբան գրող կոչել, որը կարծեք շատ նեղ է թվում ազգային մեծ բանաստեղծի համար: Բացի այդ, չմոռանանք, որ Թումանյանի համար երգիծանքը երբեք հիմնական ու երկարատև ստեղծագործական խնդիր, գերակշռող տարերք չի եղել: Երգիծանքին նա դիմել է, այսպես ասած, դրվագներով, այն չափով, ինչքանով որ դա բխում է ժողովրդի կյանքի ու ձգտումների գեղարվեստական մարմնավորման ընդհանուր սկզբունքից, ազգային բանաստեղծի կոչումից ու խնդիրներից:

Կարելի է ասել, որ, չլինելով ուղղակի առումով երգիծական գրող, Թումանյանն իր հանճարի մեջ կրում էր նաև երգիծաբանական հարուստ տվյալներ, իսկ նրա համապատասխան երկերը պատվավոր և անկրկնելի տեղ են գրավում հայ գրականության երգիծական ճյուղի պատմության մեջ: Իրոք, հայ երգիծանքի համապատկերն անհնար է ներկայացնել առանց «Պոետն ու Մուսայի», որը մեր գրեթե միակ հաջողված երգիծական պոեմն է, առանց «Մի կաթիլ մեղրի», որը կարող է համարվել միջազգային հակապատերազմական գրականության զարդերից մեկը, առանց գյուղական միջավայրը ներկայացնող թումանյանական պատմվածքների կամ հեքիաթների, որոնց կերպարները մտել են մեր ժողովրդի գիտակցության, ամենօրյա հասկացությունների շարքը, իսկ Քաջ Նազարը դարձել է մեր գրականության ամենախորհիմաստ, հավերժական ընդհանրացումներից մեկը: Այսպես, տվյալ ասպարեզում ևս անվիճելի է Թումանյանի թողած ժառանգության բացառիկ արժեքն ու նշանակությունը:

Քննենք Թումանյանի երգիծանքի բնորոշ հատկանիշները:

2. ԵՐԳԻԾԱՆՔԻ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐՆ ՈՒ ՇԵՐՏԵՐԸ

Երգիծական գրականության պատմության մեջ հաճախ հիշատակվում է մի տարօրինակ, առաջին հայացքից անբացատ-

րելի իրողություն: Երգիծանքի շատ նշանավոր վարպետների մասին ժամանակակիցները վկայել են, որ իրենց երկերով մարդկանց անսպառ ծիծաղ պարգևած այդ գրողները կյանքում եղել են ներամփոփ, նույնիսկ մռայլ մարդիկ, նրանց դեմքին հազվադեպ է ժպիտ երևացել: Հայ գրականության մեջ այդպիսի վկայություններ կան մեր երկու ամենամեծ երգիծաբանների՝ Պարոնյանի և Օտյանի վերաբերյալ:

Ինչո՞վ բացատրել այս առեղծվածը, երգիծաբանի ստեղծագործության և նրա անձնական նկարագրի այս սուր անհամապատասխանությունը: Անշուշտ, ամեն մի առանձին դեպքում այս իրողությունն իր որոշակի կենսագրական և ստեղծագործական հիմքերն է ունեցել, բայց, կարծում ենք, նշված երևույթին կարելի է և պետք է նաև որոշ ընդհանուր տեսական բացատրություն տալ: Բանն այն է, որ երգիծաբան գրողն իր վրա կրում է մի ծանր և ներքուստ հակասական պարտավորություն՝ կյանքի ցավոտ հարցերի, մարդկանց արատների մասին խոսել ծիծաղի միջոցով, այսինքն՝ առերևույթ «անլուրջ», «թեթև» ոճով: Ընդսմին նա ղեկավարվում և ոգեշնչվում է այն գիտակցությամբ, որ իր ծիծաղը օգնելու է մարդկանց, որպեսզի նրանք կյանքի ցավագին կողմերը ճանաչեն և նրանցից հրաժարվեն, այսպես ասած, «ուրախ տրամադրությամբ», արատի նկատմամբ բարոյական գերազանցության գիտակցությամբ: Այդ երկակի դերը շատ գրողների համար հոգեբանորեն ծանրագույն բեռ է եղել, քանի որ իրենց ծիծաղով նրանք պետք է թաքցնեին, ինչպես Գոգոլն է ասել, «աշխարհին անտեսանելի արցունքները»: Ստեղծագործության մեջ սպառելով իր ծիծաղի ամբողջ պաշարը, երգիծաբանը կյանքում գտնվել է տխուր հոգեվիճակների ոլորտում, շրջապատին թվացել է մռայլ և անհաղորդ:

Մարդկանց ծիծաղ և ուրախություն պարգևող, բայց ներքուստ տառապող անհատի ողբերգությունը շատ տպավորիչ է ներկայացված Միքայել Մանվելյանի «Ծաղրածուն» նովելում, որի բովանդակությունը հետևյալն է: Հոգեբան-բժշկի այցելուներից մեկը դժգոհում է իր անվերջանալի հոգեկան տառապանքներից, անքնությունից, գիշերներն իրեն այցելող մղձավանջային պատկերներից: Բժիշկը նրան խորհուրդ է տալիս ավելի շատ հանգստանալ, հանձնվել ժամանցի, այդ թվում՝ այցելել կրկես և դիտել ու լսել այնտեղ հանդես եկող ծաղրածուին, որն իր ուրախ կատակներով կարող է բուժել հիվանդ մարդու ջղերը, կապել նրան կյանքի հետ: Բայց ամեն ինչ պարզվում է հանկարծակի և

անսպասելի վերջաբանի մեջ, երբ այցելուն բժշկին խոստովանում է. «Այդ ծաղրածուն ես եմ»:

Թումանյանին այսպիսի երկվություն հատուկ չէր, մարդն ու գրողը նրա մեջ այս առումով ևս կազմել են միաձույլ ամբողջություն: Երգիծանքի ձևերին նա դիմել է ոչ միայն գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, այլև, ավելի հաճախ, կյանքում, ուր, բոլոր հուշագիրների վկայությամբ, նա եղել է բացառիկ սրամիտ, կատակախոս, հմայիչ պատմող: Բնորոշ է, որ ժամանակակիցներից ոմանք մի որոշ իմաստով նույնիսկ ավելի գերադասելի, հարուստ ու գունագեղ են համարել բանաստեղծի «բանավոր երգիծանքը»: Թումանյանի պատանեկան տարիների մտերիմներից մեկը՝ Սիմեոն Հովվյանը, վկայելով, որ նա «շատ սրախոս էր, սիրում էր կատակներ անել», ափսոսանքով ավելացնում է. «Այդ բոլորից հետո, բնականաբար, ենթադրվում է, որ նա պետք է շատ հրաշալի երգիծաբան լիներ, սակայն, ինչպես հայտնի է, նա քիչ երգիծաբանություններ ունի տպագրված» (ԹԺՀ, 259): Թումանյանի կենդանի խոսքն իբրև մի ուրույն և անկրկնելի ստեղծագործություն են ընկալել և գնահատել շատ հուշագիրներ՝ Ստ.Զորյանը (Նկատի ունենք 1923թ. բանաստեղծի մահվան առիթով գրած «Մեծ պոետը» հոդվածը), Զապել Եսայանը («իր խոսքը կը համեմեր մեղմ հումորով՝ սրամտությամբ»), Մարգար Ավետիսյանը («Նրա պատմելու էական կողմը հումորն էր... Նա իր խոսքը համեմում էր առակներով, անեկդոտներով») և ուրիշներ: Սակայն Թումանյանի բանավոր խոսքի ամբողջական բնութագիրը Վահան Թոթովենցն է տվել: Ահա մի քանի նախադասություն նրա հուշերից.

«Թումանյանը սրամիտ էր, անզուգական պատմող. Նրա բանավոր խոսքը թաթախված էր ամենանրբին հումորով: Բանավոր Թումանյանը մի քանի հասակով ավելի բարձր էր, քան գրավոր Թումանյանը: Այն, ինչ իբրև գրական ժառանգություն մեզ թողել է նա, միայն փոքրիկ մասնիկն է իր մեծ տաղանդի: Նրա բանավոր խոսքն ավելի հարուստ էր, ավելի գույնզգույն, խոր, սրամիտ, արագաթռիչ ու հատու: Նրա տված պատասխանները թրի նման կտրում էին» (ԹԺՀ, 138 – 139):

Հուշագիրների նշած՝ թումանյանական բանավոր խոսքի հատկանիշները, – հումոր և սրամտություն, մտքի արագություն և դիպուկություն, խոսքի բազմերանգ հարստություն, – հենց այն գծերն են, որոնք առաջին հերթին անհրաժեշտ են երգիծաբան գրողին: Անշուշտ, Թումանյանի երգիծաբանական հնարավորությունները շատ ավելի են եղել, քան նա հասցրեց գրել ու թողնել

սերունդներին: Սխալ չի լինի, եթե ասենք, որ Օսկար Ուայլդի խոսքերը («Ես իմ տաղանդը գործ դրի գրականության մեջ, իսկ հանճարս շռայլեցի կյանքում»), որոնցով Ավետիք Իսահակյանն իր հուշերում բնութագրել է Թումանյանին, հավասարապես (գուցե և ավելի մեծ չափով) վերաբերում է նաև երգիծանքի բնագավառին: Գրական այդ ճյուղի տվյալները նրա էության մեջ դրված էին շատ ավելի, քան նա կարողացավ արտահայտել իր գրած երգիծական գործերով: Բայց մխիթարվենք այն գիտակցությամբ, որ մեզ հասած ժառանգությունն այնքան էլ «աղքատ» չէ, և այս դեպքում ևս բոլոր հիմքերը կան խոսելու թումանյանական երգիծանքի ուրույն դիմագծի և ուսանելի դասերի մասին:

Թե սրամտությունը, կատակն ու երգիծելու տարբեր ձևերն ինչքան «բնական տարերք» են եղել Թումանյանի համար, երևում է նաև նրա գրական ժառանգության ոչ գեղարվեստական մասերի՝ գրական-հրապարակախոսական հոդվածների և նամակների օրինակով: Անհրաժեշտության դեպքում, երբ դա պահանջել են հոդվածի նյութն ու խնդիրը, Թումանյան քննադատը դիմել է նաև պամֆլետային սուր ոճի՝ ոչնչացնող ծաղրի ենթարկելով գնահատվող երևույթը: Դա երևաց նրա առաջին իսկ գրական-քննադատական հոդվածում, որը նվիրված էր Պետրոս Սոճոռյանցի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուին (1892): Մեկ գրքույկի օրինակով Թումանյանը ծաղրեց և նշավակեց արդեն այն ժամանակ լայն տարածում գտած ապաշնորհ գրամոլությունը՝ ընտրելով անխնա ծաղրի, տեղ-տեղ նույնիսկ դաժան ոճը: Ահա գրամոլության ընդհանուր, գեղարվեստական մերկացնող ուժի հասնող բնութագիրը, որը ճշմարիտ է բոլոր ժամանակների համար: Դա գրական փառքի հասնելու մոլությամբ տառապող մարդկանց հավաքական երգիծապատկերն է.

«Սրանց սրտումը բանաստեղծական սրբազան կրակի տեղ մի ճճի կա, որ անհանգիստ է անում, ստիպում է մի գործ կատարել, մի փառք վաստակել, բայց որովհետև չեն կարողանում կամ չի հաջողվում այդ, գողանում են, մուրում են թեմաներ, մտքեր, այլանդակում են, հանգեր են թխում և անճոռնի հուսահատ աղաղակներով բարձրանում Ոլիմպոսի գագաթը՝ անհայտ չկորչելու և ավելի բարձր երևալու համար: Սակայն նոքա չեն խաբել ընթերցող հասարակությանը և հայոց Մուսայի համար ընդհանուր արհամարհանք են վաստակել, բանաստեղծի նշանակությունը ծիծաղելի են դարձրել՝ այն տեղն են հասցրել, որ

«Բանաստեղծություններ» վերնագիրը կրող գիրքը շատ անգամ առանց կարդացվելու է պախարակվում» (ԵԼԺ – 6, 13):

Երգիծական ոգին ավելի ցայտուն է տխրահռչակ Ռուբեն Դրամբյանի դեմ գրած հոդվածներում («Ոչ-գրական ոչնչություն-ները քննադատ», «Հայոց դրամբյանիզմն ու ես», «Զայրույթի պատճառը», «Չարության և կեղծավորության դեմ», 1909 – 1913): Դրանց հիմնական գաղափարը ժողովրդական բանահյուսությունից լայնորեն օգտվելու իրավունքի հաստատումն է, այսինքն՝ ըստ էության շատ լուրջ մի հարց, որը կարծես թե երգիծանքի առիթ դառնալ չէր կարող: Բայց քանի որ այդ իրավունքը ենթարկվում էր բիրտ հարձակումների, Թումանյանն ստիպված էր գեղագիտական կարևոր հարցադրումները զուգակցել ոճի պամֆլետային տարրերի հետ: Ճիշտ է, դրանով նա ակամայից պետք է «անմահացներ» իր անհեթեթ ընդդիմախոսին: Հատկապես հաճախ է կիրառվում երգիծական այնպիսի մի զենք, որպիսին հակադիր իմաստների զուգադրումը կամ բախումն է: Ահա օրինակներ միայն առաջին հոդվածից.

«Ո՛չ, կանգնեցեք, գրական մեծություններ սանձահարող անսանձ փոքրություն»:

«...Ես ավելի զգույշ ու լուրջ եմ վերաբերվել մի «ծտի», քան թե դուք մի «գրական մեծության»: Դարձյալ մի զարմանաք, ո՛վ Դրամբյան, այլ հասկացեք, հենց էստեղ է տարբերությունը «մեծության» ու «ոչնչության»:

«Ի՞նչ անենք, ո՛վ Դրամբյան, ծաղիկը դրված է մեջտեղը, և նույն ծաղկից մեղուն մեղր է շինում, օձը՝ թույն»:

«Բայց ո՛չ, ձեզ չի տրված՝ ոչ եղածը վերցնելու շնորհքը, ոչ ստացածը գնահատելու առաքինությունը, այլ համբակի թեթևամտությունը և տափակ, փոքրիկ հոգու մաղձն ու թույնը»:

«...Ո՛վ դուք մեռելների սիրահար ու կենդանիների թշնամի Դրամբյան» (Ն.տ., 160 –168):

Քննադատության և երգիծանքի բնական միաձուլման լավագույն օրինակ է նաև «Համլետի» չարչարանքի շաբաթը Թիֆլիսում» հոդվածը: 1910թ. գարնանը Թիֆլիսի արքունական թատրոնում հայ և ռուս թատերախմբերի ներկայացումները հարուցեցին Թումանյանի զայրույթն ու վիրավորանքը, քանի որ նա այդ բեմադրություններում մեջ տեսավ իր բարձրագույն գրական կուռքի՝ Շեքսպիրի և նրա գլուխգործոցի ծայրահեղ գռեհկացում: Եվ ահա դարձյալ զայրալից խոսքին օգնության է գալիս անսպառ սրամտությունը, և նրանց զուգադրումից գոյանում է երկու ներկայացումների մի հավաքական և

ամբողջական պատկեր, որը վերլուծական ու երգիծական է միաժամանակ: Թատերախոսականը վերածվում է մի լիարյուն ֆելիետոնի, որն իր տեսակի մեջ թերևս լավագույնն է հայ գրականության մեջ: Քննադատի սուր և դիպուկ գնահատականների շնորհիվ կենդանի կերպով տեսնում ես «հայ դերասանի անճաշակ լալկանությունը, վախկոտ հայացքները դես ու դեն, անմիտ վազվզելը պատից պատ, անտեղի աղաղակներն ու լաց ու կոծը կամ ռուս դերասանի հիստերիկ հեկեկոցներն ու հռհռոցները, հիվանդագին գալարումները, անդադար ծամածռությունները ու գոռում գոչումները»: Այս հոդված-ֆելիետոնում առատորեն սփռված սրամիտ դիտողությունները միշտ ելնում են շեքսպիրյան բնագրի և նրա բեմականացման մակարդակի արտառոց անհամապատասխանությունից: Ահա մի երկու օրինակ ևս. «Մի՞թե էդքան հեռու են էդ մարդկանց ականջները բերանից, որ իրենց ասածը չեն լսում»: «Եվ եթե մեկը կա, որ հայ բեմից բարձր է խոսում, էն էլ հուշարարն է, որի ձայնը իսկի չպիտի լսվի» (Ն.տ., 186 – 189):

Հումորն ու երգիծանքի մյուս երանգները լայնորեն տեղ են գտել նաև Թումանյանի նամակների մեջ, և դա, ի դեպ, նրանց ընթերցանության ընթացքում մեր ստացած իսկական գեղագիտական բավականության հիմքերից մեկն է: Այս դեպքում սահմանափակվենք միայն մեկ օրինակով՝ 1916թ. ապրիլի 4-ի նամակով, որն ուղղված է բանաստեղծի մտերիմ բարեկամուհի, հասարակական-մշակութային գործիչ իշխանուհի Մարիամ Թումանյանին: Վերջինս կյանքի հինգերորդ տասնամյակում վարակվել էր մի տարափոխիկ հիվանդությամբ (դիֆտերիտ), որով սովորաբար երեխաներն են հիվանդանում: Եվ ահա թե այդ ոչ ուրախ փաստը ինչ դիպուկ և ուրախաշարժ կատակի առիթ է դարձնում Թումանյանը: Ակնարկելով իշխանուհու հանրային ակտիվ գործունեությունը, նա գրում է.

«Սիրելի Մարիա Մարկովնա.

Ոչ բալեր սարքելով, ոչ ընկերությունների մեջ գործելով, ոչ հրատարակություններ անելով, ոչ թատրոնական խումբ պահելով – ոչ մի բանով այնքան չէիք գրգռել մեր կանանց նախանձը, որքան ձեր վերջին դիֆտերիտով:

Ասում են՝ նա քանի՞ տարեկան է, որ դիֆտերիտով հիվանդանում է…

Ա՜խ, ի՞նչպես դուք հանգիստ չեք տալիս մեր՝ այնքան հանգիստ սիրող տիկիններին, ի՜նչպես գիտեք դուք նրանց միշտ վրդովել» (ԵԼԺ–10, 236–237):

Այսպիսով, Թումանյանի երգիծանքը պայմանավորված էր նրա մարդկային նկարագրով և նրա ստեղծագործական տարրերի հարազատ ու բնական դրսևորումներից մեկն էր: Նրա ժառանգության այդ մասի ավելի կոնկրետ քննությանն անցնելուց առաջ փորձենք որոշել թումանյանական երգիծանքի սահմանները՝ թվարկելով համապատասխան չափածո և արձակ երկերը:

Իր ստեղծագործական ուղին Թումանյանն սկսեց նաև երգիծական գործերով: Նկատի ունենք ոչ միայն այն փաստը, որ պատանի բանաստեղծի առաջին փորձերի շարքում եղել են նաև երգիծական էջեր (օրինակ, Ռ.Պատկանյանի հետևությամբ գրած «Հայ վաճառական» թունոտ-ծաղրական բանաստեղծությունը), այլև այն, որ տպագրության հանձնած նրա առաջին գործերն էլ երգիծական մանրապատում-անեկդոտներն էին լոռեցոց կյանքից: Խոսքը վերաբերում է 1887թ. «Նոր-դար» թերթում անստորագիր հրապարակված նյութերին, որոնց մեջ արդեն երևում է ինչպես հայրենակիցների կյանքի ու կենցաղի, նրանց կենդանի բառուբանի լավ իմացությունը, այնպես էլ ծիծաղաշարժ եղելությունը համարժեք ոճով վերապատմելու ունակությունը: Կարելի է ասել, որ այդ երգիծական մանրապատումները, ինչպես նաև նույն ժամանակ դարձյալ անստորագիր տպագրված «Մի ավանդություն» հոդվածը որոշ առումով կանխորոշեցին նրա ստեղծագործական որոնումների ուղղությունը՝ ժողովրդական կենցաղի, խոսքի և պատկերացումների աշխարհը: Այդ ազգային գեղարվեստական տարերքի անբաժան տարրերից մեկն էլ կենդանի ու վարակիչ հումորն է, որով լեցուն են այս առաջին մանրապատումները: Մեջբերենք մի երկու օրինակ, ուր արդեն երևում է ժողովրդական ակունքից բխող պատումի երգիծական որակը: Ահա այս սրամիտ պատմությունը լոռեցի երիտասարդի և նրա նշանածի մասին.

«Լոռըցու մեկը, մի ուրիշ գյուղացի աղջկա հետ նշանադրված լինելով՝ գնում է մի օր աներանց գյուղը *նշանածատես:* Որովհետև ամառնային ժամանակ է լինում, տանեցիք բոլորը կալումն են լինում, բացի մեր երիտասարդի նշանածից՝ որը նրա բախտից, միայնակ տանն է լինում և սրահը ավելով սրբում:

Երիտասարդը ցանկանալով մի շատ քաղցր, սիրային խոսքով դեպի իրեն գրավել յուր սիրուն նշանածի ուշադրությունը, ասում է. «Ի՜ ի՜ Մարյամ ջան, գա՜մ-գա՜մ էդ ձեռիդ ավլին ուտեմ»: – «Իմ հորանց էշը խոմ չե՞ս», – պատասխանում է զայրացած Մարիամը»:

Ահա և լոռեցոց «հնարամտությունը» հավաստող մեկ այլ անեկդոտային պատմություն.

«Գիշերը գողերը մի լոռըցու գոմի պատը քանդում են և կովը հանում այնտեղից: Առավոտը տիրոջ հետ հավաքվում է ժողովուրդը և խորհուրդ են անում, թե ո՞վ կլինի տարած, բայց չեն իմանում: Վերջապես վճռում են քյոխվին դիմել: Գալիս է քյոխվեն, նայում, գլուխը պտտում ու հավաքված ամբոխին հանդիմանելով մարգարեանում է՝ «ըրմանըմ եմ ես ձեզանից, բա մարթիկ չեք, հաց չեք ուտըմ, էս ի՞նչ դժար իմանալու բան ա. ով որ էս պատը քանդել ա, նա կլի տարած»: – Ա՜յ-ա՜յ, որ ասի քյոխվեն կգիդենա, – դարձան միմյանց կանգնողները»:

Ինչպես մենք գիտենք ժամանակակիցների վկայությունից, Թումանյանն անհամար քանակությամբ այսպիսի պատմություններ է իմացել: Սակայն իբրև ստեղծագործող նա, իհարկե, չէր կարող մնալ անեկդոտների շրջանակում և պետք է որոներ իր երգիծական հետաքրքրությունների դրսևորման ուրիշ ուղիներ: Իրոք, ինչպես երևում է պահպանված սևագիր և անավարտ նյութերից, 90-ական թթ. Թումանյանը մի շարք փորձեր է կատարել բուն իմաստով երգիծական պատմվածքներ ստեղծելու ուղղությամբ: Դրանցից են՝ «Կարելի է, թե չէ», «Ազգային հանելուկ», «Կտակը» և այլ գործեր, որոնք Թումանյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի 5-րդ հատորում (1994) հավաքված են «Երգիծական մանրապատումներ» ընդհանուր վերնագրի տակ:

90-ական թթ. կատարած երգիծական արձակի փորձերի մեջ առանձնանում է հատկապես «Խրախուսողներ» վերնագիրը կրող պատմվածքը: Դա մի սրամիտ և տխուր պատմություն է հայ գրողի ճակատագրի, նրա նյութական ողբալի վիճակի, նրա հոբելյանը նշելու հետ կապված ծիծաղաշարժ դեպքերի, մեծահարուստ «բարերարների» կեղծ խոստումների ու գործերի մասին, հարցեր, որ Թումանյանը բազմիցս արծարծել է իր գրական-հրապարակախոսական ելույթներում և գեղարվեստական երկերի մեջ («Պոետն ու Մուսան», չափածո ֆելիետոններ): Դրության կոմիզմն այս պատմվածքում այն է, որ ինչքան շատանում են գրողին «խրախուսողներն» ու «բարի խորհուրդները», այնքան նրա մոտ «կորչում է գրելու տրամադրությունը»: «Եվ ես կարծում եմ, – եզրափակում է գրողն իր տխուր-ծիծաղելի պատմությունը, – քանի կենդանի են նրանք, ես չեմ գրիլ»: Եթե այս պատմվածքը վերջնականապես հղկվեր, այն, անշուշտ, կդառնար Թումանյանի երգիծանքի ինքնատիպ էջերից մեկը:

Սակայն, անկախ այս գործի ճակատագրից, 90-ական թթ. վերջին առհասարակ փոխվեց Թումանյան արձակագրի նախասիրությունների ուղղությունը, նա հակվեց դեպի ժողովրդական պատումի ձևերը, այդ թվում նաև երգիծանքի մեջ:Այդ պատճառով էլ «սովորական» պատմվածքի այն ձևը, որն առկա է նաև «Խրախուսողների» մեջ, նրա գրական հետաքրքրությունների տեսադաշտից դուրս մնաց:

Այժմ ըստ ժանրերի թվարկենք Թումանյանի երգիծական գործերը՝ շարադրանքի մեջ հետևելով այսպիսի սկզբունքի. ավարտուն և հանրահայտ երկերը առայժմ միայն կհիշատակվեն՝ նրանց քննությունը (ամբողջական կամ ըստ առանձին հարցերի) թողնելով հաջորդ էջերին, իսկ սևագիր և անավարտ գործերի մասին ըստ անհրաժեշտության կխոսվի թվարկման ընթացքում, քանի որ նրանց անդրադառնալու առիթ այլևս չի լինելու:

Սկսենք երգիծական բանաստեղծություններից: Ամենաբծախնդիր մոտեցման դեպքում էլ հազիվ հնարավոր լինի առանձնացնել մոտ երկու տասնյակ բանաստեղծություն, որոնք ունեն երգիծական բնույթ կամ պարունակում են երգիծանքի զգալի տարրեր: Այդ թվում կան էքսպրոմտով գրված մի քանի ոտանավոր, որոնք երգիծական տեսանկյունից արձագանքում են ընթացիկ կյանքի որևէ դեպքի՝ նրա մեջ հայտնաբերելով ծիծաղի արժանի ինչ-որ կողմ: Ահա, օրինակ, թե 1900թ. բանաստեղծն ինչ է գրել գյուղագիր քահանա Հարություն Ճուղուրյանին՝ նրա դստեր ծնվելու առիթով: Այդ հույժ մասնավոր փաստը նա հիմք է դարձնում ծաղրելու համար հասարակության մեջ տիրող փողի պաշտամունքը, արհամարհանքը գրի ու մշակույթի նկատմամբ, թեև առերևույթ այդ ամենը «գովաբանվում է»՝ կիրառելով երգիծանքի համար շատ բնորոշ գեղարվեստական մի հնար.

Մեր սիրելի հայր Ճուղուրով,
Նորամանկանդ ոտն ուղուրով,
Բարի բախտով լինի թող սա
Ու քեզ բերի մի լավ փեսա:
Ոչ թե գըրող և կամ տերտեր,
Դետն էլ հազար ցավ ու դարդեր,
Այլ մի հարուստ – մի Մանթաշով,
Փող ունենա իրան քաշով,
Ու երբ լըսի գըրքից-երգից,
Կուշտ ծիծաղի սըրտի խորքից:

երգիծական միջոցներով Թումանյանը հաճախ անդրադարձել է կեղծ բարեպաշտության, ցուցադրական բարեգործության կրողներին, ծաղրել է նրանց խոսքի և գործի հակադրությունը: Այդ քըլորի նկատմամբ կծու ծաղրով են տոգորված «Աղոթք», «Ոչ օրինակ յայլոց», «Տապանագիր», «Կտակ» և այլ բանաստեղծություններ: Սրանցից առաջինի և վերջինի մեջ կիրառված է մի հայտնի երգիծական հնարանք՝ «քնարական հերոսներին» ստիպելով, որ նրանք զբաղվեն ինքնամերկացմամբ, իրենց իսկ շուրթերով պատմեն սեփական անմաքուր արարքների մասին:

Նշված սկզբունքն է դրված նաև 1898թ. ամռանը Շուլավերում գրված «Պաչոտնու տրտունջը» բավական ծավալուն բանաստեղծության հիմքում: Ասենք նաև, որ սա մի շատ կարևոր վավերաթուղթ է այդ շրջանում Թումանյանի աշխարհայացքի որոշ կողմեր պարզաբանելու համար: Բանաստեղծն այստեղ ծաղրել է գավառական «էլիտայի» հավակնությունները՝ միշտ լինելու հատուկ և արտոնյալ վիճակում, նրա մեծամիտ դժգոհությունը հասարակական կյանքում ժողովրդական խավերի ակտիվացման փաստից: Կարելի է ասել, որ այս բանաստեղծության մեջ յուրովի շարունակվում է դրանից չորս տարի առաջ «Բորչալըվում» հրապարակախոսական ակնարկի մեջ արտահայտված այն միտքը, թե «պատուհաս է ազնվականությունը մարդկության համար. դրանով կարելի է ազգեր այլասերել, մեռցնել ֆիզիկապես և բարոյապես»: Շուլավերի «պաչոտնին» (այսինքն՝ մեծահարուստ և այդ պատճառով էլ «պատվավոր քաղաքացի» հռչակված անձը) մի անսքող երանությամբ է հիշում ոչ հեռավոր անցյալը, երբ կարելի էր միահեծան իշխել ամենուր՝ առանց վախենալու հասարակական կարծիքից, մամուլի մերկացումներից: Ահա երկու տուն նրա վշտալի տրտունջներից.

Ա՜խ, մի ժամանակ մեր ամբողջ գյուղը
Գիտեր պաչոտնու ահն ու երկյուղը –
Գիտեր, որ մենակ պաչոտնին էր մարդ,
Մյուսները նրան կամ ծառա, կամ պարտ.
Ա՜խ, ինչպես լավ էր,
էն վախտ Շուլավեր:

Հիմի, տեր աստված, այս ի՜նչ է դառել,
Աղքատ և գյադա լեզու են առել,

Խոսում են, վիճում, դատում, պահանջում –
Պաչտոնու հարգը էլ չեն ճանաչում –
Ա՜խ, էս ինչ ցավ էր,
Ափսո՜ս Շուլավեր:

Ինչպես վկայում է Թումանյանը նույն օրերին գրած նամակներում, այս բանաստեղծությունը նա հորինել է մի ներկայացման ժամանակ արտասանելու համար: Սակայն դա չի հաջողվել, քանի որ Շուլավերի հասարակությունը նախապես իմացել է բանաստեղծության մեջ կատարվող մերկացումների մասին և խիստ վրդովվել է, նույնիսկ սպառնացել հաշվեհարդար տեսնել հանդուգն բանաստեղծի հետ: «Սպառնալիքն այնպես մեծ եղավ, – հայտնում է բանաստեղծը, – որ երիտասարդները պատրաստած ոտանավորը հանեցին ցուցակից, վախենալով, որ ինձ հետ անախորժություն պատահի, ինչպես նամակներով ու պատգամավորների բերանով սպառնում էին: Շատ փոքրոգի մարդիկ են այստեղի երիտասարդները» (ԵԺ – V, 142 – 143):

Ամենից ծիծաղելին (և միաժամանակ տխուր խոհեր հարուցողը) այս ամբողջ պատմության մեջ Թումանյանը համարում էր այն, որ բանաստեղծության պատճառով «ամբոխը՝ պաչտոնիների ոտնատակած ամբոխը ավելի խիստ էր հուզվել»: Անշուշտ, այս կենսագրական փաստը պետք է դառնար ակունքներից մեկը Թումանյանի աշխարհըմբռնման մի առանցքային գաղափարի, որով տոգորված են նաև նրա երգիծանքի շատ էջեր և առաջին հերթին՝ «Քաջ Նազարը»: Ըստ այդ ըմբռնման՝ բռնության և բոլոր մյուս հասարակական չարիքների հիմքը մարդկանց հիմարությունն ու ստրկամտությունն է: Նրանք իրենք են ստեղծում և պաշտպանում անարդարության իշխանությունը:

Մի խումբ երգիծական բանաստեղծությունների մեջ Թումանյանն անդրադարձել է իրեն երկար տարիներ հուզած մի ուրիշ խնդրի՝ մշակույթի գործիչների ողբալի վիճակը, նրանց մասին հասարակության մեջ տիրող անհեթեթ պատկերացումները, մամուլի և գրահրատարակչության սահմանափակ տեսադաշտը, և այլն: Խոսքը վերաբերում է «Հայի զարմանքը», «Հայի տրտունջը», «Հայի ցավը», «Գրականական մազանդա», «Հայոց ապաբախտ գրողը նստած...» բանաստեղծություններին, որոնք որոշ հրատարակությունների մեջ համախմբվել են «Չափածո ֆելիետոններ» ընդհանուր վերնագրի տակ: Դրանք բոլորն էլ գրվել են 90-ական թթ.վերջին, այսինքն՝ այն ժամանակ, երբ հասունանում և վերջնականապես ձևավորվում էր «Պոետն

ու Մուսան» պոեմի գաղափարը: Նշված բանաստեղծություններում առկա շատ կենսական գծեր ու մանրամասներ նախապատրաստեցին երգիծական պոեմի մտահղացումն ու վերջնական մարմնավորումը:

Բանաստեղծություններից երկուսը հիմք են տալիս ասելու, որ Թումանյանը տիրապետում էր նաև երգիծանքի մի այնպիսի յուրահատուկ ձևի, որպիսին է ծաղրանմանությունը՝ պարոդիան: Մեկը «Վայր ընկնող աստղերն» է (1899), որը գրված է Բերանժե-Նալբանդյանի համանուն բանաստեղծությունը քայլ առ քայլ շրջափոխելու, էլեգիկ տրամադրությամբ տոգորված նրա պատկերները երգիծականի վերածելու սկզբունքով: Մենք այստեղ հատուկ չենք անդրադառնա այդ գործին, քանի որ այն բավական մանրամասն վերլուծել ենք մի ուրիշ առիթով[3]:

Մյուս բանաստեղծությունն ուղղակի կոչվում է «Պարոդիա» (1910): Նրա մտահղացման առիթն ու հակադրության առարկան եղել է Հովի. Հովհաննիսյանի «Իմ հայրենիքը տեսե՞լ ես, աստ՛...» տողով սկսվող պատանեկան բանաստեղծությունը, որը գրվել է Թումանյանի պարոդիայից ճիշտ երեսուն տարի առաջ՝ 1888թ.: Թումանյանը կարող էր և չիմանալ, որ Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունը մեծ նախապատմություն ունի, որ այդ մոտիվն սկիզբ է առնում Գյոթեից ու Բայրոնից, ավելի ուշ օգտագործվել է նաև ռուս բանաստեղծների (Ալեքսեյ Տոլստոյ, Իգոր Սևերյանին) կողմից[4]: Սակայն, անկախ ավանդույթի ընբռնման շրջանակներից, անմիջապես աչքի է զարնում մի սկզբունքային տարբերություն: Գյոթեի, Բայրոնի և Հովհաննիսյանի բանաստեղծություններում հայրենիքի հիշողությունը, նրա շքեղ պատկերները գունավորված են հովվերգական երանգներով, դրվատանքի ու կարոտի տրամադրություններով: Մինչդեռ Թումանյանը բանաստեղծական բոլոր պատկերների մեջ ներմուծել է անսքող երգիծանք, քննադատության և բացասման, նույնիսկ մերկացման շեշտեր: Հակադրվելով հայրենիքի վերաբերյալ ռոմանտիկ-հովվերգական պատկերացումներին, նա հաստատում է սթափ, չգունազարդված հայացքի անհրաժեշտությունը, երգիծում է կյանքի արատները՝ սկսած կենցաղային անբարեկարգությունից մինչև սոցիալական անարդարություն,

---

[3] Տե՛ս *Էդ.Ջրբաշյան.* Թումանյանը և հայ գրականության ավանդույթները, 1994, էջ 122 – 127:

[4] Այդ բանաստեղծական մոտիվի ձևափոխման ընթացքի և Թումանյանի «Պարոդիայի» արմատների մասին տե՛ս *Դ.Գասպարյան. Բանաստեղծական լույսի անդրադարձումներ, «Գարուն», 1993, թիվ 11 – 12, էջ 56 – 59:*

կեղծիք և խաբեություն: «Պարոդիայի» նշանակությունը ոչ այնքան նրա գեղարվեստական արժանիքների մեջ է, ինչքան երգիծանքի միջոցով հայրենի երկրի իրատես, ըստ էության՝ ռեալիստական ընկալման սկզբունքների հաստատման:

Անցնենք Թումանյանի չափածոյի այն բաժնին, որի մեջ մտնող գործերը նա սովորաբար տպագրում էր ավանդություն, լեգենդ, առակ, առասպել կամ հավաքական «ժողովրդական մոտիվներ» վերտառությամբ, իսկ ներկայումս միավորվում են մեկ ընդհանուր ժանրային անվան տակ՝ «բալլադներ»: Այս բաժնի որոշ գործեր նույնպես, ամբողջովին կամ որոշ կողմերով, պատկանում են երգիծանքի բնագավառին: Խոսքը առաջին հերթին վերաբերում է «Մի կաթիլ մեղրը», «Մուկիկի մահը», «Մոծակն ու մրջյունը» երկերին: Դրանք ստեղծվել են բանահյուսական նյութերի գեղարվեստական մշակման ուղիով՝ ըստ ամենայնի սրելով, առաջին պլան մղելով դեպքերի և կերպարների երգիծական իմաստավորումը: Հիշյալ երկերից ամենանշանավորը, անտարակույս, «Մի կաթիլ մեղրն» է, որը միաժամանակ ամենաբարձր արտահայտություններից մեկն է թումանյանական երգիծանքի: Այդ բալլադի հետ կապված մի շարք հարցեր, այդ թվում նաև՝ երգիծանքի առանձնահատկություններ, մենք քննել ենք ուրիշ առիթներով[5]:

Երգիծանքի որոշ տարրեր են պարունակում նաև Թումանյանի «մանկական» բալլադները, մանավանդ «Շունն ու Կատուն» և «Չարի վերջը»: Մանկանը նրանք գրավում են ոչ միայն լարված դրամատիկ վիճակներով, այլև սրամիտ թևավոր խոսքերով, որոնցից շատերը մեկընդմիշտ մտել են մեր առօրյա խոսակցական լեզվի մեջ: Մասնավորելով մեր խոսքը «Չարի վերջի» վրա, պետք է նկատել, որ 1908թ. տպագրված այդ ստեղծագործության դրամատիկ սյուժեն պարունակում է նաև «երգիծական շրջադարձի» և իմաստավորման լայն հնարավորություններ: Դա էր, որ Թումանյանին հիմք տվեց շատ տարիներ անց, արդեն կյանքի մայրամուտին, նորից անդրադառնալու այդ այլաբանական սյուժեին՝ ստեղծելու համար արդեն ամբողջովին երգիծական բնույթ ունեցող մի նոր երկ: Այսպես ծնվեց «Անբուն Կըկուն» մեծ և խորիմաստ այլաբանության գաղափարը, որը, դժբախտաբար, մնաց անավարտ: Սակայն անմշակ տեսքով էլ

---

[5] *Էդ.Ջրբաշյան.* Թումանյան. Ստեղծագործության պրոբլեմներ, 1988, էջ 196 – 202, 383 – 390: Տե՛ս նաև *Պ.Հակոբյան.* «Մի կաթիլ մեղրը» յոթանասունամյա հեռավորությունից, ՊԲՀ – 3, 1983, էջ 32 – 53:

«Անբուն Կըկուն» Թումանյանի ամենանշանավոր ստեղծագործական մտահղացումներից է, իսկ երգիծանքի առումով՝ նրա ամենաքնորոշ, հանգուցային երկերից մեկը, որը, կարծում ենք, դեռ մի անգամ չէ, որ կգրավեցնի հետազոտողներին[6]:

Ամեն ինչով՝ մտահղացումից և պայմանական սյուժետային իրադրությունից մինչև բոլոր կենսական մանրամասները, զտարյուն երգիծական ստեղծագործություն է «Պոետն ու Մուսան»: «Քաջ Նազարի» հետ միասին դա Թումանյանի երգիծանքի ամենից ամբողջական ու կատարյալ արտահայտությունն է, որի բազմակողմանի վերլուծությունը մենք տվել ենք մեկ այլ աշխատության մեջ[7]:

Երգիծանքի տեսակարար կշիռն ավելի մեծ է Թումանյանի գեղարվեստական արձակում, մանավանդ հեքիաթների մեջ: Բացի արդեն հիշատակված անեկդոտներից ու սևագիր նյութերից, պետք է առանձնացնել երգիծանքի գերակշիռ շեշտերով գրված ևս մի քանի գործ՝ «Գաբո բիձու չերամապահությունը», «Քեռի Խեչանը», ողբերգականը որոշ հումորական երանգներով մատուցող «Նեսոյի քարաքաղնիսը», պատումի երգիծական հատկանիշներ ունեցող «Արջառրսը» և այլն: Ինչ վերաբերում է հեքիաթներին, ապա ավելի հեշտ է թվարկել այն մի քանի գործերը, որոնք երգիծական չեն, քանի որ ընդհանրապես նրա նախասիրությունը ոչ թե կախարդական կամ արկածային, այլ երգիծական հեքիաթն է՝ կենցաղային սյուժետային հենքով: Իրոք, Թումանյանի 22 ինքնուրույն հեքիաթներից, որոնք գրված են բանահյուսական նյութերի հիման վրա, ոչ երգիծական են միայն երեքը («Խոսող ձուկը», «Կռնատ աղջիկը», «Եղեմական ծաղիկը»): Մնացած բոլոր գործերը մեծ կամ փոքր չափով առնչվում են երգիծանքի ոլորտին, թեև այդ կապը հաճախ հանդես է գալիս պարզամիտ մանկական պատմության ձևով, ուր երգիծանքը ձեռք է բերում շատ նուրբ հումորական երանգներ և հատուկ չի առանձնանում («Շիտը», «Ուլիկը», «Պոչատ աղվեսը», «Ճամփորդները»):

---

[6] «Անբուն Կըկուի» ստեղծագործական պատմության և երգիծանքի առանձնահատկությունների մանրամասն քննությունը տրված է մեր «Թումանյանի ստեղծագործության վերջին էջերը» հոդվածում, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1994, թիվ 1 – 2, էջ 31 – 52: Տե՛ս նաև *Ա.Ինճիկյան.*«Անբուն Կըկուն» առաջին անտիպ տարբերակը, ՌԻՅ – 1, 1964, էջ 46 – 59: *Յր.Թամրազյան.* Յովհաննես Թումանյան. Բանաստեղծը և մտածողը, 1995, էջ 372 – 380:

[7] Տե՛ս *Էդ.Ջրբաշյան.* Թումանյանի պոեմները, 2-րդ հրատ., 1986, էջ 237 – 265:

Հետաքրքիր է մի այսպիսի համեմատություն: Թումանյանի թարգմանած հեքիաթներում (որոնց թիվը, ի դեպ, նույնպես 22 է, թեև ընդհանուր ծավալով դրանք կրկնակի ավելի են, քան ինքնուրույն հեքիաթներինը) հատուկ երգիծական ուղղվածության գործեր չկան: Ավելի ճիշտ՝ երգիծանքը նրանց մեջ հանդես է գալիս միայն առանձին ոճական երանգների ձևով: Ո՞րն է այդ տարբերության պատճառը: Ըստ երևույթին՝ թարգմանելու համար Գրիմ եղբայրների գերմանական կամ մյուս ժողովուրդների հեքիաթներն ընտրելիս Թումանյանը գիտակցաբար խուսափել է զուտ երգիծական գործերից՝ վախենալով, որ մի լեզվից մյուսին փոխանցելիս երգիծանքի ազգային առանձնահատուկ գծերը կարող են հարազատորեն չպահպանվել:

Այս է, ահա, Թումանյանի «երգիծական տնտեսությունը» ծավալով ոչ այնքան մեծ ստեղծագործական մի շերտ, որը հայ երգիծական գրականության լավագույն և ամենասիրված էջերից մեկն է: Իր ստեղծած կերպարների ընդհանրացնող ուժով, սրամիտ խոսքերի ու թևավոր արտահայտությունների առատությամբ, վերջապես, ժողովրդի ամենալայն խավերի գիտակցության մեջ թափանցելու ունակությամբ Թումանյան երգիծաբանը կարող է համեմատվել միայն Պարոնյանի և Օտյանի հետ:

Ավելացնենք, որ Թումանյանի երգիծական տաղանդը որոշակի հանդես է եկել նաև ուրիշ՝ ընդհանուր առմամբ ոչ երգիծական գործերի մեջ, առանձին պատկերների ու երանգների ձևով: Բնորոշ օրինակ է «Գիքորը», որի ողբերգական հյուսվածքի մեջ բնականորեն մտել են վարակիչ ծիծաղ հարուցող տեսարաններ ու երկխոսություններ, ինչպես հյուրերի ընդունելության և հռչակավոր «բալի պատմության» հատվածը՝ միաժամանակ և՛ տխուր, և՛ ծիծաղելի, Վասոյի դաժան կատակները ծեծված ու քաղցած Գիքորի գլխին, և այլն: Շատ բացորոշ երգիծական նկարագիր ունեն «Սասունցի Դավիթը» պոեմի այն բավական ծավալուն գլուխները (շուրջ 200 տող), ուր պատմվում է Կոզբադինի և նրա զինակիցների՝ Սասուն կատարած ասպատակության, նրանց մեծաղղորդ խոստումների և Դավթից կրած խայտառակ պարտության մասին: Այս դեպքում ևս Թումանյանը հավատարիմ է մնացել ժողովրդական պատումների ոգուն՝ նրանց հետևությամբ ազգային դյուցազնավեպի մեջ մտցնելով նաև երգիծանքի առատ տարրեր: Դրանով բանաստեղծն ընթերցողին ներշնչում էր տմարդի թշնամու նկատմամբ սիրելի հերոսի ոչ միայն ռազմական, այլև բարոյական գերազանցության և հաղթանակի գաղափարը: Հիշենք Մսրա

կանանց ծաղրական երգը խայտառակված Կոզբաղինի մասին, որը երգիծանքի մի փայլուն օրինակ է.

Է՜յ, Կոզբաղին մեծաքերան,
Էդ ո՞րտեղից լերան-լերան,
Լերան-լերան կըգաս փախած,
Յաստ գըլուխըդ կիսից ճըղած:
Էդ դո՞ւ չասիր՝ գընամ Սասուն,
Կանայք բերեմ քառսուն-քառսուն,
Քառսուն բեռնով ոսկի հանեմ,
Յայոց երկիրն ավեր անեմ:
Գացիր Սասուն քան գել գազան,
Ետ ես գալի քանց շուն վազան...

«Թումանյանի երգիծանք» հասկացությունն ընդգրկում է նշված բոլոր բազմազան շերտերը: Հետագա շարադրանքի մեջ մենք այդ շերտերին կանդրադառնանք այն չափով, ինչքանով դա անհրաժեշտ է Թումանյանի երգիծանքի բնույթն ու սկզբունքները պարզաբանելու համար: Ընդսմին աշխատելու ենք խուսափել մեր նախորդ գործերում կատարած դիտարկումներն ու այնտեղ բերված փաստերը կրկնելու գայթակղությունից:

3.ԵՐԳԻԾԱՆՔԻ ԱՍՏԻՃԱՆՆԵՐՆ ՈՒ ԵՐԱՆԳՆԵՐԸ

Ինչպես կյանքում, այնպես էլ գեղարվեստի մեջ երգիծման և ծիծաղի տեսակները շատ բազմազան են՝ զուսպ, հազիվ նկատելի ժպիտից մինչև պոռթկուն, լիաթոք ծիծաղ, որևէ անձի կամ երևույթի մասնակի թերությունները ցուցադրող բարեհոգի հումորից մինչև բարոյաքաղաքական հակադիր դիրքերից հնչող սուր և անհաշտ ծաղր, որ կոչում են սարկազմ, սատիրա: Իսկ նշված ծայրաթևերի միջև կան բազմաթիվ ենթատեսակներ կամ աստիճաններ:

Թեև գեղագիտության պատմության մեջ երգիծանքի տեսակները դասակարգելու շատ փորձեր են արվել, բայց նրանց սպառիչ թվարկում հնարավոր չէ: Հիշենք միայն ծիծաղի այն աստիճանները, որ առանձնացրել է Լևոն Շանթը իր՝ արդեն վկայակոչված աշխատության մեջ: Այստեղ նշված են արտահայտության միջոցով «ծիծաղաշարժության» հասնելու հետևյալ հինգ տեսակները.

ա) Առանց ծիծաղ հարուցելու հատուկ դիտավորության ասված, բայց ինչ-որ սխալ կամ թյուրիմացություն պարունակող ու դրանով էլ *ծիծաղաշարժ* որևէ խոսք կամ արտահայտություն:

բ) Ծիծաղ առաջացնելու ուղղակի մտադրությամբ ասված խոսք կամ կատարված գործ, որը կոչվում է *կատակ*:

գ) Ծիծաղի ավելի բարձր և բազմաշերտ աստիճան է *հեգնանքը*, որի մեջ կան արդեն սուր քննադատության, անհաշտ վերաբերմունքի տարրեր, բայց այդ բոլորը արտահայտված սովորաբար անուղղակի, քողարկված՝ առերևույթ դրվատական վերաբերմունքով:

դ) Երգիծման հաջորդ աստիճանը *ծաղրն է*, որը հակառակորդի նկատմամբ տոգորված է չարությամբ, նրան բառոյապես նսեմացնելու մղումով:

ե) Վերջապես, ծաղրի ամենածայրահեղ դրսևորումը *երգիծանքն է*, որը նպատակ ունի ըստ էության բարոյապես ոչնչացնել երգիծվող անհատին կամ դատապարտվող հասարակական հասկացությունը, ընթերցողին թշնաբար տրամադրել նրանց նկատմամբ[8]:

Սրանք *արտահայտության կոմիզմի* (ծիծաղաշարժության) հիմնական տեսակներն են, թեև ամեն մի իսկական երգիծաբանի (այդ թվում և Թումանյանի) ստեղծագործության մեջ ուշադիր քննության դեպքում կարելի է հայտնաբերել երգիծման ուրիշ նրբերանգներ ևս: Բայց երգիծանքի տեսակները տարբերվում են նաև ըստ *դրության կոմիզմի* ձևերի: Ծիծաղ առաջացնող կենսավիճակը, իրադրությունը կարող է հիմնված լինել գործողության և հանգամանքների, մտադրության և արդյունքների, ներքին էության և արտաքին դրսևորման, նպատակի և միջոցների կամ որևէ այլ հակասության վրա, որի բացահայտումն օգնում է տեսնելու տվյալ երևույթի ծիծաղելի կողմերը:

Անհրաժեշտ է անդրադառնալ նաև մի տերմինաբանական կարևոր խնդրի: Ինչպես տեսանք, Լ.Շանթը երգիծանքը համարել է ծիծաղի տեսակներից մեկը, նրա ամենասուր և անհաշտ տարբերակը: Մեր հայկական լեզվամտածողության մեջ այդ ըմբռնումը բավական տարածված է, որի հիման վրա մենք երգիծանք ենք կոչում ինչպես ծիծաղ հարուցող բանարվեստն ընդհանրապես, այնպես էլ նրա ամենածայրահեղ տեսակը: Մենք լայնորեն օգտագործում ենք «երգիծական գրականություն»

---

[8] Տե՛ս *Լևոն Շանթ*. Հայերենի բառակազմությունը և հուզական զենքերը լեզվի, Բեյրութ, 1950, էջ 156 – 158:

բառակապակցությունը՝ դրա տակ հասկանալով երգիծման բոլոր ձևերն ու տեսակները: Բայց շատ սովորական է նաև «հումոր և երգիծանք» բառազույգը, որը մատնանշում է ծիծաղի երկու ծայրաբևեռը, քանի որ երգիծանքն այս դեպքում համարժեք է միջազգային սատիրա տերմինին: Սակայն բառի այս երկակի կիրառությունը կարող է նաև դժվարություն և շփոթ առաջացնել: Դրանից խուսափելու համար մենք այս աշխատության մեջ երգիծանքը կիրառում ենք *միայն լայն առումով*, որը ներառում է կատակերգականի դրսևորման բոլոր տեսակներն ու աստիճանները: Իսկ երգիծական գրականության երկու ծայրաբևեռը՝ բարեհոգի և ոչնչացնող ծիծաղը տարբերակելու համար նպատակահարմար է օգտվել միջազգային տերմիններից՝ *հումոր* և *սատիրա:*

Թումանյանի թվարկված երկերի մեջ կարելի է գտնել երգիծանքի արտահայտման հիշյալ և ուրիշ տեսակների օրինակներ: Սակայն պետք է նկատել, որ դրանք հատկապես զատորոշված չեն, մեծ մասամբ հանդես են գալիս միախառնված ձևերով: *Թումանյանի երգիծանքի համար ամենից բնորոշ տարերքը հումորն է,* որը հանդես է գալիս արտահայտության շատ տարբեր եղանակներով: Ավելին, նկատվում է մի յուրահատուկ օրինաչափություն. նույնիսկ իրենց ոգով և հասարակական ուղղվածությամբ անվերապահորեն *սատիրական երկերի մեջ տիրապետող է արտաքուստ բարեհոգի ու ներողամիտ պատմելաձևը, թեթևհումորական մթնոլորտը:* Ասվածի լավագույն հաստատումն են «Պոետն ու Մուսան», «Քաջ Նազարը» կամ «Ոսկու կարասը»:

Այսպես, «Պոետն ու Մուսան» ուղղված է արվեստի և նրա գործիչների նկատմամբ անտարբեր-արհամարհական կամ գռեհիկ-օգտապաշտական վերաբերմունքի դեմ, ցուցադրում է դրամատիկական հասարակության մեջ ճշմարտությանը ծառայող գրողի անվերջանալի զրկանքներն ու տառապանքը: Այս ամենով և մանավանդ «փողի քսակի» այլանդակող դերի մերկացումով պոեմը մի սուր և անխնա երգիծանք է, որն, անկասկած, պետք է դասել սատիրայի տեսակին: Բայց պոեմում ամեն ինչ ներկայացված է իբրև մի յուրօրինակ «թեթև կատակ», արտաքուստ խաղաղ-բարեհոգի ծիծաղի տեսքով: Հիշենք պոեմի պատկերներից ու մանրամասներից մի քանիսը:

Նախ, կատակ է թվում պոեմի հիմքում դրված պայմանական «սյուժետային իրադրությունը»՝ բանաստեղծի զրույցն ու վեճը Պառնասից երկիր իջած Մուսայի հետ: Այդ այլաբանական հնարանքը, վիճող կողմերի անհաշտ դիրքորոշումը իրական

կենսական իմաստ ունի: Դա արվեստագետի ներքին երկվության, նրա ստեղծագործական բարձր կոչման և կյանքի ծանր հոգսերի, վերջ չունեցող զրկանքների հակադրության գեղարվեստական անդրադարձն է: Կարելի է ասել, որ պոեմի «գործող անձինք»՝ Պոետն ու Մուսան փաստորեն միևնույն էության երկու կողմերն են՝ միշտ իրար հետ կապված և անբաժան, բայց և հակադիր ու անհաշտ: Իր բնույթով ողբերգական երկվություն-հակասություն է դա, որը, սակայն, Թումանյանը ներկայացրել է հումորական գծերով: Դրա շնորհիվ կարծես վերանում է արվեստագետի վիճակի կեղեքիչ ծանրության տպավորությունը, և ամեն ինչ ստանում է «ուրախ կատակի» բնույթ: Բավական է հիշել զանազան հիմնարկներում ծառայելիս բանաստեղծին բաժին ընկած հաջողակ ու ձախորդ արկածները («Մեծավորըս էնքան սիրեց – Հին գրչակոթն ինձ նվիրեց», «Հետըս եկար, մըտար կոնտոր, Գործերս արիր խառնուփնթոր», «Այնուհետև քանի անգամ Õանոթ, ընկեր, լավ բարեկամ՝ Տերտերության տըվին խորհուրդ», և այլն), որոնք միասին ստեղծում են մի տեսակ «թեթև» զավեշտական մթնոլորտ:

Նմանապես հումորական ուժեղ գունավորում ունեն, ասենք, բանաստեղծի տողերը «շտկող» խմբագրի հանգային «գյուտը» («Սևորակ աչքեր, սևորակ աչքեր, Հալածում եք ինձ դուք ինչպես *բաքքեր»*), Բանաստեղծին «պարապ մարդ» համարող մեծահարուստի ծիծաղը («– Բանաստեղծ եմ ես. հայտնեցի հըպարտ: – Դըժվար է, ասավ, երբ անգործ է մարդ: – Բանաստեղծ եմ ես. կրկնեցի մեկ էլ: – Հասկացա՞նք, ասավ, պարապ ես եղել...») կամ. վերջապես, հայ լրագրի ձևակերպած «գրական քաղաքականության» սկզբունքը («Ներշընչման համար էսպես է հարմար, – Ով սովից մեռել՝ Նա է լավ գըրել»): Կարելի է ասել, որ ամբողջ պոեմը՝ սկզբից մինչև վերջ, զավեշտական վիճակների և արտահայտությունների մի անընդհատ շարք է, որը և մեզ մշտապես պահում է կոմիկական տրամադրությունների ոլորտում:

Ինչքան էլ «Պոետն ու Մուսան» չի պատկանում Թումանյանի բանաստեղծական տաղանդի բարձրագույն դրսևորումների թվին, բայց նրա գրապատմական և գեղարվեստական նշանակությունը վեր է ամեն մի կասկածից: Դա, ինչպես արդեն ասել ենք, հայ գրականության պատմության մեջ լավագույն երգիծական պոեմն է՝ լեփլեցուն կոմիզմի այլաբնույթ տարրերով: Նրա մեջ ցայտունորեն երևում է Թումանյանի երգիծանքի նշված բնորոշ գիծը, այն, որ նույնիսկ սատիրական անխնա

մերկացումները մեծ մասամբ ստանում են «անմեղ» հումորական գունավորում:

Սակայն այդ ընդհանուր հատկանիշը մեզ չպետք է խանգարի տեսնելու, որ նրա երկերը մեծ մասամբ առանց երկմտելու կարելի է դասել երգիծանքի երկու ծայրաբևերից (հումոր-սատիրա) մեկն ու մեկին: Այդ առումով էլ պետք է վերլուծել, մի կողմից, գյուղական կյանքի հումորական պատմվածքների շարքը և, մյուս կողմից, «Քաջ Նազարը», իբրև Թումանյանի սատիրայի ամենաբարձր արտահայտություն:

Շուրջ քառորդ դար՝ սկսած 90-ական թթ. կեսերից, Թումանյանն ունեցել է գյուղի մարդկանց մասին երգիծական պատումների մի մեծ շարք ստեղծելու նվիրական ծրագիրը: Դա նրա երգիծական նախասիրությունների կարևոր վկայություններից մեկն է: Բայց այդ շարքից, որը պետք է ունենար «Մերոնք» ընդհանուր վերնագիրը, մեզ ընդամենը երեք ավարտուն գործ է հասել՝ 1899թ. տպագրված «Գաբո բիձու շերամապահությունը» և 1910-ին լույս տեսած «Քեռի Խեչանը», «Նեսոյի քարաքաղնիսը»: Մնացած գործերից մեզ հասել են միայն վերնագրերը կամ էլ ոչ մեծ սևագիր հատվածներ: Վերջին անգամ Թումանյանն այս շարքը շարունակելու մտադրություն է ունեցել 1920թ., բայց նոր պատմվածքներ այդպես էլ չի գրել[9]: Սակայն պահպանված հիշյալ երեք գործերն էլ հիմք են տալիս խոսելու երգիծական պատմվածաշարի ընդհանուր սկզբունքների մասին:

Անշուշտ, շարքի վերնագիրն արդեն («Մերոնք») ակնարկում է երգիծանքի որոշակի տեսանկյուն, այն, որ խոսքը վերաբերում է յուրայինների, մոտ մարդկանց և հարազատ միջավայրի: Իրոք, ինչքան էլ Թումանյանը քննադատում ու երգիծում է գյուղաշխարհի մարդկանց նախապաշարյալ ըմբռնումներն ու գործերը, որոնք տխուր, նույնիսկ ողբերգական հետևանքներ են ծնում, բայց այդ ամենին նա նայում է հարազատի աչքերով: Ժպիտը միշտ ուղեկցվում է ցավով, այն միշտ բարեկամական է և ոչ երբեք՝ չարախինդ: Ուղղված լինելով կյանքի արատների դեմ, թումանյանական հումորը չի ժխտում դրանց կրողներին՝ ոչ իբրև անհատների, ոչ էլ, առավել ևս, որպես որոշակի հասարակական միջավայրի ներկայացուցիչների: Երգիծանքի հիմնական թիրախը այն *հետևողական անըմբռնո-*

---

[9] *Հովհ. Թումանյան.* Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 5 (գեղարվեստական արձակ), 1994, էջ 753 – 754:

ղությունն է, որը չի սասանվում ոչ ակնառու փաստերի հանդեպ, ոչ էլ նույնիսկ կորուստներից ու զոհերից հետո:

Ահա Գաբո բիձու դատողությունները Լոռու գյուղերում շերամապահություն զարգացնելու «անհնարինության» մասին: Թվում է՝ նրա իսկ թվարկած փաստերը պետք է գյուղացուն հասկացնեին, թե ինչո՛ւ ոչնչացան շերամի բոժոժները: Բայց նրա համար ոչ մի նշանակություն չունի ո՛չ գոմեշի ծագի հարևանությունը, ո՛չ հավերի կտցահարումը, ո՛չ էլ երդիկից թափվող անձրևը: Կարևորը Գաբո բիձու համար այն անդրդվելի համոզմունքն է, թե «մեր երկրումը աբրեշումի ճիճուն անում չի, բան չի դառնում»: Կոմիզմի աղբյուրը պարզից էլ պարզ իրողության և գյուղացու քարացած ըմբռնումների հակադրությունն է, որը ցուցադրվում է առանց որևէ բարոյախոսության, կենդանի պատկերի համոզչությամբ:

Անխառն հումորական նկարագիր ունի «Քեռի Խեչանը», ուր, կարելի է ասել՝ առարկայորեն ներկայացված են գյուղացու բնավորության համառությունը, կասկածամտությունը, նպատակին հասնելու ճանապարհին ամեն մի իրողություն անտեսելը: Այս բոլորը ցուցադրվում է դարձյալ մի փոքր փաստի բացահայտման սահմաններում՝ որդու ծննդյան վկայականը ձեռք բերելու ջանքերի կապակցությամբ: Ժպիտ են հարուցում նորից ու նորից վկայականի հարցին վերադառնալու նրա հակումը, կնոջ վիճակի վկայակոչումը («Հրեն քեռակինդ նստած լաց ա ըլում») և, մանավանդ, այն անկոտրում համոզմունքը, որ եթե քաղաքաբնակ բարեկամը ցանկանա, ամեն արգելք իսկույն կվերանա, և որդուն բանակից ազատելու համար այնքան անհրաժեշտ վկայականը ձեռք կբերվի:

Այս վերջին գիծը հատկապես խոր և դիպուկ է ներկայացված: Գյուղացին գործնական է և իրապաշտ, նրա համար ի վերջո որևէ արժեք չունեն ո՛չ ազգականի թափած ջանքերը, ո՛չ էլ նրա համակրական վերաբերմունքը, եթե նա չի տեսնում ցանկալի արդյունքը՝ ծննդյան վկայականի ձեռքբերումը: Ավելին, հոգու խորքում նա իր բարեկամի աջակցությունը թերևս համարում է ձևական ու ոչ անկեղծ: Նրա համար որևէ արժեք չունի այն ակնհայտ փաստը, որ մատյաններում համապատասխան նշում չկա, և ուրեմն վկայական ստանալ հնարավոր չէ: Ո՛չ, եթե բարեկամը իրոք ցանկանա... Ահա թե ինչու քաղաքից վերադառնալուց հետո նա գյուղում բանը ներկայացնում է այնպես, թե քաղաքաբնակ բարեկամը «ոչ իր խոսքին է ականջ դրել, ոչ երեսին է մտիկ արել»: Սա ոչ թե կանխամտածված

կեղծիք է, այլ կարծրացած մտածողությունից բխած համոզմունք, իսկ դա, ինչպես որ *թումանյանական հումորն ընդհանրապես, ծիծաղելի և ցավալի է միաժամանակ:* Այսպես, պատմվածքի ժլատ տողերից մեր առջև կանգնում է մի խիստ իրական և երկրային երգիծական կերպար, որն իր տեսակի մեջ շատ ամբողջական բնավորություն է:

Իսկ «Նեսոյի քարաքաղնիսի» մեջ հումորը զուգակցվում է ողբերգական զգացողության հետ: Կիրակոսը դառնում է զոհը համագյուղացիների և առաջին հերթին Նեսոյի այն կամակոր պատկերացման, ըստ որի մրսած հիվանդին փրկելու միակ միջոցը քարաքաղնիսն է: Եվ ահա ճիշտ հակառակ արդյունքը. վերմակը բացելուց հետո ներկաները Կիրակոսին մահացած են գտնում և պետք է զարմացած բացականչեն... «Ա՛յ տղա. էս ո՞նց էլավ»: Պատմվածքում առկա մի կրկնություն փաստորեն պատասխանում է այդ հարցին: Այդ կրկնությունը ունի ոչ այնքան կառուցվածքային, որքան իմաստային խոր նշանակություն և փաստորեն այս պատմվածքի համար շատ բնորոշ դառը հումորի բանալին է: Քարաքաղնիսն սկսելուց առաջ գյուղացիները ոգևորված հիշում են ու հաշվում, թե գյուղում քանի՜ մարդ է առողջացել այդ եղանակով («Մատնանց Դանելը, Մաթոսանց Մինասը, Ծատուրանց Ստեփանը, Մաշկավորանց Միկոն»): Եվ միայն ողբերգական հանգուցալուծումից հետո մարդիկ հիշում ու թվարկում են, թե «քանի՜-քանի՜ հոգի են խեղդվել քարաքաղնիսից» («Հանըսանց Հաթոնը, Մելիքանց Վանեսը, Հախվերդանց Աղեն, Շիմալանց Շամիրը... ո՞ր մինն ասես»): Համանման թվարկումներ, բայց ինչքա՜ն տարբեր իրենց իմաստով և հուզական տոնայնությամբ:

Այսպես, չարիքը կատարվում է ակամայից, միայն լավ գործ անելու մտադրությամբ, և այդ պատճառով էլ պատմվածքում տիրապետող է թախծոտ-հումորական հայացքը, որը երբեք չի վերածվում խայթող սատիրայի: Նույնիսկ այն տեսարանում, երբ «բուժելու համար» հիվանդի մեջքին նստած «հինգ-վեց աժդահա տղամարդ» էպիկական հանգստությամբ ունկնդրում են Նեսոյի պատմությունը արջաորսի մասին: Մի կողմից՝ գոլորշուց ու ծանրությունից մահացող հիվանդ, մյուս կողմից՝ հանդարտ, ինքնավստահ ոճով պատմողն ու նրան լսողները, որոնք չեն էլ գիտակցում, թե ինչ դաժան և անմարդկային գործ են կատարում: Ստացվում է, իրոք, ծիծաղ արցունքի միջից...

Ինչ վերաբերում է Թումանյանի ստեղծագործության սատիրական բաժնին, ապա այստեղ իրենց նշանակությամբ և

ուժով առանձնանում է երկու գործ՝ «Քաջ Նազարը» և «Անբուն Կըկուն»: Այս դեպքում խոսենք միայն «Քաջ Նազարի» մասին: Այդ գործը Թումանյանն իրավացիորեն համարում էր իր մշակած լավագույն հեքիաթը, որ պատրաստ էր դնելու «ամբողջական գրական աշխարհի քննությանը»: Դա նաև Թումանյանի երգիծանքի անվիճելի գագաթն է, նրա տաղանդի այդ կողմի ամենամեծ հավաստումը:

Իսկ ո՞րն է երգիծման առարկան «Քաջ Նազարի» մեջ: Իհարկե, ամենից առաջ, ինքը՝ գլխավոր «հերոսը», զարմանալի բախտավոր ճակատագրի տեր մի անձնավորություն, որը հեքիաթի սկզբում բնութագրվում է իբրև «մի խեղճ մարդ», «անշնորհք ու ալարկոտ», նույնիսկ «վախկոտ», բայց ահա դեպքերի երջանիկ բերումով կյանքում անընդհատ վեր է բարձրանում, բոլորի կողմից հռչակվում է «քաջ», դառնում է ամենազոր թագավոր, իսկ վերջում՝ «մին էլ տեսնում է աշխարհը իր բռան մեջ»: Խելքից ու քաջությունից բացարձակորեն զուրկ մի մարդ, որն իր գլխապտույտ վերելքի շնորհիվ իրավունք է ստանում «դատարկ բաներ» համարելու և՛ մեկը, և՛ մյուսը, լիաթոք ծիծաղելու աշխարհի վրա: Իրոք, ըստ անենայնի բացասական մի կերպար, որի վրայից Թումանյանը հետևողականորեն դեն է նետում կեղծ համբավի ծիրանին և ներկայացնում է իրական ոչնչությամբ:

Եվ, այնուամենայնիվ, երգիծանքի գլխավոր առարկան ոչ թե ինքը՝ Քաջ Նազարն է, այլ նրա շրջապատը, մարդկանց հիմարությունն ու ստրկամտությունը, որի պատճառով առասպելական վախկոտը հռչակվում է քաջության տիպար, անխելքը՝ հանճար, հասարակության ճակատագրից բացարձակորեն անտեղյակ և անտարբեր մարդը՝ ամենքի փրկիչ, ազատարար հերոս: Ինքը՝ Քաջ Նազարը «մեղավոր» էլ չէ իր գլխին անհեթեթորեն թափվող փառքի և իշխանության հորձանքի համար, նա միայն հաճույքով վերցնում է այն, ինչ պատրաստի առաջարկվում է իրեն: Մեղավորը, ըստ Թումանյանի, մարդկանց (ոչ միայն այսպես կոչված ամբոխի, այլև ընդհանրապես հանրության) զարմանալի կուրությունն է, իրերը շրջված, կեղծ լույսի տակ տեսնելու հակումը, որի թելադրանքով ամենից անարժանը կարող է բարձրացվել փառքի պատվանդանին, դառնալ երկրպագվող կուռք: Ուրեմն, չարիքի արմատը ոչ թե փառասեր և իշխանատենչ մարդկանց գոյությունն է (որպիսիք կլինեն միշտ և բոլոր հանգամանքներում), այլ հասարակական գիտակցության այն մակարդակը, որը կարող է այդպիսի անհատին օժտել

անսահմանափակ իշխանությամբ և հետո տառապել նրա կամայականությունից:

Այսպես, առերևույթ կենցաղային բնույթ ունեցող հեքիաթի մեջ Թումանյանը ցուցադրում է հասարակական այնպիսի արատներ, որոնց երգիծական պսակազերծումը քաղաքական հնչողություն ունի բոլոր ժամանակների համար:

Տեսնենք, թե ի՛նչ գեղարվեստական միջոցներով է բացահայտվում ու երգիծվում հեքիաթի հիմքում դրված կենսական և հոգեբանական չարիքը: Թումանյանը զարմանալի հնարամտությամբ ամեն քայլափոխի ցույց է տալիս կերպարի արտաքին դրսևորման և իրական իմաստի, գործողության և հանգամանքների, նպատակի և արդյունքների, վերջապես, որ ամենակարևորն է, հերոսի արարքների և շրջապատի կողմից նրանց ընկալման կոմիկական անհամապատասխանությունը: Եվ այդ հակադրությունների բացահայտումն ամեն անգամ դառնում է ամենասուր և անխնա երգիծանքի առիթ:

Մարդկանց գիտակցությանը հատուկ մեծագույն արատներից մեկը, որից կամա թե ակամա օգտվում են բոլոր ժամանակների Քաջ Նազարները, միֆականացման ձգտումն է՝ նույնիսկ կյանքի ամենասովորական իրողություններից *առասպելներ ստեղծելու, ամեն ինչ գերբնական հատկանիշներով օժտելու հակումը:* Թումանյանի երգիծանքն ուղղված է այդ հոգեբանության և նրա աղետալի հետևանքների դեմ: Իհարկե, ստեղծագործության հեքիաթային ժանրի և երգիծական բնույթի անմիջական թելադրանքով ամեն ինչ այստեղ ծայրաստիճան չափազանցված է, հեռացված կենսական ճշմարտանմանության սահմաններից: Բայց այդ չափազանցումները ոչ միայն չեն վնասում գեղարվեստական ճշմարտությանը, այլև ավելի խոր և ցայտուն են բացահայտում երևույթի էությունը: Շատ պատկերներ առաջին հայացքից կարող են թվալ անհավանական, նույնիսկ ոչ տրամաբանական: Բայց դրանք միանգամայն «տրամաբանական» են այն *անտրամաբանական իրականության* համար, որ գոյացել է մարդկանց *խեղաթյուրված, առասպելներով մշուշված գիտակցության մեջ:*

Հետևաբար, լիակատար իրավունքով կարելի է ասել, որ «Քաջ Նազարը» և Թումանյանի երգիծանքն ամբողջությամբ, որի մեջ նա այնպես լայնորեն օգտվում է պայմանական գեղարվեստական միջոցներից, ամենևին էլ չեն հակասում նրա ստեղծագործության ռեալիստական բնույթին: Ճիշտ հակառակը. «Քաջ Նազարը» հենց իր վիթխարի չափազանցումներով և

«անտրամաբանական» անցումներով *Թումանյանի ռեալիզմի հարստության և ուժի լավագույն հաստատումն է:*

Կոմիկական իրավիճակները հեքիաթում հաջորդում են իրար կինեմատոգրաֆիկ արագությամբ, և նրանց մեջ առկա հակասությունների բացահայտումից էլ ծնվում է լիաթոք ծիծաղը: Ամենից հաճախ այն գոյանում է այսպես: Ստրկամտության և կուռքեր հորինելու մղումով վարագուրված հայացքը հակված է ամենի ինչ տեսնելու գլխիվայր շուռ տված, ոչնչությունը օժտելու վեհության, ամենազորության հատկանիշներով: Բնորոշ է այդ առումով հեքիաթի առաջին դրվագներից մեկը: Կատակի համար մի փալասի վրա գյուղի տերտերի կատարած ծաղրական մակագրությունը («Անհաղթ հերոս Քաջըն Նազար, Որ մին զարկի, ջարդի հազար») ոչ միայն շրջապատի կողմից ընկալվում է լրջորեն, այլև ձեռք է բերում մոգական ուժ, դառնում է հերոսի անցաթուղթը դեպի փառք և իշխանություն տանող ճանապարհին: Եվ ահա դրա զարմանալի, բայց և օրինաչափ հետևանքը: Նույնիսկ այն, ինչ փաստորեն մատնում է հերոսի անլիարժեքությունը, ընկալվում և մեկնաբանվում է ճիշտ հակառակ իմաստով՝ իբրև բացառիկ քաջության և իմաստության վկայություն: Այդ կեղծ-պատրանքային ընկալումները, մեկից անցնելով մյուսին և ձնագնդի նման մեծանալով, ի վերջո վերածվում են ընդհանուր գիտակցության, դառնում են անարժան մարդուն տրված փառքի և իշխանության հոգեբանական նախադրյալ: Ահա մի քանի օրինակ:

Երբ հարսանքավորներից ոմանք, լսելով Քաջ Նազարի «անօրինակ սխրանքների» մասին, զարմանքով հարց են տալիս, թե «հապա ինչպե՞ս է, որ էսպես մարդը հետը ոչ մի ծառա չունի», – անմիջապես հետևում է «բանիմաց» պատասխանը. «Էդպես է դրա սովորությունը, ծառաներով ման գալ չի սիրում: Մի անգամ ես հարցրի, ասավ՝ ծառան ի՞նչ եմ անում, ամբողջ աշխարհքը իմ ծառան է ու իմ ծառան»: Իսկ մի ուրիշի տարակուսած հարցին, թե ինչո՞ւ Քաջ Նազարը «մի կարգին թուր չունի, էս ժանգոտ երկաթի կտորն է մեջքին կապել», այսպիսի «իմաստուն» բացատրություն է տրվում. «Շնորհքն էլ հենց դրա մեջ է, է՛, որ էս ժանգոտ երկաթի կտորով մին զարկես, ջարդես հազար, թե չէ՝ լավ թրով – ի՞նչ կա որ, սովորական քաջերն էլ են ջարդում»:

Այսպես է սկիզբ դրվում *համընդհանուր ինքնախաբեության,* «անհաղթ հերոսի» առասպելին, որի կողքին այլևս անհնար են և՛ առողջ բանականությունը, և՛ քննական սթափ հայացքը: Նույնիսկ յոթ հսկա եղբայրները, որոնք մինչ այդ ահ ու

սարսափ էին տարածել իրենց շուրջ, հեշտությամբ հպատակվում են այդ առասպելին: Նրանք տեսնում են մի բան, բայց բոլորովին ուրիշ բան են հասկանում: Այսպես, ահաբեկված Նազարի գունատվելն ու դողդողալը նրանք ընկալում են իբրև գերագույն բարկության նշան, որին պիտի հետևեն նրա մահացու հարվածները: Եվ, ահաբեկված այդ հեռանկարից, յոթ հսկաները փռվում են Նազարի առջև, հանձնում են նրան իրենց ամրոցը, առաջարկում իրենց գեղանի քրոջ ձեռքը...

Այսպես, կոմիկական տպավորության աղբյուրը այս և հաջորդ դրվագներում այն է, որ հերոսի արարքների իրական բնույթը բացարձակորեն խեղաթյուրված ձևով է ընկալվում մարդկանց կողմից: Լսելով վագրի երևալու լուրը, «Նազարը վախից դուրս է վազում, ուզում է փախչի ետ գնա իրենց տունը», իսկ մարդիկ կարծում են, թե գնում է, որ մեն-մենակ սպանի ահեղ գազանին: Սարսափից ծառի վրա բարձրացած Նազարը կորցնում է հավասարակշռությունը և ընկնում ճիշտ վագրի մեջքին, իսկ ահա ականատեսները դա ընկալում և բացատրում են բոլորովին այլ կերպ. «Հա՛յ-հարա՛յ, եկե՜ք հա, եկե՜ք, Քաջ Նազարը վագրին ձի է շինել հեծել... տվե՛ք, հա տվե՛ք»... Սրտավորվում են, ամենքը մի կողմից հարայ-հրոցով, հռհռոցով հարձակվում են՝ խանչալով, թրով, թվանքով, քարով, փետով տալիս են սպանում»: Բնորոշ է, որ դրանից հետո արդեն Նազարը ճարպկորեն մտնում է նոր դերի մեջ և, օգտվելով մարդկանց հիմար խաբվածությունից, կատարվածը ինքն էլ ներկայացնում է իբրև սեփական սխրանք. «Ափսո՜ս, ընչի՞ սպանեցիք, զոռով մի ձի էի շինել նստել... էնքան պետք է քշեի ո՜ր...»:

Համանման կոմիկական իրավիճակը կրկնվում է հարևան թագավորի հարձակման ժամանակ, երբ ահաբեկված Նազարի փոքրոգի փախուստը մարդիկ համարում են թշնամու բանակի դեմ միայնակ կռվի դուրս գալու վճիռ և նորից տարածում անվեհեր հերոսի համբավը: Վերջապես, այդ անհեթեթ մտապատրանքը գագաթնակետին է հասնում, երբ ձիու մեջքին վախից կուչ եկած Նազարի ձեռքին է հայտնվում փտած ծառի ճյուղը: Եվ ահա ականատեսները, – ինչպես յուրային, այնպես էլ հակառակորդ բանակի մարդիկ, – դա համարում են արմատահան ծառերով թշնամուն սրբելու նախանշան: Եվ բոլորն արդեն անվերապահորեն պիտի ընդունեն «անպարտ հերոսի» միահեծան իշխանությունը:

Մարդիկ իրենք են հիմարաբար ստեղծում իրենց կուռքերը, հպատակվում ու տառապում նրանց պատճառով, և դա՛ է

երգիծանքի հիմնական թիրախը Թումանյանի այս հեքիաթում: Այս կապակցությամբ պետք է ուշադրություն դարձնել մի երգիծական մանրամասնի վրա, ուր, կարելի է ասել, թունոտ ծաղրը հասնում է իր գագաթնակետին: Դա այն տեսարանն է, երբ իր կամքին հակառակ ծիու վրա հայտնված Նազարը դեպի թշնամու դիրքերն է սլանում: Այն, ինչ չեն տեսնում և չեն գիտակցում հերոսի կեղծ փառքից կուրացած մարդիկ, բնազդով զգում է կենդանին՝ անարժան մարդուն տրամադրված ձին: Թումանյանի երգիծանքի ուժը առարկայորեն ցուցադրելու համար արժե բառացի մեջ բերել այդ արտաքուստ անմեղ, բայց էապես սպանիչ-ծաղրական տողերը.

«Նազարի տակի *ձմուլգը, որ տեսնում է՝ վրեն ինչ անպետքի մինն է նստած,* խրխնջում է, գլուխն առնում ու թռչում առաջ, ուղիղ դեպի թշնամու բանակը: Զորքերը կարծում են՝ Քաջ Նազարը հարձակվեց, ուռռա՜ են կանչում ու իրենք էլ ետևից հարձակվում ամենայն սաստկությամբ»:

Ուրեմն ձմուլգն է միակ կենդանի արարածը, որն զգում և հասկանում է դեպքերի անհեթեթ, անտրամաբան ընթացքը, նույնիսկ յուրովի ընդվզում է նրանց դեմ, թեև, ո՜վ զարմանք, դա էլ ի վերջո գործում է անպետք մարդու օգտին:

Երգիծական մթնոլորտի խտացմանը մեծապես նպաստում են այն փառաբանական բանաստեղծությունները, որոնք «ծեռաց» հորինվում են հերոսի «սխրանքների» հետքերով: Այստեղ Թումանյանը վարպետորեն օգտագործել է արևելյան պանեգիրիկների փքուն և ծաղկուն ոճը, տրամադրության և պատկերների բնորոշ հատկանիշները, իհարկե, ամեն ինչ երգիծաբար շրջելով: Այդ բանաստեղծություններից հատկապես ցայտուն է երևում, թե ի՜նչ աստիճանի կարող է հասնել մարդկանց հոգևոր կուրությունը, գետնատարած քծնանքը իշխանավորի նկատմամբ: Հիշենք Նազարի հայտնվելը ողջունող և նախապես նրան բոլոր բարձրագույն բարեմասնություններով օժտող առաջին բանաստեղծության տողերը.

Բարով եկար, հազար բարի,
Դըզոր արծիվ մեր սարերի,
Թագ ու պարծանք մեր աշխարհի...

Խեղճ տըկարին դու ապավեն,
Ազատ կանես ամեն ցավեն,
Մեզ կըփրկես անիրավեն...

Կոմիկական տպավորությունն ամենաբարձր կետին է հասնում այս բանաստեղծության եզրափակիչ տան մեջ, ուր ծնկարկման նյութ են դառնում նույնիսկ Նազարի հետ կապված իրերը, ձիույգն ու նրա մարմնի մասերը.

Մատաղ ենք մենք քո ղըրոշին,
Մեջքիդ թըրին, տակիդ ռաշին,
Նրա ոտին, պոչին, բաշին...

Իսկ հաջորդ երգի մեջ, որը հյուսվում է վագրին «հաղթելուց» անմիջապես հետո, Նազարն արդեն փառաբանվում է, կարելի է ասել, համաշխարհային և հավերժական չափանիշներով: Ահա այդ երգի առաջին և վերջին տները.

Էս աշխարհքում,
Մարդկանց շարքում
Ո՞վ կըլինի քեզ հավասար,
Ո՞վ Քաջ Նազար:
...Մեզ փըրկեցիր,
Ազատեցիր,
Փառք ու պարծանք քեզ դարեդար,
Ո՞վ Քաջ Նազար:

Վերջապես, մի երրորդ բանաստեղծության մեջ Թումանյանը կիրառել է արևելյան ճոռոմ ոճին բնորոշ մի ուրիշ գեղարվեստական միջոց՝ փառաբանվող անհատի համեմատությունը երկնային մարմինների (լուսնի, արեգակի) հետ:

Իր հանճարեղ հեքիաթով Թումանյանը երգիծանքի հզոր ուժով դատապարտեց հասարակական կյանքի ամենամեծ չարիքներից մեկը, որն այսօր ընդունված է *անհատի պաշտամունք* կոչել: Հանձին Քաջ Նազարի նա ստեղծեց համապարփակ մի տիպ-ընդհանրացում, որը կապվում է մարդկային կյանքի և հարաբերությունների ամենաասուր և ցավոտ խնդիրների հետ: Այդ տիպը կամ, այսպես ասած, *քաջնազարականությունը,* իբրև հասարակական և հոգեբանական երևույթ, համամարդկային և հավերժական արժեք ունի: Ահա թե ինչու Թումանյանն անմահ է պահում իր հերոսին՝ նրան դուրս բերելով ազգային և ժամանակային կոնկրետ սահմաններից:

«Քաջ Նազարը», «Մի կաթիլ մեղրի» և «Անբուն Կըկուի» հետ միասին, Թումանյանի քաղաքական երգիծանքի

զարմանալի հասունության և հեռատեսության վկայությունն է: Դրանք ցույց են տալիս, որ երգիծանքի մեջ ևս նա բարձրացրել է մարդու ճակատագրին և հասարակության ապագային վերաբերող արմատական խնդիրներ, որոնք հրատապ են և այսօր, հրատապ կլինեն միշտ:

4. ԵՐԳԻԾԱՊԱՏՈՒՄԻ ՁԵՎԵՐԸ

Երգիծական ստեղծագործության մեջ հատուկ երանգ ու կարևորություն են ձեռք բերում շարադրանքի, ոճի, լեզվական միջոցների ընտրության հարցերը: Այն, ինչ հավաքականորեն կարելի է կոչել *պատում* (կամ տվյալ դեպքում՝ երգիծապատում): Իհարկե, այս դեպքում ևս գրողները, իրենց ստեղծագործական խառնվածքի թելադրանքով, կարող են հետևել ոճական տարբեր սկզբունքների, որոնք մեկ հայտարարի բերվել չեն կարող:

Կան երգիծաբաններ, որոնք հակված են իրենց խոսքի մեջ առավելագույն չափով խտացնելու այնպիսի միջոցներ, որոնք պետք է անմիջական ծիծաղ հարուցեն, դեպքերի և դեմքերի նկատմամբ ընթերցողին տրամադրեն զուտ ծաղրական վերաբերմունքով: Դրա օրինակներից է Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» վիպակը՝ հայ երգիծաբանության լավագույն, իր իմաստով և ծիծաղի ուժով երբեք չխամրող էջերից մեկը: Վիպակի առաջին իսկ տողերը մի տեսակ «մատնում են» ստեղծագործության անսքող երգիծական ուղղվածությունը և համապատասխան մեկնարկ են տալիս հետագա ամբողջ շարադրանքին: Ահա երկու պարբերություն վիպակի առաջին էջից.

«Հազար ութը հարյուր յոթանասուն... *չեմ հիշիր՝ քանիին, սեպտեմբերի երեսունը մեկին,* ներեցե՛ք, *երեսունին պիտի ըսեի,* վասնզի *սեպտեմբերն երեսուն օր միայն ունի,* երկար և ընդարձակ թիկնոցի մը մեջ փաթթված միջահասակ և գիրուկ մարդ մը, որ Տրապիզոնի շոգենավեն նոր ելած էր, Ղալաթիո նավամատույցին վրա կայնած՝ նավակե մը յուր սնտուկները հանել կ'աշխատիր:

...Այս ճամփորդն *օժտված էր զույգ մը* խոշոր և սև *աչերով, զույգ մը* հաստ, սև և երկար *հոնքերով, զույգ մը* մեծ *ականջներով* և *զույգ մը քիթեր... չէ՛, չէ՛, մեկ քիթով,* թեպետև բայց *զույգ մը քիթերու տեղ կրնար ծառայել, անոր մեծությունը սխալեցուց զիս:* Ուներ այնպիսի նայվածք մը, որուն եթե պարոն Հ.Վարդովյան

հանդիպեր՝ յուր աչերով կը հարցուներ այդ մարդուն. *«Ի՞նչ ամսական կ'ուզես քատրոնիս մեջ ապուշի դեր կատարելու համար»:*

Այս տողերի կառույցն ամբողջությամբ և մանավանդ մեր կողմից ընդգծված բառերն ու արտահայտությունները ցույց են տալիս, որ հեղինակն իր գրածի նկատմամբ կարծես թե «լուրջ չի վերաբերվում»: Թվում է՝ կատակի և բառախաղերի միջոցով գրողն ուզում է սկզբից ևեթ հասկացնել, որ ահա մատուցվելու է մի ծիծաղաշարժ պատմություն: Բայց սա երգիծաբանի համար պարտադիր ճանապարհ չէ: Նա կարող է իր պատումն սկսել նաև միանգամայն «լուրջ ոճով» և ծիծաղ հարուցել ոչ այնքան լեզվական հատուկ միջոցներով, որքան վիճակների և բնավորությունների ներքին կոմիկական հակասությունները բացահայտելով:

Մեծ մասամբ այդպես է վարվում նաև Թումանյանը: Նրա երգիծական պատմվածքներն ու հեքիաթները սովորաբար սկսվում են մի տեսակ «չեզոք ոճով», առանց հատուկ երգիծական նպատակամիտման: Ծիծաղի գաղտնիքը պատմության բուն կոմիկական բովանդակությունն է և ոչ թե բառական միջոցները (թերևս միակ բացառությունը «Սուտլիկ որսկանը» հեքիաթն է, որին կանդրադառնանք առանձին): Վերցնենք «Քաջ Նազարի» սկիզբը.

«Լինում է, չի լինում՝ մի խեղճ մարդ, անունը՝ Նազար: Էս Նազարը մի անշնորհք ու ալարկոտ մարդ է լինում. էնքան էլ վախկոտ, էնքան էլ վախկոտ, որ մենակ ոտքը ոտի առաջ չէր դնիլ, թեկուզ սպանեիր: Օրը մինչև իրիկուն կնկա կողքը կպած՝ նրա հետ դուրս գնալիս դուրս էր գնում, տուն գալիս՝ տուն գալի: Դրա համար էլ անունը դնում են Վախկոտ Նազար»:

Այստեղ կերպարի բացասական գնահատականը որոշակի է, բայց այն դեռ դժվար է երգիծական անվանել: Պարզապես ծույլ և վախկոտ մարդու համարժեք բնութագիր, որը երգիծանքի է վերածվում այն ժամանակ, երբ մարդկանց խեղաթյուրված պատկերացումներով Վախկոտ Նազարը վերածվում է Քաջ Նազարի, սկզբում իրավացիորեն արհամարհված մարդը հանկարծ դառնում է բարձրագույն փառքի և իշխանության կրող: Այս է կոմիզմի հիմքը, իսկ սրամիտ խոսքերն ու արտահայտությունները գալիս են խորացնելու այն: Կամ՝ հիշենք «Տերն ու ծառան» հեքիաթի սկիզբը.

«Աստված բարի տա ձեզ էլ, երկու ախպորն էլ: Լինում են, չեն լինում՝ երկու աղքատ ախպեր են լինում: Մտածում են՝ ինչ

անեն, ոնց անեն, որ իրենց տունը պահեն: Վճռում են՝ փոքրը տանը մնա, մեծը գնա մի ունևորի ծառա մտնի, ռոճիկ ստանան, ղրկի տուն: Էդպես էլ մեծը վեր է կենում, գնում, մի հարուստի մոտ ծառա մտնում»:

Այստեղ ներկայացված է մի առօրյա կենցաղային իրադրություն, որի մասին պատմվում է հանգիստ, երգիծական ոչինչ չկանխագուշակող եղանակով: Այդ հետո՝ հարուստ տիրոջ և աղքատ եղբայրների հանդիպումների ու «համատեղ աշխատանքի» ընթացքում է բացահայտվում հեքիաթի երգիծական լիցքը, երբ ագահ ու խորամանկ հարուստի նյութած դավն իր իսկ դեմ է ուղղվում և չարաչար պատժում նրան:

Բերված օրինակներին ավելացնենք «Պոետն ու Մուսայի» սկիզբը («Նստած եմ մի օր ու միտք եմ անում, միտք եմ անում, միտք, ու չեմ կարենում Մի հընար գըտնեմ՝ ցավերըս հոգամ») կամ «Մի կաթիլ մեղրի» առաջին տողերը («Մի գյուղացի իրենց գյուղում Խանութ սարքել, բան էր ծախում»): Այսպիսով, նկատվում է մի ոճական յուրահատկություն. իր լավագույն երգիծական գործերը Թումանյանն *սկսում է հանդարտ և անկողմնակալ, առերևույթ ոչ մի արտակարգ բան չխոստացող պատմելաձևով:* Երգիծանքը ծնվում և գնալով խորանում է, երբ այդ խաբուսիկ սկսվածքից հետո ծավալվում են բուն դեպքերը՝ նրանց ներքնապես հատուկ կոմիկական հակասություններով:

Սակայն, նշված ընդհանուր գծերով հանդերձ, Թումանյանն օգտագործել է երգիծական պատումի մի քանի յուրահատուկ եղանակներ, որոնց մասին պետք է խոսել առանձին-առանձին:

Դրանցից մեկը այսպես կոչված *երգիծական ինքնապատումի* հնարանքն է, երբ ծաղրվող անձը, դատապարտվող արարքի կամ մտածողության կրողը ինքն է «ձայն ստանում» և ուղղակի խոսում այդ ամենի մասին: Տվյալ դեպքում կոմիզմի աղբյուրն այն է, որ բարոյական և բանական ոչ մի արդարացում չունեցող գործերն ու մտքերը «հերոսը» ոչ միայն չի թաքցնում, այլև ներկայացնում է ամենայն լրջությամբ և ինքնավստահությամբ՝ ակնկալելով համընդհանուր հավանություն և խրախուսանք: Սակայն այդ ամենի ետևում մենք ուղղակի տեսնում ենք կերպարի, նրա արարքների և համոզմունքների կոմիկական անլիարժեքությունը: Հայ նոր գրականության մեջ Թումանյանից առաջ այդ հնարանքին դիմել են Մ.Նալբանդյանը («Հայ մարդու հայրենիքը», «Առօրյա աշխարհի»), Ռ.Պատկանյանը («Փորսուղին Ավագը», «Անվնաս մարդը»):

Թումանյանն այդ ձևը կիրառեց 90-ական թթ. գրած մի քանի չափածո ֆելիետոնների մեջ: Դրանցից մեկը «Կտակն» է (1899), մի բավական երկարաշունչ բանաստեղծություն, որի մեջ ներկայացված է մի այսպիսի իրադրություն: Մահվան շեմին հասած մեծահարուստը Տեր հորը թելադրում է իր վերջին ցանկությունները, որոնք պետք է նրա համար ստեղծեն «մեծ բարերարի» կեղծ համբավ և փրկեն հոգին այն աշխարհում: Եվ թելադրում է ամենայն լրջությամբ՝ հավատացած, որ փողի ուժով կարելի է թողություն ստանալ բոլոր մեղքերի համար: Պետք է ասել, սակայն, որ այս բանաստեղծության մեջ բավական պարզունակ են ներկայացված ինչպես մեղքերի խոստովանությունը, այնպես էլ վերջում կեղծ բարերարի գլխին իջնող արդար դատաստանը («Կարդաց չար գործեր, – նաև կտակը, եվ... խսկույն դրկեց դժոխքի տակը»):

Ավելի հաջող գեղարվեստական նկարագիր ունի երգիծական ինքնապատումի սկզբունքով գրված «Հայի տրտունջը» (1897): Այս բանաստեղծության մեջ Թումանյանն անդրադարձել է 90-ական թվականներին իրեն շատ զբաղեցրած մի խնդրի՝ գրականության և արվեստի գործիչների համազգային հովանավորման անհրաժեշտությանը: Անդրադարձել է երգիծական տեսանկյունից, և այդ առումով «Հայի տրտունջը» մեկն է այն գործերից, որոնք անմիջաբար նախապատրաստեցին «Պոետն ու Մուսայի» երևան գալը: Այս բանաստեղծության մեջ, մասնավորապես, Թումանյանը սրամտորեն ծաղրել է այն տարածված պատկերացումը, ըստ որի գեղարվեստի գործիչները կարող են և պետք է ստեղծագործական աշխատանքը զուգակցեն որևէ «դրական գործի», պաշտոնի հետ: Բանաստեղծության մեջ խոսող անձը, որը լիուլի կիսում է այդ կարծիքը, սեփական փորձով համոզվել է, թե «մեզանում, ասված վկա, արժանավոր մի մարդ չըկա»: Ինչո՞ւ. որովհետև ոչ ոք չի կարողանում արվեստի ծառայությունը հաջողությամբ զուգակցել իրեն հանձնարարված «պատվավոր աշխատանքի» հետ: Եվ ահա այդ «անշնորհքության» տխուր-ծիծաղելի հետևանքները.

Պոետն, ասին, տաղանդ ունի,
Մենք էլ դրինք գործակատար,
Բայց տեր աստված հեռու պահի –
Հաշիվն այնպես խառնեց իրար,
Այնպես անկարգ, ցրված եղավ,
Որ խազեյնի զահլեն փախավ...

Իսկ եզրակացությունը սուր կոմիկական է իր անսպասելի և անտրամաբան անցումով. «Չէ՛, մեզանում, աստված վկա, մի շնորհքով... պոետ չկա»: Շարունակության մեջ «տրտնջացող հայը» բերում է մշակույթի գործիչների «ապաշնորհության» ուրիշ օրինակներ ևս. դերասանը չի կարողացել կատարել բանկի մեջ իրեն տրված «հեշտ պաշտոնը», փիլիսոփան անտեղյակություն է հանդես բերել աստվածաբանությունից, մի ուրիշ արվեստագետ իրեն դրսևորել է իբրև անփորձ քաղաքագետ... Ինչպես տեսնում ենք, ամենուրեք կոմիզմի աղբյուրը նույնն է. զուգակցվում են գործունեության անհամատեղելի բնագավառներ, արվեստագետի ուժն ու ժամանակը մսխվում են նրա կոչմանը և բնույթին անհարիր գործերի վրա: Թումանյանն այդ ամենը համարում էր ոչ միայն ծիծաղելի, այլև ողբերգական՝ արվեստագետի ճակատագրի և ազգային մշակույթի զարգացման համար:

Ինքնապատումի սկզբունքին Թումանյանը դիմել է նաև իր արձակի այն էջերում, ուր ակնհայտ է, որ պատմողը ոչ թե հեղինակն է, այլ դեպքերի մասնակիցն ու կատարողը: Այդպես են կառուցված «Արջաորսը», «Գելը» պատմվածաշարը: Բայց դրանք ընդհանուր առմամբ երգիծական չեն, առկա են միայն բարեհոգի հումորի առանձին տարրեր: Իսկ երգիծական ինքնապատումի դասական տիպարը «Սուտլիկ որսկանն» է: Այն սկզբից մինչև վերջ կառուցված է կոմիկական սուր և անմիջական տպավորություն թողնող խոսքի վրա, որը անխառն ծիծաղ է հարուցում չափ ու սահման չճանաչող պարծենկոտությամբ, բացահայտ հակասություններով, հակատրամաբանական զուգորդումներով և անսպասելի անցումներով:

Խոսքի ալոգիզմն այս հեքիաթում սկսվում է նրանով, որ դեպքերը, ինչպես «հավատացնում է» պատմողը, տեղի են ունեցել իր ուղղակի մասնակցությամբ, բայց (ո՜վ զարմանք)... իր «հոր ծնունդով» և «մոր կնունքով»: Այսպես, տրամաբանությանն անհարիր և անհեթեթ եղանակով էլ շարունակվում է ամբողջ հետագա պատմությունը: Հիշենք Սուտլիկ որսկանի և նրա ընկերների արկածներից մի քանիսը, որոնք ծավալվելու դեպքում կարող էին դառնալ Մյունխհաուզենին արժանի մի-մի դրվագ[10]:

---

[10] Երևի պատահական չպիտի համարել այն, որ այս հեքիաթը մշակելուց մոտ երկու տարի առաջ՝ 1908թ., Թումանյանը թարգմանել և «Հասկերում» տպագրել է գերմանացի գրող Էրիխ Ռասպեի «Բարոն Մյունխհաուզենի զարմանալի արկած-

Պատմությունը զարգանում է յուրօրինակ «երրորդության» սկզբունքով: Ամեն ինչ հանդես է գալիս երեք թվով, որոնցից 2-ը հակադրվում են 3-րդին, թեև այդ հակադրությունը երևութական է, մտացածին, իրականում նրանց միջև ոչ մի տարբերություն չկա: Այսպես, ծախողակ որսորդների ճամփին պատահած երեք լճերից երկուսը ցամաք են, իսկ «մընի մեջ էլ ըսկի ջուր չկա»: Այդ անջուր լճում «լողացող» երեք սպիտակ բադերից «երկուսը սատկած են, մինն էլ կենդանի չի», երեք գյուղերից «երկուսի տեղն իսկի չի երևում, մընում էլ իսկի շենլիկ չկա», երեք պառավներից «երկուսը մեռած են, մնի բերնում էլ շունչ չկա», երեք պղինձներից «երկուսը ծակ են, մինն էլ իսկի տակ չունի» և այլն:

Ինչպես տեսնում ենք, 2 – 1 հակադրությունը բոլոր դեպքերում վերածվում է նույնության: Իրոք, երևույթներին վերագրվող հատկանիշները փաստորեն նույնական են, միայն բնութագրող բառերն են տարբեր (ցամաք – ջուր չկա, սատկած են – կենդանի չի, չի երևում – շենլիկ չկա, մեռած են – շունչ չկա, ծակ են – տակ չունի):

Անտրամաբան և հակասական բնութագրումներով է զարգանում նաև «որսի» նկարագրությունը: Պատմողի հավաստմամբ՝ իր հոր ձեռքի փայտը եղել է «կարճ ու երկար, հաստ ու բարակ», հրացանի նման տրաքել է ու կրակել: Որսը եփելու համար ընտրված պղինձը անտակ է, նրա միջից միսն ու բրինձը գնում են, բայց ջուրը... մնում է: Եվ, վերջապես, պատումի եզրափակիչ տողերը. «Որսից եկած սոված մարդիկ, վրա եկանք, կերանք, կերանք. ոչ աչքներս բան տեսավ, ոչ բերաններս բան մտավ»:

Այսպես, «Սուտլիկ որսկանը» ամբողջովին կառուցված է հակադիր հատկանիշների միավորման, հակատրամաբանական բնութագրումների շարքի վրա: Դրանով փաստորեն ակնարկվում և հասկացվում է, թե ասվածը միայն կատակ է, պարծենկոտ մարդու հորինած ծիծաղաշարժ պատմություն, որի ընթացքում գծագրվում է մի շատ ինքնատիպ կերպար՝ սրախոս, հնարամիտ, սեփական ստերից ոգևորվող և «բանաստեղծական էքստազի» հասնող բնավորություն: Բնորոշ է, որ նրա պատումը հաճախ

ները» հայտնի գրքի առաջին հատվածը, որի նյութը նույնպես պարծենկոտ «սուտլիկ որսկանության» մոտիվներն են: Պետք է կարծել, որ 1908թ. վերջին Թումանյանի ձերբակալությունը և դրան հաջորդած ուրիշ խանգարիչ հանգամանքներ պատճառ դարձան, որ այդ գրքի թարգմանության շարունակությունը (որ բանաստեղծը խոստացել էր «Հասկերի» ընթերցողին) այլևս երևան չեկավ:

վերածվում է վանկային հավասար միավորներից կազմված և ներքին հանգակցություն ունեցող խոսքի (ինչպես. «Գնացի՛նք, գնացի՛նք, շատ թե քիչ, մին էլ տեսանք երեք լիճ», «Հասանք մի տեղ, մին էլ տեսանք երեք գեղ», «Նա կրակեց, ես զարկեցի, որ զարկեցի՝ փռվեց էսպես – ամեն մինը հինգ գազ ու կես», և այլն):

Երգիծական լեզվամիջոցների (և առհասարակ՝ պատկերավոր արտահայտությունների) այսպիսի կուտակում ընդհանրապես հազվադեպ է Թումանյանի ստեղծագործության մեջ: Այդ առումով «Սուտլիկ որսկանը» որոշակիորեն առանձնանում է: Սակայն նրան հատուկ մի քանի գծեր, մանավանդ՝ մարդկանց վարքագծի և ըմբռնումների ալոգիզմը, անհեթեթ արարքները և դրանից ծնվող ծիծաղելի-դժբախտ վիճակները, – յուրովի արտահայտվել են նաև Թումանյանի մի շարք ուրիշ հեքիաթների մեջ: Մի կողմ թողնելով արդեն վերլուծված «Քաջ Նազարը», հիշենք, որ մարդկային հիմարությունից և անըմբռնողությունից առաջացող ծիծաղելի ու ցավալի հետևանքների մասին են պատմում Թումանյանի առաջին հեքիաթը՝ «Անխելք մարդը», ինչպես նաև «Կացին ախպերը», «Խելոքն ու հիմարը», «Բարեկենդանը», «Կիկոսի մահը», «Ձախորդ Փանոսի հեքիաթը» և այլն:

Վերցնենք դրանցից միայն մեկը՝ «Բարեկենդանը», որը նույնպես սկզբից մինչև վերջ զարգանում է խոսքի և գործի անտրամաբան ընթացքով: Կարելի է ասել, որ այս հեքիաթում (իհարկե, շատ ավելի փոքր չափերով և մի ուրիշ՝ կենցաղային տեսանկյունից) կրկնվում է «Քաջ Նազարի» ծանոթ իրադրությունը. պատահական անցորդը, որն ստանում է Բարեկենդան անունը, հեշտությամբ, առանց որևէ հատուկ ջանքի տիրանում է ուրիշին պատկանող մթերքներին, ապա և ծիուն: Այդ «պարգևները» պատրաստի մատուցվում են նրան՝ անվերջ վիճող ամուսինների հիմարության և անհամաձայնության շնորհիվ: Իսկ Բարեկենդանին մնում է միայն ամրապնդել նախ կնոջ և ապա ամուսնու հիմարությունից ծնված թյուրիմացությունը և ճարպկորեն սեփականել ուրիշի ունեցվածքը: Հետաքրքիր է, որ գրեթե բառացի համընկնում են այս երկու հեքիաթների վերջույթները. «Բարեկենդանը լսում է ու ծիծաղում» վիճող ամուսինների վրա, ինչպես որ Քաջ Նազարը «մինչև էսօր էլ քեֆ է անում ու ծիծաղում աշխարհիքի վրա»: Երկու դեպքում էլ երգիծանքի հիմնական նշանակետը մարդկային հիմարությունն է, նրա անսպասելի և անհեթեթ արդյունքները՝ լինի քաղաքականության մեջ թե կենցաղում:

Այս և մի քանի այլ հեքիաթներում («Խելոքն ու հիմարը», «Կիկոսի մահը», «Ձախորդ Փանոսի հեքիաթը» և այլն), անշուշտ, կա և որոշ համակրանք այն մարդկանց նկատմամբ, որոնք տուժում են սեփական հիմարությունից: Երգիծանքն այս գործերում մեղմ հումորական բնույթ ունի: Կատարելով առաջին ակամա հիմար քայլը, հերոսները դառնում են հանգամանքների և իրենց իսկ ստեղծած թյուրիմացության գերին, իսկ դեպքերն արդեն զարգանում են նրանց կամքից անկախ՝ մի թյուրիմացությունից ծնելով մյուսը: Դասական օրինակ է Ձախորդ Փանոսի ճակատագիրը, որը ժողովրդի գիտակցության մեջ դարձել է անհաջողակության խորհրդանիշ, ինչպես որ Քաջ Նազարը՝ անպիտան մարդու գլխապտույտ բարձրացման: Յուրօրինակ խորհրդանիշ է նաև «Կիկոսի մահը», ուր ծաղրվում է մարդկային հիմարության մեկ այլ դրսևորում՝ մտացածին ցավ ու կորուստ հորինելու և ապա դրա համար տառապելու հոգեբանական հակումը: Առհասարակ՝ Թումանյանի երգիծական կերպարները, մանավանդ հեքիաթների մեջ, ինչքան էլ նրանք առերևույթ վերաբերում են մասնավոր կենցաղային իրավիճակների, իրենց ներքին էությամբ համամարդկային, հավերժական տիպ-ընդհանրացումներ են, որոնք ժամանակի ընթացքում չեն կորցնում իրենց կենդանի նշանակությունը:

Մի շարք հեքիաթների միջով անցնում է մի ուրիշ առանցքային թեմա՝ կյանքի տիրակալների, ունևորների բախումը ժողովրդի հասարակ մարդկանց հետ: Հակադրվում են, մի կողմից, ագահությունն ու դաժանությունը, իսկ մյուս կողմից՝ արդարությունն ու հնարամտությունը: Եվ բարոյական գերազանցությունը, երբեմն նաև ֆիզիկական հաղթանակը միշտ բաժին է ընկնում երկրորդ կողմին, իսկ ագահ հարուստը կամ ամենազոր թագավորը միշտ ի վերջո երգիծանքի ուժով պսակազերծ են արվում: Այդ թեման հանդես է գալիս շատ տարբերակներով, բայց գործողության առաջշարժիչ ուժը միշտ հասարակ ժողովրդի մարդն է (կամ այլաբանորեն նրան ներկայացնող կենդանին): Այս սյուժետային իրադրությունը, ինչպես նաև հեղինակի աներկմիտ համակրանքը այդ կերպարի նկատմամբ, լավագույն ցուցանիշն է Թումանյանի աշխարհայացքի և նրա երգիծանքի դեմոկրատական միտվածության: Հիշենք, թե ովքեր են հեքիաթներում հաղթանակ տանող այդ կերպարները: Մեկ մի աղքատ գյուղացի է, որը, մտնելով իր տերության մեջ «ստի մրցույթ» հայտարարած թագավորի պալատը, հնարամտորեն հաղթում է նրան՝ ստիպելով, որ կամ իր թագավորության կեսը զիջի իրեն կամ մի

կոտ ոսկի տա («Սուտասանը»): Մյուս հեքիաթում («Չախչախ թագավորը») դեպքերի ընթացքն ամբողջովին կանխորոշվում է ճարպիկ և հնարամիտ Աղվեսի կամքով, որը աջ ու ձախ բոլորին խաբելով ի վերջո աղքատ ջաղացպանին դարձնում է թագավոր: Հասարակ արհեստավորը թագավորի բոլոր արգելքներին հակադրում է իր անսպառ հնարամտությունը՝ պաշտպանելով ապրելու և ուրախանալու իր մարդկային իրավունքը («Քեֆ անողին քեֆ չի պակսիլ»):

Թումանյանական երգիծանքին շատ բնորոշ է ագահությունը պատժելու, պնակալեզը անելու մոտիվը: Այդ իմաստով ընդհանրություններ ունեն մանկական պարզամիտ, բայց այլաբանական խոր ենթատեքստով գրված «Անհաղթ աքլորը» և կենցաղային իրապատում «Տերն ու ծառան», որը սկզբից մինչև վերջ ագահության և հնարամտության հակադրման սկզբունքով է զարգանում: Խորամանկ և ընչաքաղց հարուստի դրած բոլոր դաժան պայմանները, որոնց նպատակն է ձրի աշխատեցնել ծառային, կրտսեր եղբոր հնարամտության շնորհիվ ուղղվում են իր իսկ՝ տիրոջ դեմ, չարաչար պատժում են նրան: Եվ ի վերջո ագահ հարուստն ստիպված է խոստովանել իր պարտությունը՝ հասկանալով «էն հին խոսքը, թե մարդ ինչ անի՝ իրեն կանի»:

Նույն մոտիվը և նույն սոցիալական կոնֆլիկտը, որի մեջ սուր կերպով հակադրվում են աշխատավոր մարդու ազնվությունն ու արդարամտությունը, մի կողմից, և տիրակալի ագահությունն ու չարությունը՝ մյուս, ավելի ընդհանուր փիլիսոփայական արտահայտություն են ստացել «Ոսկու կարասը» հեքիաթում: Գաղափարական կիզակետն այստեղ այն բացատրությունն է, որ իմաստունները տալիս են կարասի մեջ կատարվող հրաշք-ձևափոխությանը: Դա միաժամանակ Թումանյանի հասարակական իդեալի լավագույն պատկերավոր մարմնավորումներից մեկն է, իդեալ, ըստ որի կյանքի բարիքները պետք է պատկանեն արդար և ազնիվ աշխատանքի մարդուն: Դիմելով թագավորին, իմաստուններն ասում են.

«Կարասով ոսկին աղքատ հողագործներին պարգև է ղրկած իրենց ազնվության ու արդար աշխատանքի համար: Երբոր նրանք են գնում, իրենց արդար վարձին են գնում ու միշտ էլ ոսկի են գտնում, իսկ երբոր դու ես գնում, գնում ես ուրիշի բախտը հափշտակես, նրա համար էլ ոսկու տեղ օձ ես գտնում»:

Ահա թե առաջին հայացքից պարզամիտ կամ քմահաճ թվացող պատմության մեջ ինչպիսի խորիմաստ բովանդակություն է դրել Թումանյանը: Դա դուրս է գալիս տիրակալների

ազատության ծաղրելու սահմաններից, դառնում է աշխարհը արդարության սկզբունքով վերափոխելու հզոր բանաստեղծական երազանքի արտահայտություն:

Ավելացնենք, որ Թումանյանի նշված հեքիաթները, իրենց գաղափարական ընդհանրությամբ հանդերձ, շատ տարբեր են պատկերային կառուցվածքով, ազատության և հնարամտության հակադրման կոնկրետ ձևերով: Համապատասխանաբար՝ փոխվում են նաև երգիծանքի երանգները և ուժի աստիճանը՝ պոռթկուն ծիծաղից («Սուտասանը», «Տերն ու ծառան») մինչև փիլիսոփայական խոհի տրամադրող զուսպ ժպիտ («Ոսկու կարասը»):

Ավարտելով մեր քննությունը, մենք կարող ենք կրկնել այն, ինչով սկսեցինք. Թումանյանն ստեղծել է հայ երգիծական գրականության ամենավառ և ինքնատիպ, նաև ամենասիրած, համաժողովրդական ճանաչում գտած էջերից մեկը: Ինչպես ամենուր, երգիծանքի բնագավառում ևս Թումանյանն *անկրկնելի է և անփոխարինելի:* Եվ ինչպես միշտ՝ *առաջնակարգ մեծություն:*

ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՉԱՅԻՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

1

Հովհաննես Թումանյանը պատկանում էր հայ մտավորականության այն սերնդին, որը թեև հատուկ աստվածաբանական կրթություն չէր ստացել, բայց դաստիարակվել ու ձևավորվել էր նաև քրիստոնեական գրականության գլխավոր ստեղծագործության՝ Աստվածաշնչի ազդեցության տակ, նրա կերպարների և սյուժեների, արտահայտությունների ու ոճական ձևերի գրական և առօրյա ակտիվ կիրառության մթնոլորտում: Այդ բոլորը բնականորեն և ամուր կերպով մտել էր նրա մտածողության մեջ, դարձել մի տեսակ ամենօրյա գիտակցություն: Թումանյանի հոդվածներում, նամակներում և զրույցների մեջ աստվածաշնչային անուններն ու ոճերը հանդիպում են բավական հաճախ և, իհարկե, օգտագործվում են ոչ թե «էրուդիցիա ցուցադրելու», այլ մտքին համոզիչ ավելի մեծ ուժ, կենդանություն հաղորդելու համար: Դրանք ամենայն լրիվությամբ հավաքելու, դասակարգելու և գնահատելու գործը մի առանձին ուսումնասիրության խնդիր է: Այստեղ միայն մի երկու օրինակով փորձենք ցույց տալ, թե որն էր Աստվածաշնչի դրվագներին ու ոճերին դիմելու ելակետն ու իմաստը:

Խախտելով ժամանակագրական կարգը՝ սկսենք վերջից, Թումանյանի կյանքի մայրամուտին վերաբերող փաստերից: Ըստ դստեր՝ Նվարդ Թումանյանի կատարած գրառումների, մահից երկու շաբաթ առաջ բանաստեղծը ողբերգական կանխազգացմամբ հիշել է Քրիստոսի խոսքերն իր աշակերտներին. «Սակավիկ մը, և ինձ չեք տեսնի»: Այդ օրերին նա հաճախ է խորհրդածել Քրիստոսի մասին, որի «կյանքում շատ խորհրդավոր պատմություններ կան», հիշել է նրա կենսագրության մեջ մեծ դեր խաղացած երկու կանանց՝ Մարթային և Մարիամ Մագդաղենացուն (ՀՁ, 305 – 306): Իսկ դրանից մի քանի ամիս առաջ, երբ դեռ բանաստեղծն ուժ ուներ սաստկացող հիվանդությանը դիմադրելու նաև երգիծանքի, կատակի օգնությամբ, նա հորինել է իր տառապանքներն ու բժիշկների անկարողությունը ծաղրող մի պատմություն՝ «Վարք Երանելի Յովհաննու Լոռեցոյ» (տե՛ս ՀՁ, 275 – 276): Բանավոր ասված և դստեր ձեռքով թղթին

հանձնված այդ կատակ-պատմությունն ստիպում է ակամայից հիշել Նոր կտակարանի եզրափակիչ գլուխը՝ «Յայտնութիւն սրբոյն Յովհաննու առաքելոյ եւ աստուածաբան աւետարանչի», և ցույց է տալիս, թե ինչքա՜ն լավ գիտեր Թումանյանը աստվածաշնչային ոճերն ու արտահայտությունները: Բավական է հիշել «երանելու» աղոթքն առ աստված՝ «Տէ՛ր, թո՛ղ զմեղս անօրինացն, զի ոչ գիտեն զինչ գործեն», որով ծաղրվում են իրենց բուժումներով հիվանդին ակամայից տանջող բժիշկները:

Թումանյանի գրական կենսագրությունից հայտնի է, որ նա գրաբարով ստեղծագործելու առանձին փորձեր է արել պատանի տարիներին՝ 80-ական թթ. վերջին, բայց դա հետագայում համարել է ըստ ամենայնի ձախողված քայլ (տե՛ս ԵԼԺ – 6, 513): Եվ ահա դրանից տասնամյակներ անց նա մի անգամ էլ է դիմում գրաբարի օգնությանը՝ այս դեպքում նրա հանդիսավոր ոճերի միջոցով ձգտելով հոգեբանորեն հաղթահարել իր ողբերգական վիճակի ծանրությունը:

Բայց վերադառնանք այն հարցին, թե ո՞րն էր Թումանյանի աստվածաշնչային հղումների դրդիչ ուժն ու նպատակը: Իհարկե, միամտություն կլիներ բանը հանգեցնել քրիստոնեական պատվիրաններ քարոզելուն: Այդպիսի առաքելության համար Թումանյանն իրեն կոչված չէր համարում (1918թ. մի հոդվածում նա ասել է. «Քրիստոնեությունը ինձ համար էնքան աստվածային է, բայց ես քաշվում եմ ինձ քրիստոնյա անվանելու». – ԵԼԺ – 7, 489): Հարցի պատասխանը պետք է ուրիշ ուղղությամբ որոնել, և դա, ամենաընդհանուր ձևով ասած, կարող է շարադրվել այսպես:

Աստվածաշնչային մոտիվներին և ոճերին Թումանյանը դիմում էր այն պատճառով, որ դրանց մեջ տեսնում էր մարդկության հազարամյակների կենսափորձի և բարոյական ըմբռնումների լավագույն խտացումը: Նա համոզված էր, որ հավերժական արժեք ունեցող պատկերների մեջ մարմնավորված այդ ըմբռնումներն ընդունակ են անմիջական հոգևոր կապ ստեղծելու ժամանակների, ազգերի և սերունդների միջև:

Այս մտքի լավագույն հաստատումը 1911թ. զատկի առիթով գրած «Մեծ և Անմահ» հոդվածն է, որը երկար ժամանակ հայտնի պատճառներով ուշադրության չի արժանացել, նույնիսկ մինչև վերջերս դուրս էր մնում Թումանյանի երկերի ժողովածուներից: Այնինչ և՛ պարունակած համամարդկային գաղափարներով, և՛ արտահայտման վառ ձևով սա թումանյանական ամենախորհիմաստ հոդվածներից մեկն է, որը շատ արժեքավոր նյութ է տալիս բանաստեղծի աշխարհայացքի ըմբռնման համար: Հիշելով

Քրիստոսի կյանքի վերջին օրերի ողբերգական դեպքերը՝ շրջապատի հալածանքն ու մատնությունը, արյան ծարավ կույր ամբոխի «ի խաչ» աղաղակները, Պիղատոսի կեղծավորությունն ու հանցավոր անտարբերությունը անմեղ մարդուն մահվան դատապարտելիս, – Թումանյանն այդ ամենի մեջ տեսնում է մարդկային կյանքի հավերժական դրաման: Քրիստոսի կյանքն ու մահը եզակի պատմություն չէ, ասում է Թումանյանը, այլ նորանոր տարբերակներով անընդհատ կրկնվող մի իրադրություն: Եթե արդարության և ճշմարտության հալածանքը, կեղծիքն ու դաժանությունը, մարդկային հիմարությունն ու երախտամոռությունը եզակի և բացառիկ բաներ լինեին, ապա Քրիստոսի պատմությունը «վաղուց կլիներ մոռացված որպես մարդկային հոգուն և կյանքին խորթ մի դեպք: Ընդհակառակը, – շարունակում է Թումանյանը, – մեծությունը հենց այն է, որ այս ամենը ամեն տեղ, աշխարհի ամեն անկյունում է կատարվում, և անմահությունն էլ հենց այն է, որ ամեն ժամանակ է պատահել և կրկնվում է ամեն օր» (ԵԼԺ – 6, 309):

Դուրս գալով Քրիստոսի՝ այդ «մեծ Արդարի» կյանքի շրջանակներից, Թումանյանն այս հոդվածում շատ տպավորիչ արտահայտել է այն, ինչ կարելի է կոչել «մարդասիրության ողբերգություն»: Այդ ողբերգության հիմքն այն էր, որ նա ամենուր տեսնում էր իր մարդասիրական իդեալներին տրամագծորեն հակադիր սկզբունքների տարածում՝ «չարություն, ստախոսություն, շահամոլություն, վրեժխնդրություն, կաշառք, վերջապես՝ նեղ ցեղական, կրոնական տեսակետներ»: Նա ցավով տեսնում էր, որ այդ բոլորի տիրապետության պայմաններում ճշմարտությունը «խաչվում է ամեն տեղ աշխարհքում», և «ամեն օր մենք խաչելության հանդիսատես ենք կամ մասնակից» (ԵԼԺ – 6, 309 – 310): Կարելի է ասել, որ այս հոդվածում արտահայտված մտքերն այն սաղմերն էին, որոնցից մի քանի տարի անց ծնվեցին մարդկության ճակատագիրը զննող խորիմաստ քառյակները, «Բարձրից» բանաստեղծությունն իր համապարփակ ընդգրկումներով.

Տեսա՜ ուտում են ամենքն ամենքին,
Ամեն հայրենիք՝ իրեն զավակին,
Եվ իր պաշտողին՝ ամեն մի աստված,
Եվ կյանքը տանջանք, ցավ համատարած:

Կրոնական ըմբռնումներն ըստ էության աշխարհիկ-բարոյագիտական իմաստավորում են ստացել նաև «Զատկի առիթով» հոդվածում (1913): Թումանյանն այստեղ հանդես է գալիս զատկի տոնը «որկրամոլության ու շռայլության օր» դարձնելու տարածված սովորույթի դեմ և ամենից կարևորը համարում է այն, որ Քրիստոսի հարությունը նշելով՝ մարդիկ ինչ-որ չափով իրենց էության մեջ կրեն «Նրա անսահման սերն ու բարությունը, Նրա աստվածային մեղմությունն ու խաղաղությունը, Նրա հեզությունն ու անընչասիրությունը...» (ԵԼԺ – 7, 49): Ինչպես տեսնում ենք, այս դեպքում ևս քրիստոնեական հասկացություններից ուղղակի կամուրջ է նետվում դեպի մարդու բարոյական կատարելագործման նվիրական գաղափարը:

Թումանյանի հոդվածներում աստվածաշնչային հղումներն ու քաղվածքները բերված օրինակներով չեն սպառվում: Դրանցից մի քանիսին կանդրադառնանք ստորև՝ համապատասխան գեղարվեստական երկերի վերլուծության ընթացքում: Այստեղ հիշենք միայն Թումանյանի գրական կյանքի մի դրվագ, որը հոգեբանական առումով շատ բնորոշ է նրան: 1909թ., երբ սկսվեց բանաստեղծի պայքարը «հայոց դրամբյանիզմի»՝ ժողովրդական բանահյուսության գանձերից լայնորեն օգտվելու իրավունքը ժխտող այդ անհեթեթ «տեսության» դեմ, նա այդ առիթով գրած, բայց սևագիր և անտիպ թողած հոդվածներում («Զայրույթի պատճառը», «Չարության և կեղծավորության դեմ») մի քանի անգամ դիմում է Աստվածաշնչի օգնությանը՝ քաղվածքներ բերելով Հին և Նոր կտակարաններից (տե՛ս ԵԼԺ – 6, էջ 437 – 438, 485, 505 – 506): Ո՞րն էր այդ դիմումների հոգեբանական հիմքը: Թումանյանը լավ էր հասկանում, որ զայրույթն ու ատելությունը խորթ են բանաստեղծի բուն կոչմանը, չեն կարող նրա համար լինել ոգեշնչման իսկական աղբյուր (հիշենք քառյակի խորիմաստ խոսքերը. «Իմ զայրույթը լիքն է սիրով»): Եվ, այնուամենայնիվ, «դրամբյանիզմի» դեմ գրած հոդվածներում նա ամենուրեք ծայրահեղ զայրալից ոճ է կիրառել՝ համոզված, որ չարամիտ տգիտության մասին հնարավոր չէ այլ կերպ խոսել: Ահա այդ կապակցությամբ էլ նա հենվում է Աստվածաշնչի վրա, ուր և՛ Աստված, և՛ Հիսուսն ու նրա առաքյալները անհրաժեշտության դեպքում խոսում են զայրույթի, անեծքի և վրեժի լեզվով:

«Աստված ինքը, – գրում է Թումանյանը, – որ բարություն է համակ ու բարության աղբյուրը, «անհնարին լի բարկությամբ ու սրտմտությամբ» է վեր կենում կեղծավորների ու չարերի դեմ և էն

ժամանակ «մրրկավ ու փոթորկավ» է նրա ճանապարհը: Բայց միշտ որպես զրահ զգենալով «արդարությունը»: Արդարությունն է խնդիրը» (ԵԼԺ – 6, 437 – 438): Հիշենք Թումանյանի բերած աստվածաշնչային քաղվածքներից մի երկուսը.

«Ծնունդք իժից, ո՞ ցոյց ձեզ փախչել ի բարկութենէն, որ գալոցն է» (Մատթէոս, Գ, 7)[1]:

«Մի՛ տար պատասխանի անզգամի ըստ նորա անզգամութեանն, զի մի լինիցիս նմանող նմա: Այլ տուր նմա պատասխանի ըստ անզգամութեան նորա, զի մի իմաստնագոյն երեւեսցի յանձն իւր» (Առակք Սողոմոնի, ԻԶ, 4 – 5):

Այս օրինակներից երևում է, որ իր աշխարհըմբռնման կարևոր կողմերը բացատրելիս, ինչպես նաև գրական-հասարակական պայքարի ընթացքում Թումանյանը հաճախ հոգեբանական հենակետեր է որոնել և իր դիրքորոշման լավագույն ձևակերպումները գտել է Հին և Նոր կտակարանների էջերում:

Նախապես ասենք նաև, որ քննարկվող հարցը չպետք է նույնացնել «Թումանյանը և կրոնը», «Թումանյանը և քրիստոնեությունը» կամ նման մեկ այլ թեմայի հետ, թեև դրանք ունեն մերձեցման ու շփման շատ եզրեր: Կրոնի, քրիստոնեության նկատմամբ Թումանյանի ունեցած վերաբերմունքի խնդիրը մի առանձին աշխարհայացքային բարդ հիմնախնդիր է, որը ենթադրում է հետազոտության ուրիշ սկզբունքներ և չափանիշներ[2]:

2

Աստվածաշնչային մոտիվների և ոճերի բարդյագեղագիտական իմաստավորումը շատ ավելի որոշակի է այն դեպքերում, երբ դրանք այս կամ այն կերպ մտնում են Թումանյանի գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ: Խոսքը վերաբերում է շուրջ մեկ տասնյակ քնարական բանաստեղծություններին (գրված 1890–1916թթ. ընթացքում), մասամբ էլ «Դեպի Անհունը» պոեմին և մի քանի սևագիր լեգենդների:

---

[1] Այստեղ և հետագայում Հին և Նոր կտակարանների քաղվածքները բերվում են հետևյալ հրատարակությունից. Աստուածաշունչ, մատեան Հին և Նոր կտակարանաց, Վիեննա, Ամերիկեան ընկերութիւն գրոց սրբոց, 1929: Թումանյանի անձնական գրադարանում եղել են Աստվածաշնչի լրիվ կամ նրա առանձին մասերի շուրջ քսան տարբեր հրատարակություններ (տես այդ գրադարանի մատենագիտական նկարագրությունը, հատ. 1, 1987):

[2] Թումանյանի նամակներում և հոդվածներում առկա մի շարք աստվածաշնչային քաղվածքներ ու ոճեր տես *Մայիս Ավդալբեգյան*. Թումանյանը և հայ հին գրականությունը, ԲԵՀ – 2, 1969, էջ 24:

Պետք է ուղղակի ասել, որ Թումանյանի գրական կյանքի և ո՛չ մի շրջանում այս գիծը նրա համար առանցքային և գերիշխող չի եղել, նա դիմել է այդ մոտիվներին միայն առանձին դեպքերում՝ կենսական և ստեղծագործական որոշակի հանգամանքների թելադրանքով: Համեմատաբար ավելի հաճախ այդպիսի գործեր գրվել են 1890-ական թվականներին:

Սկսենք այդ շրջանում գրված այն երեք բանաստեղծություններից, որոնք սկսվում են «Քրիստոս հարյավ» բառերով և իրոք կապվում են սուրբ հարության մոտիվների հետ: Բայց այդ կապն ամեն անգամ յուրօրինակ ձևեր է ընդունում:

Առաջին բանաստեղծության մեջ (գրված 1890թ.) Քրիստոսի հարության մոտիվն առնչվում է անձնական երջանկության, սիրո վերադարձի հեռանկարի հետ: Այդ մասին պատկերացում կարող է տալ առաջին իսկ տունը.

Քրիստոս հարյավ հրաշափառ,
Հարյավ աշխարքն էլ նորից,
Դու էլ, սեր իմ, հարություն առ
Մոռացության խավարից:

Շարունակության մեջ բանաստեղծը երազում է վերագտնել սիրո վաղեմի վայելքը, առանց որի «կյանքը դառն՜է ու անձուկ»:

Քրիստոսի հարության և սեփական հոգու վերածնության զուգահեռի վրա է կառուցված նաև դրանից երեք տարի անց՝ 1893թ. գրված մի ուրիշ բանաստեղծություն, որն սկսվում է այսպես.

Քրիստոս հարյավ: Ա՜խ, և այս հոծ
Սուք-մռայլից, երանի,
Հառներ հոգիս կըրակ ու բոց,
Զըվարթ հոգիս երբեմնի:

Իսկ բանաստեղծության վերջում այս բաղձանքը վերածվում է ապագա երջանկության հավատի. «Պիտի հառնեն տանջված, խաչված Ցընորքները քո նախկին»:

Թերևս մասամբ արհեստական է հնչում այս անցումը, որ երկու դեպքում էլ կատարում է երիտասարդ բանաստեղծը Քրիստոսի հարությունից դեպի անձնական զգացմունքների ու երջանկության ոլորտ: Բայց այդ անցումը յուրովի ցուցադրում է կրոնական ըմբռնումների *աշխարհականացման*, կարելի է ասել՝

մարդկայնացման այն միտումները, որոնք բնորոշ էին Թումանյանին գրական առաջին իսկ քայլերից:

Երեք տարի անց՝ 1896թ. Թումանյանը գրեց ևս մի բանաստեղծություն, որը նույնպիսի սկսվածք ունի («Քրիստոս հարյավ... երկինք գնաց...») և ուղղակի վերնագրված է «Հարություն»: Բայց այս դեպքում հարության մոտիվը ներկայացվում է շատ ավելի լայն հասարակական իմաստով, և դրա մեջ պետք է տեսնել բանաստեղծի հոգևոր հասունացման արտահայտությունը: Քրիստոսի ազնիվ պատվիրաններն ապրում են միայն գրքերում, խորհրդածում է նա, իսկ կյանքն ընթանում է իր դժբախտ հունով: Աշխարհը հեծում է անարդարությունից, մարդիկ, արծաթով կուրացած, «մատնություններ են անում», խուսափում են չարիքը դատապարտելուց և խաչում են ճշմարտության առաքյալներին, ճիշտ այնպես, ինչպես Քրիստոսի քարոզչության և մահվան ժամանակ: Եվ, այնուամենայնիվ, բանաստեղծը համոզված է բարոյական բարձր սկզբունքների հաղթանակի մեջ: Դիմելով կյանքի մութ ուժերին, որոնք ծաղրում են «անմեղության ճակատին» և «խաչ են հանում ճշմարտին», նա անկոտրում հավատով ասում է.

Ո՜հ, կարճամիտ անզգամներ,
Դրանք այսօր կըմեռնեն,
Բայց վաղը ձեր փոշու վրա
Նոր փառքերով կըհառնեն:

Ինչպես տեսնում ենք, Թումանյանի համար Քրիստոսի հարությունը մարդկության պատմական զարգացման մեջ Բարու և ճշմարտի հաղթանակի խորհրդանիշն է: Դա է այս մոտիվին մի քանի անգամ դիմելու հիմքն ու ելակետը:

Մեզ զբաղեցնող հարցի կապակցությամբ հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում «Դեպի Անհունը» պոեմի IX և եզրափակիչ XV գլուխներում տեղ գտած երգային հատվածները: Դրանք սաղմոսների և շարականների հետևությամբ գրված կրոնական-արարողական երգեր են և որոշակիորեն առանձնանում են պոեմի ընդհանուր քնարապատմողական հյուսվածքի մեջ: Առաջին երգը կազմված է չորս 6-տողանի տներից (ընդամենը 24 տող), իսկ երկրորդը՝ երկու 5-տողանի տներից (ընդամենը 10 տող):

Ստեղծագործական առումով այս երգերի մեջ ամենից կարևորը գեղարվեստական ոճավորման սկզբունքն է, որը

կիրառվել է հետևողականորեն՝ մահվան և թաղման կրոնական երգերի նմանակման ճանապարհով: Վերցնենք առաջին երգի սկիզբը.

Այս անցավոր երկրի վրա
Լըցան օրերն պանդխտության.
Երկնապլաց գընում է նա,
Հագած մարմին անապական,
Անմահացած մահկանացուն՝
Միանալու իր աստըծուն:

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ ամեն ինչ ոճավորված է կրոնական երգերի ոգով, նրանց բնորոշ բառերով և արտահայտություններով: Նույնը վերաբերում է երգի մյուս տներին, ուր հանդիպում ենք և՛ աստվածաշնչային հատուկ անունների (Վերին Երուսաղեմ, Ենովք, Եղիաս), և՛ հոգևոր գրականությանը հատուկ ոճերի, բառակապակցությունների: Վերջիններիս վաղնջականության տպավորությունն ուժեղանում է գրաբարյան բառաձևերի լայն օգտագործման շնորհիվ: Ահա տողերի հերթականության կարգով բերվող օրինակներ (իրարից տարբերակելու համար դրանք սկսում ենք մեծատառերով). Օթևանում հըրեշտակաց, Աղավնակերպ կան ծերացած, Այն աշխարհում անտըխրական, Արդարքն, Յոքնաստեղյան լույս խորանում, ընտրյալ հոգիքն, Բերկրանքներով հարազըվարճ, Աստծո զըվարթ աչքի առաջ, Նայում են Հոր լույս երեսին, Նըրա առջև պաղատավոր, և այլն:

Նույն սկզբունքով է հորինված նաև մյուս երգը, որի ընդամենը 10 տողերում երեք անգամ կրկնվում է «Փա՛ռք խորհուրդին անմահության» բնորոշ շարականային տողը, և կան եկեղեցական արարողությունների ոգով հյուսված այսպիսի արտահայտություններ. Փա՛ռք անպատում մըխիթարչին, Ու շողն անշեջ, արարչական, Դեպի անհունն ու հավիտյան, Ապրում սերը անապական, և այլն:

Ավելորդ է որոնել և մեկ առ մեկ ցույց տալ, թե ի՛նչ կապ ունեն այդ արտահայտությունները Ս. գրքի և քրիստոնեական գրականության ուրիշ հուշարձանների հետ, թե ո՛րը որտեղի՛ց է քաղված: Թումանյանն այդպիսի մանրախնդիր «քաղվածաբանական» աշխատանք կատարել չէր կարող: Նա ստեղծագործել է երևակայության ազատ ներշնչանքով՝ զուգակցելով այն Աստվածաշնչի և ազգային կրոնական երգերի բնագրերի խոր իմացության, մանավանդ նրանց ընդհանուր ոճական մթնոլորտի հարա-

զատ զգացողության հետ: Դրա շնորհիվ էլ ոճավորումը շատ բնական է և անկաշկանդ, իսկ ստեղծագործությունը՝ սկզբից մինչև վերջ ինքնուրույն, թեև յուրաքանչյուր տողում կարելի է գտնել բառեր ու ոճեր, որոնք հիշեցնում են հոգևոր գրականության հին աղբյուրները:

Նախքան Աստվածաշնչի հետ առնչվող մյուս բանաստեղծություններին անցնելը, մի քանի խոսք ավանդությունների մի խմբի մասին, որը մեզ հասել է սևագիր և անավարտ վիճակում և այդ պատճառով էլ երբևէ չի գրավել հետազոտողների ուշադրությունը: Դրանք այժմ ի մի են հավաքվել ԵԼԺ 2-րդ հատորում (էջ 184–197) և, անշուշտ, զգալիորեն լրացնում են այս ուղղությամբ Թումանյանի ունեցած հետաքրքրությունների և որոնումների պատկերը: Այստեղ անդրադառնանք այդ ավանդություններից միայն մեկին, որն ունի «Երկու արշավանք» վերնագիրը, թեև մի երկու ուրիշն էլ հիմնվում են աշխարհի և մարդու առաջացման հնագույն պատկերացումների վրա և այդ չափով կապվում են մեզ զբաղեցնող թեմային («Չարության սկիզբը», «Կաչաղակների ծագումը»):

«Երկու արշավանքը» մեզ հասել է խիստ պակասավոր վիճակում, բայց նրա մտահղացումն ու կառուցվածքը կարելի է պատկերացնել այսպես: Ավանդության երկու մասերում ներկայացվում է երկու մեծ, դեպի աշխարհի չորս ծայրեր տարածվող արշավանքների ծրագիր: Մի հրաման արձակում է Հերովդես արքան: Դա աշխարհը տիրելու և այդ ճանապարհին ոչ մի բանի առջև կանգ չառնելու հրաման է. «Արձակում եմ ձեզ ազգերի վրա: Գնացեք, ինչպես հզոր առյուծներ... Ջարդեցեք և մանուկ, և ծեր: Եվ թող Հռովմի փառքը հավերժական տիրի արևի ելքից մինչև մուտ...»: Բանաստեղծն, անշուշտ, նկատի է ունեցել Նոր կտակարանում բազմիցս հիշատակվող Հերովդես արքային, որը թագավորել է Հիսուսի ծննդյան և գործունեության շրջանում (տե՛ս Մատթէոս, Բ, Ղուկաս, Ա և այլն) և աչքի է ընկել իր հատուկ դաժանությամբ ու ռազմամոլությամբ:

Իսկ մյուս հրամանի հեղինակը, բնագրի պակասավորության պատճառով, թեև ուղղակի չի հիշվում, բայց ամեն ինչից երևում է, որ խոսքը վերաբերում է Քրիստոսին: Հրամանի բովանդակությունը համընկնում է նրա ուսմունքի հիմնական դրույթներին. «Տալիս եմ ահա ձեզ խաղաղություն, որ չի ճանաչել աշխարհքը երբեք... Իր անձի պես սիրել ընկերին»: Հիշենք, վերջապես, «հրամանի» եզրափակիչ քառատողը.

Ուղարկում եմ ձեզ աստծո անունով,
Ինչպես հեզ գառներ գազանների մեջ,
Նրանք ձեզ կուտեն, կըսպանեն մարմնով,
Բայց հոգի եք դուք, և չըկա ձեզ վերջ...

Այս է Քրիստոսի քարոզած «արշավանքը», որով նա պիտի տիրի ամբողջ աշխարհին: Այս երկու հրամանների միջոցով բանաստեղծը հակադրել է երկու աշխարհըմբռնում և վարքագիծ. մի կողմից՝ ռազմամոլություն, դաժանություն, աշխարհին տիրելու քարոզ, իսկ մյուս կողմից՝ խաղաղության և եղբայրության պատվիրաններ: «Հաշտ ու խաղաղ մարդկություն» երազող Թումանյանի համակրանքը, իհարկե, ամբողջովին երկրորդի կողմն է, որով և նա համերաշխում էր Քրիստոսի ուսմունքի շատ էական դրույթների հետ:

3

Աստվածաշնչային թեմաներով գրված մի քանի բանաստեղծություններ հոգեբանական ուղղակի աղերսներ են պարունակում հայ ժողովրդի ազգային ճակատագրի հետ: Նկատի ունենք «Իսրայել» (1890), «Տրտմության սաղմոսներից» (երկու բանաստեղծություն, 1898) և «Գերության մեջ» (1916) ստեղծագործությունները: Նախքան դրանց կոնկրետ վերլուծությանն անցնելը, տեսնենք, թե ինչպես էր հասկանում Թումանյանն այդ կապը:

Իր հոդվածներում նա մի քանի անգամ անդրադարձել է Հայաստան – Իսրայել զուգահեռին, որի հիմքը հայ և հրեա ժողովուրդների պատմական ճակատագրի ընդհանուր գծերն էին՝ անհամար ասպատակությունների, կոտորածների և տեղահանության ենթարկվելու իրողությունը: Բերենք մի քանի օրինակ:

1910-ական թթ. սկզբին, ռուս-պարսկական պատերազմին և Խ.Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպին նվիրված ուսումնասիրության մեջ, խոսելով հին դարերից սկսած «ընչաքաղց օրդուների պարբերական հարվածների ասպարեզ» դարձած Հայաստանի կրած դաժան փորձությունների մասին, Թումանյանն անմիջապես ավելացնում էր. «Ճիշտ նման Իսրայելի ժողովրդին, որ գտնվում էր մի կողմից հզոր Բաբելոնի, Ասորեստանի, Պարսկաստանի մեջ, մյուս կողմից՝ Եգիպտոսի ու Հռոմի մեջտեղը, և մին Եգիպտոս էր գերի գնում, մին՝ Բաբելոն, մին

Պարսկաստանն էր ավերում, մին՝ Հռոմը, և նրա մարգարեն իր աշխարհասասան ողբի մեջ աղաղակում է՝ «ո՞վ դու հայրենիք, ծոր կոտորածի...», մինչև որ դատարկվեց վերջապես: Այսպես էլ Հայաստանը: «Յարնելից սուր, յարևմտից սպանումն, ի հիւսիսոյ հուր և ի հարաւոյ մահ...», – աղաղակում է հայոց Լաստիվերցին (ԵԺ – VI, 322):

Երկու ժողովուրդների միջև Թումանյանն իմաստալից նմանություն է տեսնում նաև պատմական կայունության, ճակատագրի բոլոր հարվածներին դիմադրելու և ամեն անգամ նորից ոտքի կանգնելու զարմանալի ունակության առումով: 1913թ. «Ազգային վերածնության մեծ կոչը» հոդվածում նա հիշում է, թե ինչպես Մովսես մարգարեի ոգեկոչմամբ մարդկանց «չոր ոսկորները մարմին ու շունչ էին առնում ու նորից երկրում կանգնում էր նորոգված Իսրայելի ժողովուրդը»: Սրան դարձյալ հետևում է պատմական զուգահեռը. «Մեր ժողովրդից էլ, երկար դարերի տառապանքից ու տանջանքից հետո, թեև գրեթե ոսկորն է մնացել ցրված աշխարհիքի երեսովը մին, բայց մեր ոսկորն էլ են ոսկորիցն է, որ ընդունակ է կյանք ու շունչ առնելու ու վերկենալու մարգարեական ձայնի վրա» (ԵԼԺ – 7, 57 – 58): Եվ հայ բանաստեղծն իր կոչին հնության վեհություն և բիբլիական հանդիսավորություն է տալիս՝ հիշելով հետևյալ խոսքերը Եզեկիելի մարգարեությունից. «Եւ տաց զոգի իմ ի ձեզ, եւ լինիջիք կենդանի, եւ եդից զձեզ յերկրին ձերում...» (Եզեկիել, ԼԷ, 14): Ի դեպ, Եզեկիելի մարգարեության նույն այս ԼԷ (37-րդ) գլխում է պատմվում չորացած ոսկորների տեսիլքը՝ գերեզմաններից կմախքների հառնելու, կենդանանալու հրաշքը:

Մի երրորդ քաղվածք էլ բերենք 1913թ. գրած մեկ այլ հոդվածից («Մեր համազգային հոբելյանը և դպրոցն ու գրականությունը»): Մեսրոպ Մաշտոցի գիտական և հայրենասիրական սխրանքը շատ գերադրական գնահատականների է արժանացել, շատ պատկերավոր զուգահեռների առիթ է դարձել՝ սկսած Կորյունից մինչև Սիամանթո, մինչև մեր օրերը: Բայց այն զուգահեռը, որ Թումանյանն այս հոդվածում անց է կացնում Մաշտոցի և Մովսես մարգարեի միջև, թերևս ամենաբարձր գնահատականն է՝ ոչ միայն իր բիբլիական ներշնչվածությամբ, այլև զարմանալի խոր և դիպուկ բնութագրությամբ այն փրկարար դերի, որ մեր ազգային ճակատագրի մեջ խաղացել է հայ գրի ստեղծողը: Չենք կարող մեջ չբերել այդ սքանչելի հատվածն ամբողջությամբ.

«Այո՛, մեծ ու հրաշալի էր տեսարանը, երբ Իսրայելի Մովսեսն իջնում էր Սինայից ու բերում էր հետը աստծո պատգամները, բայց նրանից ոչնչով պակաս վեհ ու վսեմ չէր, երբ հայոց Մեսրոպը ժամանակի լուսավորության հայրենիքից Հայաստան էր մտնում՝ հայոց այբուբենը բերելով իր հետ: Եվ իզուր չէ ավանդությունը ասում, թե՝ աստվածային ձեռքը գրեց էդ այբուբենը, ու էդպեսով դրեց մեր գրի ու գրականության սկիզբը: Նրանից հետո մենք ունեցանք սեփական ազգային դպրոց ու գրականություն, որ խաղաղ օրերում ոսկեդար է ստեղծել մեզ համար, իսկ դժբախտության օրերում ճանապարհ է ցույց տվել մեր ազգին դեպի լավագույն ապագան, էն լուսեղեն սյունի նման, որ երբեմն Իսրայելի ժողովրդին ճանապարհ էր ցույց տալի օծերով լիքը անապատներում դեպի Ավետյաց երկիրը» (ԵԼԺ – 7, 94–95):

Այս տողերը լրացուցիչ մեկնաբանության պետք չունեն: Ավելացնենք միայն, որ այստեղ հիշատակվող «Լուսեղեն սյունը» բանաստեղծական երևակայությամբ հորինված փոխաբերական խոսք չէ, այլ ուղղակի քաղված է Աստվածաշնչից: Այնտեղ մի քանի անգամ հիշվում է, որ Եգիպտոսից Ավետյաց երկիր վերադառնալիս իսրայելցիներին աստված օգնում էր՝ ցերեկը ամպի սյունով, իսկ գիշերը հրե սյունով ցույց տալով նրանց ճիշտ ուղին: Ահա Ելից գրքի համապատասխան հատվածը. «Եւ Աստուած առաջնորդէր նոցա ցերեկ սեամբ ամպոյ, ցուցանել նոցա զճանապարհն, եւ զգայգ՝ սեամբ հրոյ, լուսատու լինել նոցա ի գնալն՝ զցայգ եւ զցերեկ: Եւ ոչ պակասէր սիւն ամպոյն ի տուէ եւ սիւն հրոյն ի գիշերի առաջի ամենայն ժողովրդեանն» (ԵԼՔ, ԺԳ, 21–22):

Ինչպես տեսնում ենք, Հայաստան – Իսրայել զուգահեռը Թումանյանի ազգային մտածողության բնորոշ տարրերից մեկն է, որը դառնում է նաև ժողովրդի ապագայի նկատմամբ հավատի աղբյուր: Թումանյանի գրական կենսագրության փաստերը ցույց են տալիս, որ այդ տարրը շատ վաղուց է մտել նրա գիտակցության մեջ, և դրա առաջին «հրեղեն ապացույցը» 1890թ. գրած «Իսրայել» բանաստեղծությունն է: Անվիճելի է, որ այստեղ Իսրայելի անվան տակ փաստորեն խոսվում է Հայաստանի ողբալի վիճակի մասին: Եվ այդ բանը, իհարկե, լավ հասկացավ Թիֆլիսի գրաքննական վարչությունը, որն արգելեց բանաստեղծության տպագրությունը (միայն շատ տասնամյակներ անց՝ 50-ական թթ. այն գտնվեց վարչության թղթերում և, վերջապես, հրապարակվեց): Ճիշտ է, բանաստեղծության մեջ կան հատկա-

պես Իսրայելի հետ կապվող աշխարհագրական անուններ (Սիոն, Երուսաղեմ), բայց բովանդակության առումով ամեն ինչ հավասարապես կարող էր վերաբերել նաև Հայաստանի վիճակին, հայ բանաստեղծի ազգային-հայրենասիրական ապրումներին: Կարելի է պատկերային, նույնիսկ բնագրային շատ զուգահեռներ անցկացնել այս բանաստեղծության և Թումանյանի ուրիշ գործերի միջև: Վերցնենք բանաստեղծության առաջին տան այս տողերը. «Դարձյալ դեպի քեզ, հայրենիք իմ հեզ, Հարազատ որդիդ թռչում եմ ահա»: Այստեղ դժվար չէ լսել նույն 1890թ. գրած նշանավոր «Նախերգանքի» ուղղակի արձագանքը. «Քեզ մոտ եմ գալիս, հայրենիք իմ հեզ»:

Կամ՝ կարդալով բանաստեղծության 2-րդ տունը՝

Բայց և քո գրկում, ավա՜ղ, կորած է
Կենսալի կյանքի հույսը հավիտյան,
Քո գրկում նաև ինձ սպասում են
Ստրըկի վիճակ, օրեր հեծության, –

կարելի է զուգահեռի կարգով հիշել թումանյանական շատ տողեր հարազատ երկրի մասին: Ինչպես, օրինակ, այս քառատողը՝ 1890թ. գրած մի այլ բանաստեղծությունից.

Իմ հայրենիքս տխուր է, տխուր...
Ուր աչք եմ դարձնում՝ տխուր ավերակ,
Ամեն տեղ միայն, միայն ցավալուր
Հեծության ձայներ, երկչոտ աղաղակ:

Վերջապես, հիշենք «Իսրայելի» ևս մեկ տուն՝ տղորված հայրենի երկրում իրեն միայնակ և օտար զգացող մարդու ողբերգական ապրումներով.

Եվ գերի որդիդ, ո՜վ գերված աշխարհ,
Ազատ քայլերով, և ո՛չ մի անգամ,
Այն սուրբ վայրերում, ուր որ մեծացա,
Եվ այսուհետև չըպիտի ման գամ:

Ծանոթ տրամադրություն է սա, որ հաճախ է այցելում Թումանյանի քնարական հերոսին, ինչպես, օրինակ, «Տրտունջ» բանաստեղծության հետևյալ տողերում.

Եվ իմ հայրենի աշխարհում օտար,
Օտար ու մենակ անցվորի նըման,
Որ չունի ընկեր, ոչ տեղ ու դադար:

Այսպես, կարելի է ասել. որ «Իսրայել» բանաստեղծության մեջ բիբլիական ժողովրդի տառապանքի ձայնը համընկնում է հայ բանաստեղծի քնարական հերոսի տրամադրություններին:

Միաժամանակ, դիտելով հարցը Թումանյանի ստեղծագործական զարգացման ընթացքի մեջ, չի կարելի չնկատել, որ այս ուտանավորում նա իր առջև աստվածաշնչային ոճավորման հատուկ խնդիր դեռ չի դրել (կամ գուցե չի էլ գիտակցել այն): Միայն մի քանի տարի անց, ապրելով ստեղծագործական բուռն աճի շրջան, Թումանյանը եկավ այն համոզման, որ աստվածաշնչային մոտիվների մշակման ընթացքում անհրաժեշտ է կիրառել արտահայտչական միջոցների որոշակի համակարգ, այլ կերպ ասած՝ դիմել *գեղարվեստական ոճավորման:*

Այդ գիտակցությունից ծնվեց «Տրտմության սաղմոսներից» ստեղծագործությունը (1898), ավելի ճշգրիտ՝ ընդամենը երկու բանաստեղծությունից բաղկացած փոքրիկ շարքը: Ի դեպ, սա ամենևին չի նշանակում, թե Թումանյանն այստեղ հրաժարվել է հրեական մոտիվների միջոցով «հայկական հոգսեր» արտահայտելու նպատակից: Ո՛չ, այս գործը ևս սեփական ազգային ենթատեքստ ունի, և դա ընդգծել է ինքը՝ Թումանյանը, «Տրտմության սաղմոսները» ներմուծելով իր հայրենասիրական բանաստեղծությունների ժողովածուի մեջ («Հայրենիքիս հետ», 1916): Իրենց խորը ողբերգականությամբ, անարդար ճակատագրի դեմ բարձրացրած աղեկտուր բողոքով թումանյանական «սաղմոսներն», իրոք, ուղղակի արձագանքում էին դարավերջին հայ ժողովրդի ապրած անլուր տառապանքներին, մանավանդ Թուրքիայում հայության զանգվածային կոտորածներին: Սակայն այդ կապն ուղղակի, «ճակատային»չէ, այլ հանդես է գալիս Հին կտակարանի ոճավորմամբ՝ ստեղծելով նմանակման պատրանք: Թումանյանը նախ և առաջ հարազատորեն վերարտադրում է Դավթի սաղմոսների հոգեբանական և ոճական մթնոլորտը, և դա նրա գեղարվեստական հասունացման, ռեալիստական մտածողության խորացման դրսևորումներից մեկն էր 90-ական թվականների վերջին:

Ի՞նչ սկզբունքով է Թումանյանն օգտվել կրոնական գրականության այս ժանրի ավանդներից: Հայտնի է, որ Հին կտակարանում տեղ գտած Դավթի 150 սաղմոսներն իրենց

կառուցվածքով և բովանդակությամբ շատ բազմազան են: Այստեղ կան օրհներգության և փառաբանության, խոստովանության և ապաշխարանքի, տոնախմբության և ուխտագնացության, գոհաբանության և օգնության աղերսանքի սաղմոսներ: Տրամադրությունները էլ նրանց մեջ շատ տարբեր են՝ անհույս տրտմությունից մինչև հանդիսավոր հոգեվիճակ: Գրեթե բոլոր սաղմոսները հորինված են աստծուն դիմելու ձևով, որի միջոցով արտահայտվում են նաև տրտունջ, դժգոհություն, բայց ամենից ավելի՝ աստծո ամենազոր ուժի փառաբանություն, նրա արդար դատաստանի հավատ և սպասում (այդ պատճառով էլ քսանից ավելի սաղմոսներ վերնագրված են ալելուիա՝ «Փառաբանեցեք աստծուն»): Թումանյանն իր մշակման մեջ կողմնորոշվել է դեպի այս շարքի առավել թախծոտ, ողբերգական տրամադրությունները և այդ հիման վրա էլ ստեղծագործությունը վերնագրել է «Տրտմության սաղմոսներից»: Սակայն պետք է նկատի ունենալ, որ նրա զույգ մասերում, թեև երկուսն էլ գրված են իբրև դիմում առ աստված, սաղմոսների օգտագործման եղանակները բավական տարբեր են, և դա թելադրում է առանձին քննություն:

Նախ, մեջ բերենք առաջին բանաստեղծությունն ամբողջությամբ.

Տե՞ր, մինչև ե՞րբ մեր աչքերը քեզ մընան.
Մեր զույժն հասավ հեռո՜ւ-հեռու ազգերին,
Աշխարհի լըցվեց մեր աղաղակ, մեր կական,
Ու չի անցել մեր տանջանքը տակավին:

Ինչո՞ւ, աստվա՛ծ. որքե՞րն արդյոք հայրական
Գութըդ կօրհնեն կոտորածի էս ծոռում,
Թե՞ տարագիր պանդուխտները կըպատմեն
Ողորմությունդ օտար-օտար ափերում:

Մի՞թե, աստվա՛ծ, դեռ բավական չըտեսար
Էսքան ավեր, վիշտ ու ցավեր, հեծություն,
Մի՞թե, աստվա՛ծ, հաճելի չեն քեզ համար
Աղոթք ու սեր, կյանք ու տաղեր զըվարթուն:

Աստվածաշնչի սաղմոսների շարքում դժվար է ցույց տալ մեկը, որը տրամադրությունների ու մտքերի զարգացման ընթացքով, բառական հյուսվածքով և կառուցվածքով լիարժեք հիմք տար ասելու, թե Թումանյանն իր այս բանաստեղծությունը

գրելիս ամբողջովին հետևել է այդ սաղմոսին: Ավելի ճիշտ կլինի ենթադրել, որ նա նկատի է ունեցել ոչ թե մեկ առանձին սաղմոս, այլ ձգտել է վերստեղծել Դավթի սաղմոսների մեջ անարդարության դեմ տրտունջի, դժգոհության և բողոքի տրամադրությունների ընդհանուր հոգեբանական մթնոլորտը, ընդսմին օգտագործելով առանձին աստվածաշնչային ոճեր ու բառեր: Այսպես, բանասիրության մեջ արտահայտվել է այն կարծիքը, որ այս բանաստեղծության, հատկապես նրա սկզբի համար կարող էր նախատիպ և խթանիչ ազդակ ծառայել Դավթի 12-րդ սաղմոսի առաջին մասը, որը հետևյալն է.

«Մինչեւ յե՞րբ, Տէր, մոռանաս զիս իսպառ, մինչեւ յե՞րբ դարձուցանես զերեսս քո յինէն: Մինչեւ յե՞րբ դնեմ զխորհուրդս յանձն իմ, եւ ցաւք սրտի իմոյ զաւուրս: Մինչեւ ցե՞րբ բարձրանայ թշնամին ի վերայ իմ» (Գիրք Սաղմոսաց, ԺԲ, 1 – 4)[3]:

Այս զուգադրությունը, անշուշտ, հանգիչ է, բայց այն կարող է վերաբերել բանաստեղծության սկսվածքին միայն, իսկ մյուս տողերը «սաղմոսային» են սոսկ իրենց ընդհանուր տրամադրությամբ և խոսքի զգացմունքային երանգներով: Ուզում ենք ուշադրություն հրավիրել այն բանի վրա, որ սաղմոսի առաջին դեմքի եզակի թիվը (զիս, յինէն, իմ, իմոյ) բանաստեղծը փոխարինել է հոգնակիով (Մեր), քանի որ նա խոսում է ամբողջ ժողովրդի անունից, նրա ողբալի ճակատագրի մասին: Հնարավոր է, որ ավելի մանրակրկիտ զննումների դեպքում հայտնաբերվեն նաև ուրիշ բառային աղերսներ այս բանաստեղծության և Աստվածաշնչի միջև, թեև բոլոր դեպքերում դա չի կարող փոխել մեր պատկերացումը պոետի աշխատանքի ազատ ստեղծագործական բնույթի մասին: Մենք առայժմ հնարավորություն ունենք խոսելու մեր նկատած ևս մեկ զուգադիպության վերաբերյալ, որն ինքնին շատ բնորոշ է Թումանյանի աշխատանքի համար:

Խոսքը վերաբերում է բանաստեղծության 6-րդ տողին. «Գութըդ կորհենն կոտորածի էս ձորում»: Մենք արդեն գիտենք, որ «ձոր կոտորածի» արտահայտությունը Թումանյանն օգտագործել է նաև իր մի ուսումնասիրության մեջ, իբրև հրեա մարգարեի աղեկտուր խոսք. «Ո՞վ դու հայրենիք, ձոր կոտորածի»: Այս կրկնությունը պատահական չէր: Թումանյան բանաս-

---

[3] Տե՛ս *Մուշեղ Նարյան.* Չովի. Թումանյանի երկու բանաստեղծության անհայտ սկզբնաղբյուրը: – «Գրական թերթ», 1966, 22 հուլիսի, թ. 30: *Չովի. Թումանյան.* Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, 1988, էջ 593: Տե՛ս նաև Մ.Ավդալբեգյանի նշված հոդվածը, էջ 19 – 20:

տեղծին և գիտնականին այդ բառակապակցությունը գրավել է իբրև իրեա ժողովրդի անվերջ կորուստների հավաքական պատկեր, որը ուղղակի կապվում էր նաև հայոց արյունոտ ճակատագրի հետ: Որոնումները ցույց տվեցին, որ «ծոր կոտորածի» արտահայտությունն Աստվածաշնչում հանդիպում է երկու անգամ՝ Երեմիայի մարգարեության 7-րդ գլխում («Ձոր կոտորելոց» ձևով, – Երեմիա, է, 32) և 19-րդ գլխում, ուր կարդում ենք. «Վասն այդորիկ ահա աւուրք գան, ասէ Տէր, եւ ոչ եւս կոչեսցի անուն տեղւոյդ այդորիկ Գլորումըն եւ գերեզման որդւոցն Ենովմայ, այլ Ձոր կոտորածի» (Երեմիա, ժԹ, 6):

Աստվածաշնչի այս տարրողունակ, հավաքական պատկերը բնական իրավունքով մտել է «Տրտմության սաղմոսների» բանաստեղծական հյուսվածքի մեջ: Իսկ մեկ տասնամյակ անց Թումանյանը դա օգտագործել է նաև գիտական ուսումնասիրության մեջ՝ Երեմիայի մարգարեության հայրենասիրական ողբերի ոգով ստեղծելով հիշյալ բառակապակցությունը («Ո՞վ դու հայրենիք, ծոր կոտորածի»):

Շատ ավելի որոշակի և անմիջական է երկրորդ բանաստեղծության կապը Աստվածաշնչի հետ: Սկզբնաղբյուրի օգտագործման եղանակները ճիշտ պատկերացնելու համար այս դեպքում ևս բանաստեղծությունը մեջ բերենք ամբողջությամբ:

Աստվա՜ծ, ինչպես ծուխ օրերըս անցան
Ոսկերքըս, ինչպես խըռիվ, չորացան,
Սիրտըս ցամաքեց, ընկա խոտի պես,
Ճամփես մոռացա ահագին վըշտես:
Ձայնըս նախատինքըն եղավ օտարի,
Ձանգիստըս ճամփում հալածանքների,
Լըսեցի ցերեկն աղաղակ ու բոթ,
Գիշերը լացի մինչև առավոտ:

Տըքնեցի, ինչպես բու ավերակում,
Ինչպես միայնակ ճնճղուկ՝ տանիքում...
Աստվա՜ծ, տանջանքից ուժերըս հատան,
Մի՞թե չըհասավ ժամը փրկության:

Մեր բանասիրության մեջ իրավացիորեն նշվել է, որ այս բանաստեղծությունն ուղղակի կապված է Դավթի 101-րդ սաղմոսի հետ, ծնվել է նրա ստեղծագործական վերակերտման

ուղիով"։ Բերենք սաղմոսի այն մասը, որն ակնհայտորեն հիմք է ծառայել այս բանաստեղծությունը գրելու համար։

«Սպառեցան որպէս ծուխ աւուրք իմ, եւ ոսկերք իմ որպէս խռիւ չորացան։ Հարաւ որպէս խոտ եւ ցամաքեցաւ սիրտ իմ, մոռացայ ուտել զհաց իմ։ Ի ձայնէ հեծութեան իմոյ, կցեցաւ ոսկր իմ ի մարմին իմ։ Նմանեցայ ես հաւալսան յանապատի. եղէ ես որպէս բու յաւերակի։ Տքնեցայ եւ եղէ ես որպէս ճնճղուկ միայն ի տանիս։ Նախատեցին զիս թշնամիք իմ զօրհանապազ, եւ գովիչք իմ ինեւ երդնուին։ Զմոխիր որպէս զհաց կերայ, եւ զըմպելին իմ արտասուօք խառնեցի՝ յերեսաց բարկութեան սրտմտութեան քո, զի դու բարձրացուցեր և խոնարհեցուցեր զիս։ Աւուրք իմ որպէս հովանի անցին, եւ ես որպէս խոտ ցամաքեցայ» (Գիրք սաղմոսաց, ճԱ, 4 – 12)։

Առաջին իսկ մոտեցմամբ երևում է, որ Թումանյանը սաղմոսից ուղղակի փոխ է առել շատ բառեր և արտահայտություններ։ Բայց դա գրաբարից աշխարհաբար կատարված բառացի թարգմանություն չէ, որովհետև շատ բան էլ կրճատվել է կամ հավելվել, փոփոխություններ են մտել պատկերների դասավորության մեջ։ Երկու երկերի շփման եզրերը ցույց տալու համար ստորև համադրվում են Թումանյանի բանաստեղծության համապատասխան տողերը և նրանց սկզբնաղբյուրը 101-րդ սաղմոսից (փակագծերում).

Աստվա՜ծ, ինչպես ծուխ օրերըս անցան (Սպառեցան որպէս ծուխ աւուրք իմ), Ոսկերքըս, ինչպես խըռիվ, չորացան (Եւ ոսկերք իմ որպէս խռիւ չորացան), Սիրտըս ցամաքեց, ընկա խոտի պես (Հարաւ որպէս խոտ եւ ցամաքեցաւ սիրտ իմ), Հացըս նախատինքն եղավ օտարի (Նախատեցին զիս թշնամիք իմ զօրհանապազ)։ Ի դեպ, նախատինքի մասին բազմիցս խոսվում է նաև ուրիշ սաղմոսներում, ինչպես, օրինակ, ՀԸ, 4, 12, ՁԸ, 51 – 52, և այլն, Տըքնեցի, ինչպես բու ավերակում (Եղէ ես որպէս բու յաւերակի), Ինչպես միայնակ ճնճղուկ՝ տանիքում (Տքնեցայ եւ եղէ ես որպէս ճնճղուկ միայն ի տանիս)։

Ինչպես տեսնում ենք, բանաստեղծության 12 տողերից 6-ը, առանձին շեղումներով հանդերձ, փաստորեն ուղղակի փոխառություն են 101-րդ սաղմոսից։ Մնացած վեց տողերը սաղմոսներին առնչվում են միայն ընդհանուր տրամադրությամբ, բայց բնագրային ուղղակի կապ չունեն։ Ամբողջության մեջ՝ մեր առջև ինքնուրույն բանաստեղծություն է՝ գրված Աստվածաշնչի ոճա-

[4] Տես Ս.Նարյանի նշված հոդվածը «Գրական թերթում»։

վորման սկզբունքով: Ի տարբերություն նախորդ բանաստեղծության՝ այստեղ քնարական հերոսն իր մասին խոսում է եզակի դեմքով, բայց նրա *ես*-ի մեջ դարձյալ ամբողջ ժողովրդի վիշտն ու տառապանքն է երևում: Բանաստեղծության մեջ հնչող աղեկտուր հեծեծանքը, որն ավարտվում է կրքոտ-ցավագին սպասումով՝ «Մի՞թե չըհասավ ժամը փրկության», ուղղակի բխում էր հայ հասարակության հոգեվիճակից և ձգտումներից:

Ակնհայտորեն «հայկական ենթատեքստ» ունի նաև «Գերության մեջ» բանաստեղծությունը: 1916թ.՝ հայկական մեծ եղեռնի ողբերգական օրերին, Թումանյանի ուշադրությունը գրավել է խորայելցիների բաբելական գերության հետ կապվող մի դրվագ, որի նվիրական իմաստը հայրենիքի անփոխարինելիության գաղափարն է: Այդ դրվագի աղբյուրը Դավթի 136-րդ (ըստ որոշ հրատարակությունների՝ 137-րդ) սաղմոսն է, ուր խոսվում է Բաբելոն տարված գերի եբրայեցիների կրած տանջանքների, Երուսաղեմի կարոտի, նրան հավատարիմ մնալու և վրիժառության անկոտրում կամքի մասին: Ավելորդ է ապացուցել, որ այդ պատկերներով Թումանյանը ներկայացնում էր Միջագետքի և սիրիական անապատների ճանապարհը բռնած բազմահազար հայ գաղթականների վիճակն ու տրամադրությունները:

Այս դեպքում մենք ավելորդ ենք համարում մեջ բերել սաղմոսի տեքստն ու համադրել այն Թումանյանի բանաստեղծության հետ, ցույց տալ համընկնող և շեղվող մանրամասները նրանց մեջ: Բանն այն է, որ մեր գրականագիտության մեջ արդեն մի քանի անգամ այդ հարցն արծարծվել է, և հիշյալ սաղմոսն էլ ներկայացվել է ժամանակակից ընթերցողին[5]: Բացի այդ, բանասերների ջանքերով ցույց են տրվել XIX–XX դարերի հայ գրականության մեջ 136-րդ սաղմոսի գեղարվեստական մշակման փորձերը, որոնք մեր խնդրի տեսանկյունից պետք է գեթ հիշատակվեն:

Առաջինն այս շարքում Րաֆֆին է, որը 1856թ. գրել է «Իսրայելը Բաբելոնում» բանաստեղծությունը՝ նրա 36 տողերում գրեթե բառացի վերապատմելով սաղմոսի բովանդակությունը: Դրանից երեք տասնամյակ անց նույն այդ պատմությունը նա

---

[5] Տե՛ս *Մ.Նարյան.* Նույն երգի երեք արձագանք, «Գրական թերթ», 1967, 20 հունվարի, թ. 4: *Ռ.Թադևոսյան.* Ակիզբը մեր երգերի, «Սովետական գրականություն», 1986, թ. 8, էջ 138 – 141: *Հովհ. Թումանյան.* Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, 1988, էջ 633 – 634:

օգտագործեց նաև «Սամվել» պատմավեպում՝ դնելով այն հրեա երեց Զվիքայի շուրթերում[6]:

Հատկանշական է, որ 1896թ. 136-րդ սաղմոսի բառերով երգ է ստեղծել Կոմիտասը («Առ գետս բաբելացւոց...»), անշուշտ կապելով այն այդ տարիներին Թուրքիայում ծավալված հայկական զանգվածային կոտորածների հարուցած ողբերգական տրամադրությունների հետ:

Նույն շրջանում այդ սաղմոսին դիմում է նաև գրականության մեջ իր առաջին քայլերն անող Ավ.Իսահակյանը՝ 1893թ. գրելով «Իսրայելցիք Բաբելոնում» բանաստեղծությունը (կազմված 30 տողից): Դա 18-ամյա բանաստեղծի առաջին հրապարակումներից մեկն էր, որի մեջ նույնպես ամենայն հավատարմությամբ վերաշարադրված է սաղմոսի բովանդակությունը[7]:

Եվ ահա Րաֆֆուց, Կոմիտասից և Իսահակյանից շատ տարիներ անց նույն բանաստեղծական թեման մշակեց նաև Թումանյանը՝ գրելով 20 տողից կազմված «Գերության մեջ» ոտանավորը, որը նա կոչել է «Նմանություն»: Ո՞րն էր նրա մոտեցման յուրահատկությունը, որ նրան իրավունք տվեց նորից անդրադառնալու այդ «մաշված» նյութին:

Նախքան այս հարցին պատասխանելը պետք է պարզել, թե Թումանյանի համար ո՞րն է եղել «նմանության» նախատիպը: Նա, իհարկե, լավ գիտեր Դավթի 136-րդ սաղմոսը, չէր կարող ծանոթ չլինել նաև Րաֆֆու և Ավ.Իսահակյանի բանաստեղծական վերապատումներին: Սակայն, կարծում ենք, նա նկատի է ունեցել, նախ և առաջ, Բայրոնի հայտնի բանաստեղծությունը, որը գրված է նույն սաղմոսի հիման վրա և բացում է անգլիացի մեծ բանաստեղծի «Հրեական մեղեդիներ» նշանավոր շարքը[8]:

Սակայն Բայրոնի համեմատությամբ էլ Թումանյանի բանաստեղծությունն առնվազն երկու էական շեղում է պարունակում, որը նրան իրավունք է տվել այս գործը համարելու ոչ թե

---

[6] Տե՛ս *Րաֆֆի*. Երկերի ժողովածու 12 հատորով, հ. 1, 1983, էջ 44 – 45, 521, հ. 8, 1986, էջ 423, 600 – 602:

[7] Ավ.Իսահակյանի այս գործն առաջին անգամ տպագրվել է՝ «Տարազ», 1893, 20 հունիսի, թիվ 25, էջ 387, և ապա, ոչ մեծ փոփոխություններով, հեղինակի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուի մեջ, Բաքու, 1903, էջ 133 – 134:

[8] Բնագրում այդ բանաստեղծությունն անվերնագիր է, բայց Ս.Տարոնցու թարգմանությունը, ըստ երևույթին Հովհ. Թումանյանի հետևությամբ, կոչվել է «Գերության մեջ» (տե՛ս *Բայրոն*. Երկերի ժողովածու, Երևան, 1965, էջ 56): Ի դեպ, այս բանաստեղծությունը, Բայրոնի «Հրեական մեղեդիների» և մի շարք ուրիշ գործերի հետ միասին, ժամանակին թարգմանել է նաև Ալեքսանդր Ծատուրյանը (տե՛ս նրա «Երկեր» գիրքը, Երևան, 1948, էջ 549):

թարգմանություն կամ փոխադրություն, այլ ինքնուրույն գործ՝ ննմանությունից բխող համապատասխան հատկանիշներով: Առաջին շեղումն այն է, որ, ինչպես արդեն նկատվել է հիշյալ հոդվածներում, էական տարբերություն կա երգելու պահանջի նկատմամբ գերիների վերաբերմունքի մեջ: Բայրոնի բանաստեղծության մեջ, սաղմոսի տեքստին համապատասխան, գերի իսրայելցիները հրաժարվում են բաբելացիների համար երգելուց: Մեջ բերենք բանաստեղծության վերջին վեց տողերը.

Չորանան թող ձեռքերը մեր և լեզուն մեր լալկի խպառ,
Թե նրանց մոտ մի երգ հնչենք, թե շարժենք գեթ տավղի մի լար,
Սիոն, ահա տավիղներդ կախել ենք մեր գլխներից վեր,
Եվ ուխտել ենք չերգել բնավ, քանի հողը գերի է մեր.
Ո՛չ, չենք երգի քո երգերը, Սիոն, երգերըդ սրբազան,
Ո՛չ, չի լսի բշնամին բիրտ, քանի մեջն ենք մենք գերության:

Այնինչ Թումանյանի բանաստեղծության մեջ, սրբելով «լացը իրենց տխուր աչքերի», գերիները համաձայնում են առնել իրենց տավիղներն ու երգել: Բայց նրանց երգերում հնչում են այրող կարոտն ու վրեժի ծարավը, որ նրանք նետում են բաբելացիների դեմքին.

Ո՞վ սրբազան երուսաղեմ, ըսկիզբը մեր երգերի,
Եվ քեզ, Սիոն, մեր սըրբություն, թե մոռանանք մենք երբեք,
Թող մոռանա մեզ մեր աջը, հավետ մընանք մենք գերի,
Թող չըտեսնենք մենք հավիտյան ոչ խնդություն և ոչ երգ...

– Ո՞վ անօրեն դու Բաբելոն, երնեկ բազկին ոխառու,
Որ կըզարկի աչքիդ առաջ զավակները քարերի,
Երնեկ օրին, երբ կըզարքնի Իսրայելի Եհովան
Ու կըլսի հառաչանքը մեր գերեվար քընարի...

Հիշեցնենք, որ Բաբելոնի զավակներից վրեժխնդիր լինելու, նրանց քարերի վրա ջարդուփշուր անելու մասին Բայրոնի բանաստեղծության մեջ չի խոսվում, Թումանյանն այդ մանրամասները վերցրել է Աստվածաշնչից («Երանի որ կալցէ զմանուկս քո եւ եհար զքարի». – Գիրք Սաղմոսաց, ՃԼԶ« 9): Նույն պատկերը տարբեր ձևերով օգտագործվել է նաև Րաֆֆու և Իսահակյանի բանաստեղծությունների մեջ:

Երկրորդ շեղումը Բայրոնից տեսնում ենք Թումանյանի բանաստեղծության եզրափակիչ մասում, որն արդեն հորինված է բոլորովին ինքնուրույն կարգով: Այստեղ խոսվում է ցերիների երգի թողած տպավորության մասին, հաստատվում է ժողովրդի ոգու անպարտելիության միտքը.

Էսպես նըրանք երգում էին իրենց վըրեժն ահարկու,
Ու զարմանքով հարցնում էին գերիչները մեկմեկու.
– Մի՞թե դեռ էլ կենդանի է Իսրայելը աշխարհում,
Մի՞թե նըրան չըսպանեցինք պատերազմի դաշտերում...

Այսպես, իրեական պատմության մի հնագույն դրվագի վերաիմաստավորման ճանապարհով Թումանյանը փաստորեն հարուցում էր նաև հայ ժողովրդի ոգու կայունության և դիմադրողական ուժի գաղափարը, որը նրա անդրդվելի համոզմունքն էր, ապագայի նկատմամբ լավատեսական հայացքի աղբյուր: Բանաստեղծության այս տողերն ուղղակի ձայնակցում են նույն 1916թ. գրած «Ողջունում ենք» հոդվածի սկսվածքին.

«Զարմանալի է մեր ազգի կենսունակությունը. ես լիքն եմ էդ մեծ կենսունակության անսասան հավատքով: Կենսունակություն էլ որ ասում եմ, ասում եմ խոսքի բարձր ու ազնիվ իմաստով: Եվ ոչ մի բռնակալ, և ոչ մի բարբարոս երբեք չի կարողացել նվաճել ու ընկճել հայկական ցեղի էդ հզոր հատկությունը: Ամեն անգամ ամեն մի բռնակալի հայ ժողովուրդը կարող է կրկնել Վարդանանց խոսքը, թե՝ դու կարող ես հայի մարմինը տանջել, բայց նրա ոգու հետ ի՞նչ ես անելու...» (ԵԼԺ – 7, 224 – 225): Եվ այս խոսքերից անմիջապես հետո Թումանյանը նորից հիշում է չորացած ոսկորներից կենդանի մարդիկ ստեղծելու աստվածաշնչային առասպելը՝ գրելով. «Իսկ էդ ոգի ասած բանը անշունչ քարերից էլ կարող է Աբրահամու զավակներ հարուցանել և դաշտերում ցրված ոսկորներից՝ կենդանի ժողովուրդ»:

Շատ հետաքրքիր է Թումանյանի ստեղծագործական կենսագրության հետևյալ փաստը. այս հոդվածը գրվել է 1916թ. մարտի վերջին՝ «Գերության մեջ» բանաստեղծության տպագրությունից ճիշտ երկու շաբաթ առաջ: Ուրեմն, կարելի է ասել, որ այդ օրերին Թումանյանը գտնվել է «աստվածաշնչային մոտիվների ոլորտում», և այդ հանգամանքն արտահայտվել է ինչպես այս նմանողական, բայց ամբողջությամբ վերցրած ինքնուրույն բանաստեղծության, այնպես էլ գրական-հրապարակախոսական

հոդվածի մեջ՝ ամեն անգամ իր ոճական-պատկերային յուրահատկությամբ:

4

Տարբեր ուղիներով աստվածաշնչային ծագում ունեն Թումանյանի և մի քանի բանաստեղծություն՝ «Մարգարե» (1890), «Կանչ» (1891), «Քրիստոսն անապատում» (1892), «Աստծո սպառնալիքը» (1902), «Ընտրյալը» (1907): Ընդհանուրը սրանց մեջ այն է, որ Հին և Նոր կտակարանների մոտիվների միջոցով արծարծվում են, կարելի է ասել, վերազգային, համամարդկային խնդիրներ: Սակայն այս դեպքում և որևէ ընդհանուր սկզբունք չկա. թվարկված բանաստեղծություններից ամեն մեկի մեջ Աստվածաշնչի դրվագներն օգտագործվում են ուրույն եղանակով:

«Մարգարեի» մեջ արդիական հարցերն ու կերպարները պարուրված են հնության շղարշով, որը կոչված է ընդգծելու նրանց կշիռն ու նշանակությունը: Թումանյանի երիտասարդական տարիների մտերիմ ընկեր Տիգրան Փիրումյանը, որին նա տեղյակ է պահել իր շատ գործերի մտահղացման և ստեղծման հանգամանքներին, այս բանաստեղծության վերաբերյալ իր հուշերում գրել է, որ թեև այն կապված է Գրիգոր Արծրունու անվան հետ, գրված է նրա գործունեության 25-ամյա հոբելյանի առիթով, «բայց Թումանյանը կամեցավ այդտեղ իդեալական կերպարանք տալ, աչքի առաջ ունենալով նաև Քրիստոսին» (ԹժՀ, 345): Իրոք, այն, ինչի մասին պատմվում է բանաստեղծության մեջ, կարող էր լինել և՛ Քրիստոսի ու նրա առաքյալների քարոզչության ժամանակ, և՛ հասարակական առաջադիմությանը զիվորագրված, բայց շրջապատի կողմից չհասկացվող ու հալածվող նորօրյա նվիրյալների կյանքում:

Բոլոր հիմքերը կան ասելու, որ Թումանյանի այս բանաստեղծության անմիջական աղբյուրը եղել է ոչ թե Աստվածաշունչը, այլ այս ուղղությամբ նախորդների կատարածը: Առաջին հերթին այստեղ պետք է հիշատակվեն Պուշկինի և Լերմոնտովի նույնանուն «Մարգարե» բանաստեղծությունները: Գրականագիտության մեջ վաղուց հաստատված միտք է այն, որ ռուս մեծ բանաստեղծների այդ գործերը շարունակում ու լրացնում են իրար: Եթե Պուշկինի «Մարգարեն» ավարտվում է աստվածային պատվիրանով՝ գնալ դեպի ժողովուրդ և «այրել խոսքով մարդկային սրտեր» , – ապա Լերմոնտովի բանաստեղծության մեջ ցույց է տրված մարգարեի հետագա ուղին՝ Սիրո ու ճշմար-

տության քարոզ և այդ պատճառով շրջապատից կրած հալածանք ու արհամարհանք: Թումանյանը ևս ներկայացնում է մարգարեի համանման մի ճակատագիր. նրա հերոսը նույնպես ապարեզ է մտնում «ճշմարտության սուրբ պատգամներով», ցանկանում է իր «հրաքափ լեզվով» և «աստվածային ձայնով» դարձի բերել մոլորված մարդկանց: Բայց ամենուր նա հանդիպում է թշնամանքի և հալածանքի այն «գիշերատեսիլ մարդկանց» կողմից, որոնց ատելի է ճշմարտության լույսը.

Սակայն անվիատ նա հառաջ գնաց
Անուշադիր յուր անձի վնասին,
Մոլորությունը նետելով մարդկանց՝
Յոգ տարավ նրանց փրկության մասին:

Եվ երբ որ լուսո նա ջահը ձեռքին
Մոտեցավ կորստյան փոսի եզերքին,
Ապերախտ ձեռքով ամբոխը խավար
Ջարկեց, խորտակեց ջահը փրկարար:

Բայց հայ բանաստեղծը փորձում է մի քայլ էլ առաջ անցնել, հետևել մարգարեի խոսքի ապագա ճակատագրին՝ այս իմաստով կարծես թե շարունակելով Լերմոնտովի բանաստեղծությունը: Երբ հասնում է մարգարեի կանխատեսած ծանր փորձության ժամը, մարդիկ վերջապես հասկանում են, որ «նա մարգարե էր, նա իրավ ասաց»:

Կարծում ենք, որ այս բանաստեղծության համար անմիջական ազդակ է եղել նաև «Հյուսիսափայլի» ընթերցանությունը, որի էջերում հաճախ է վկայակոչվել մարգարեի խորհրդանիշկերպարը: Ստ.Նազարյանը «Դևի» սադաքյանական թարգմանության առիթով գրած հոդվածում մեջ էր բերում Լերմոնտովի «Մարգարեն» իր սեփական թարգմանությամբ: Իսկ Մ.Նալբանդյանը իր «Հիշատակարանում» խորիմաստ դատողություններ էր անում «ճշմարտության զինվորների» ճակատագրի մասին, իբրև դրա լավագույն գեղարվեստական մարմնավորում հիշելով դարձյալ Լերմոնտովի բանաստեղծությունը: «Ճշմարտության պաշտոնյա լինել մի հատիկ խորհուրդն է մի բարոյական մարդու», – գրում էր Նալբանդյանը, – թեև «ճշմարտությունը հալածվում է միշտ և պատճառ է լինում յուր պաշտոնի հալածանքին»[9]: Այս խոսքերում

[9] *Մ.Նալբանդյան.* Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, 1982, էջ 20–21: *Ստ.Նազարյան.* Երկերի ժողովածու, 1996, էջ 409 – 410:

կարծեք թե տրված է Թումանյանի ապագա բանաստեղծության համառոտ արձակ շարադրանքը: «Հյուսիսափայլի» հետ ունեցած ուղղակի կապի մասին է վկայում նաև այն փաստը, որ այս բանաստեղծության մեջ Թումանյանն օգտագործել է «Գիշերատեսիլ մարդիկ» արտահայտությունը, որը, ինչպես ինքն է վկայել շատ տարիներ անց՝ «Մ.Նալբանդյանի հիշատակին» հոդվածում, ժամանակին յուրացրել է այդ ամսագրի ընթերցանության տպավորության տակ (տե՛ս ԵԼԺ – 7, 227):

Վաղ շրջանի թումանյանական քնարերգության ոչ մի ուրիշ գործ այնպիսի անվերապահ հիացական վերաբերմունքի չի արժանացել, ինչպես «Կանչը»: Դրա վկայությունն են «Բանաստեղծությունների» 2-րդ հատորի առթիվ բարեկամների գրած մի քանի նամակներ, ուր բազմիցս խոսվում է «Կանչի» թողած բացառիկ ուժեղ տպավորության մասին: Այսպես, հետագայում հայտնի գրական-մանկավարժական գործիչ դարձած Գրիգոր Վանցյանը 1893թ. ապրիլի 8-ի նամակում հայտնում էր, որ այդ բանաստեղծությունը «ամեն տեղ ֆուրոր է անում», կոչում էր այն «բարձր գեղարվեստական», «գլուխ գործոց», «գոհար» և եզրակացնում էր. «եթե, Հովհաննես ջան, ուրիշ ոչ մի բան չգրեիր, այդ ստեղծագործությունը բավական էր քեզ բանաստեղծի մեծ կոչմանը արժանացնելու»: Երիտասարդ տարիների մի ուրիշ ընկեր՝ Արամ Առաքելյանը, նույն շրջանում գրած նամակների մեջ «Կանչը» գնահատում էր իբրև «շատ գեղեցիկ», «գրքի միջի անգին գոհար», «ամենահաջող կտոր», որն «արդեն բերանից բերան է ընկել: Երբ արդար զայրույթդ ուզում ես հայտնել կյանքի և աստծո կարգավորության դեմ, այն ժամանակ արտահայտվում ես քո ոտանավորով. «եթե կաս, աստված...»: Ջալալ Տեր-Գրիգորյանն իր կողմից նույնպես հավաստում էր, որ գրքի «քաղաքացիական մոտիվներից ամենից աչքի ընկնողը «Կանչն» է, որը «հրաշալի տպավորություն» է թողել իր վրա (տե՛ս ՈՒՀ–4, 313–318):

Ինչո՞վ էր պայմանավորված բանաստեղծության այսքան ուժեղ ազդեցությունը հասարակության վրա: Հարցին մոտենալով մեզ զբաղեցնող թեմայի տեսանկյունից՝ պետք է ասել, որ այստեղ որոշակի դեր է խաղում նաև հետևյալ հանգամանքը: Բանաստեղծության մեջ արտահայտված մարդկային մեծ տառապանքը, դժգոհությունը կյանքում տիրող անարդարության դեմ, լինելով իրենց բովանդակությամբ խորապես արդիական, այստեղ մարմնավորվել են հնագույն գրական հուշարձանների ոճի ու ձևի նմանակման ճանապարհով, ինչը մի հատուկ ուժ և վեհություն է հաղորդում բանաստեղծությանը: Նախ հիշենք, որ

ամբողջովին աստծուն ուղղված դիմում-կոչի ձևով գրված այս գործը կարծես շարունակում է Գրիգոր Նարեկացու «Մատյանի» գիծը, ինչպես ժամանակին դա յուրովի արել էին նաև Ֆրիկը («Գանգատ») կամ Պետրոս Դուրյանը («Տրտունջք»): Բայց այդ կապին մենք այստեղ չենք անդրադառնա, քանի որ այդ մասին մանրամասն գրել ենք մեկ այլ առիթով[10]:

Սակայն «Կանչը» լիակատար հիմք է տալիս խոսելու նաև Աստվածաշնչից, մասնավորապես՝ Դավթի սաղմոսներից ստացած ստեղծագործական որոշ ազդակների, նրանց հետ ունեցած ընդհանուր և տարբերիչ գծերի մասին: Այս բանաստեղծությունը գրելիս երիտասարդ բանաստեղծը անշուշտ ներշնչվել է նաև Սաղմոսների մեջ արտահայտված գաղափարներից, պատկերներից ու ոճերից, բայց այդ հիմքի վրա կերտել է մի բոլորովին նոր գեղարվեստական միավոր: Այստեղ աչքի է զարնում, նախ, մի սկզբունքային տարբերություն: Ամբողջ բանաստեղծությունը գրված է այնպես, որ կարծես կասկածի է ենթարկում աստծո բուն գոյությունը («եթե կաս, աստված...», «Ո՞ւր ես, եթե կաս...»): Իհարկե, այստեղից «աթեիստական» եզրակացություններ բխեցնել չի կարելի: Թումանյանի ընտրած ոճական այս ձևի իմաստն այն է, որ նա ցավով արձանագրում է աստծո ստեղծած աշխարհի և մարդկային էության անկատարությունը և ուզում է, որ աստված իր զորությամբ ավելի վճռական լինի կյանքում տարածված չարիքների ու արատների վերացման գործում: Այդ բուռն ձգտումը հատկապես ցայտուն է երևում բանաստեղծության երեք մասերի եզրափակիչ քառատողերում, որոնք խտացնում և տրամաբանական ավարտի են հասցնում տվյալ մասում արտահայտված խռովահույզ ապրումների ընթացքը.

Սեղմացրու մարդկանց
Կիրքն ամբարտավան,
Եթե աստված ես
Դու խաղաղության:
...Էլ ինչո՞ւ եմ ես
Տառապում այսքան,
Եթե աստված ես
Դու անմեղության:
...Դե արի՛ ու տե՛ս,
Ջարկի՛ր ու շանթի՛ր,
Եթե աստված ես
Դու վրեժխնդիր:

Անշուշտ, ճիշտ չէր լինի «Կանչն» ուղղակիորեն կապել Աստվածաշնչի որևէ գլխի կամ դրվագի հետ, քանի որ, սկիզբ առնելով այդ աղբյուրից, այն ամբողջության մեջ ինքնուրույն մտա-

[10] Տե՛ս մեր «Թումանյանը և հայ գրականության ավանդույթները» գիրքը, 1994, էջ 24 – 28:

հղացման արդյունք է: Այնուամենայնիվ, արժե հատուկ նշել, որ «Կանչի» մի շարք «հենակետային բառեր» իրենց նախօրինակներն ունեն Դավթի սաղմոսների մեջ և փաստորեն քաղված են այնտեղից: Համադրենք բանաստեղծության և Ս. գրքի մի քանի հատվածներ.

Տեր արագահաս, *Աստված արդարի...*	*Տէր, առաջնորդեա ինձ յարդարութեան քում (Ե, 9): Լքանչելի արդարութեամբ, լուր մեզ, Աստուած փրկիչ մեր (ԿԴ, 6):*
Ամբարիշտների *Քարերից փախած...*	*Յամբարտաւանել ամբարշտի՝ այրի աղքատն (Թ, 2-րդ մաս, 2): Փրկեա զանձն իմ յամբարշտաց ի սրոյ եւ ի ձեռանէ թշնամւոյն (ԺԶ, 13):*
Մարդը ժպտերես *Մարդ է գիշատում...*	*Յափշտակել զաղքատն եւ ձգել զնա յորոգայթ իւր (Թ, 2-րդ մաս, 9): Ոյք ուտէին զժողովուրդ իմ որպէս կերակուր հացի (ԺԳ, 4):*
Եթե աստված ես *Դու վրեժխնդիր...*	*Աստուած՝ վրէժխնդիր Տէր, Աստուած վրէժխնդիր յայտնեցար (ՂԳ, 1):*

Սրանք, իհարկե ոչ թե ուղղակի փոխառումներ են, այլ Աստվածաշնչի մեջ արտահայտված որոշակի տրամադրությունների, նրա բնորոշ բառապաշարի արձագանքներ, որոնք, թերևս տարերայնորեն, արձագանք են գտել հայ բանաստեղծի տողերում: «Կանչը» լավագույն օրինակն է այն բանի, թե ինչպես աստվածաշնչային մոտիվներն ու ոճերը կարող են օգտագործվել ժամանակակից մարդու վրդովյալ մտորումների, նրա հոգսերի ու հույսերի արտահայտման համար: Թումանյանն էլ իր այս գործը կարող էր անվանել «Արդի մարդուն Հայր Մերը», ինչպես որ Սիսաք Մեծարենցը կոչել է «Տո՛ւր ինձի, Տե՛ր, ուրախությունն անանձնական...» տողով սկսվող իր նշանավոր բանաստեղծությունը:

Պետք է նկատել, որ ժամանակակիցների ոգևորված ընկալումից հետո «Կանչը» հետագա տասնամյակներում մի տեսակ մոռացության մատնվեց՝ կարծես թե մնալով Թումանյանի քաղաքացիական քնարերգության նոր կատարյալ նմուշների ետևում: Դրան, անշուշտ, նպաստեց նաև գրականության մեջ «կրոնական թեմաների» դեմ մղված պայքարի մթնոլորտը, որը տիրում էր մինչև ոչ հեռավոր անցյալը: Այժմ, երբ այդ մտայնությունները հաղթահարված են, մենք կարող ենք երևույթը քննել զգաստ հա-

յացքով և համոզվել, որ առաջին ընթերցողների հիացական գնահատականները պատահական չէին, որ «Կանչն» իրոք Թումանյանի քնարերգության գոհարներից մեկն է: Այն բոլոր հիմքերն ունի մտնելու նաև մեր օրերի ընթերցողի գիտակցության մեջ:

«Քրիստոսն անապատում», անտարակույս, 90-ական թթ. թումանյանական լավագույն բանաստեղծություններից մեկն է, դասական հստակության և խտացման հասնելու ճանապարհին կատարած մի կարևոր քայլ: Այն ներշնչված է համայն մարդկության ճակատագրի մտահոգությամբ, որն սկիզբ առնելով այստեղից, շարունակվում է Թումանյանի հետագա ամբողջ գրական ուղու ընթացքում, տարբեր ժանրի և թեմայի երկերի մեջ: Բանաստեղծության մեջ ներկայացված է Քրիստոսի կյանքի այն խորհրդանշական պահը, երբ իր քարոզչությունն ու հրաշագործություններն սկսելուց առաջ նա անապատում նստած մտորում է աշխարհի գալիքի մասին: Մեջ բերենք բանաստեղծությունն ամբողջությամբ, որն արտաքուստ սոնետ է թվում (երեք քառատող և մեկ երկտող՝ ընդամենը 14 տող), բայց, իհարկե, սոնետ չէ, քանի որ պահպանված չեն սոնետի հանգավորման համապատասխան պահանջները.

Անապատի մեջ խավար ու տխուր,
Ցրված քարերից մի քարի վըրա,
Գլխակոր նըստած, մտախոհ ու լուռ՝
Աշխարհի մասին մըտածում էր նա:

Նրա ճակատը մութն էր ավելի,
Քան անապատը գիշերվա մթնում,
Մտածում էր նա սեր-լույս ծավալի
Մարդկային կյանքի մութն անապատում:

Աչքի առջև անց էին կենում
Սըրով, արյունով խուժադուժ ազգեր,
Անճար ու տըկար լաց էին լինում
Աղքատը, այրին ու որբը անտեր...

Եվ անապատում մի քարի վըրա
Միայնակ նըստած մըտածում էր նա...

Կարելի՞ է արդյոք այս բանաստեղծությունը համարել աստվածաշնչային մոտիվի գեղարվեստական մշակում: Այս հարցին դժվար է միանշանակ պատասխան տալ: Պետք է ենթադրել, որ Թումանյանի համար ստեղծագործական ազդակ է եղել Նոր

կտակարանի այն դրվագը, երբ աստծո պատվիրաններով մարդկանց մոտ վերադառնալուց առաջ Քրիստոս քառասուն օր ապրեց անապատում, ծոմ պահեց, ենթարկվեց Սատանայի նյութած փորձություններին, բայց երբեք չշեղվեց աստծո սահմանած սկզբունքներից: Աստվածաշնչի ժամանակակից հրատարակություններում այդ դրվագը սովորաբար վերնագրվում է «Քրիստոսի փորձությունը անապատում» (տե՛ս Մատթէոս, Դ, 1–11, Մարկոս, Ա, 12–13, Ղուկաս, Դ, 1–13): Սակայն, այս արտաքին կապով հանդերձ, բանաստեղծության մեջ շարադրված մտորումներն ուղղակի քաղված չեն Աստվածաշնչից: Թումանյանն ինքն է «հորինել» մտորումների այդ շղթան՝ ելնելով, իհարկե, Քրիստոսի ուսմունքի ոգուց: Այդ առումով էլ այս բանաստեղծությունը փաստորեն ինքնուրույն գեղարվեստական մտահղացման արդյունք է:

Թումանյանի այս գործը քննելիս անհնար է զուգահեռ չանցկացնել ռուս նշանավոր գեղանկարիչ Ի.Ն.Կրամսկոյի նույնանուն՝ «Քրիստոսն անապատում» հանրահայտ կտավի հետ: Այդ նկարը, որն ստեղծվել է Թումանյանի բանաստեղծությունից ճիշտ քսան տարի առաջ՝ 1872թ., նույնպես իր փիլիսոփայական ենթատեքստով կապվում է մարդկության ճակատագրի համար տառապող անհատի իդեալի հետ, որը մարմնավորվում է Քրիստոսի կերպարի մեջ: Կարդանք այդ կտավի բնութագիրը «Արվեստի համընդհանուր պատմություն» աշխատության հինգերորդ հատորից. «Կրամսկոյի խոստովանությամբ՝ Քրիստոսի կերպարը նրա նկարում խորհրդանիշն է այն տանջալից մտորումների, որոնք հատուկ են մի այնպիսի հարց վճռող մարդու. զիջե՞լ արդյոք չարին, թե՞ զոհաբերել իրեն, իր երջանկությունը հանուն համընդհանուր բարիքի... Տանջալից մտորումներից ինքնազոհաբերման պատրաստակամության անցնելու թեման արտահայտվել է Քրիստոսի կերպարանքում՝ նրա դեմքի և դիրքի, ձեռքերի հարակցման ձևի մեջ: Այդ թեման բացահայտվում է նաև բնանկարում, լույսի և մութի, առավոտյան վարդագույնի և գիշերվա կապտագորշի պայքարի մեջ: Գլխավորը նկարի մեջ հերոսի հոգևոր գեղեցկությունը և ձգտումների ազնվությունն է»[11]:

Այս գնահատականներից շատ բան կարելի է կրկնել նաև Թումանյանի բանաստեղծության մասին, և դա ակամայից մղում է այն մտքին, որ հայ բանաստեղծը հենց Կրամսկոյի նկարից է ներշնչվել իր այս գործը գրելու համար: Եվ դրա մեջ, իհարկե, ոչ մի նսեմացնող բան չէր լինի, քանի որ նկարիչն ու բանաստեղծը

---

[11] Всеобщая история искусств. том V, М., 1964, с. 209.

խոսում են իրենց արվեստների ընձեռած միջոցներով և իրար նույնությամբ կրկնել չեն կարող: Հայտնի են Թումանյանի բանաստեղծությունները՝ գրված Այվազովսկու և Բաշինջաղյանի նկարչական կտավների անմիջական տպավորության տակ, բայց այդ հանգամանքն ամենևին ստվեր չի նետում նրանց ինքնուրույնության և կատարելության վրա:

Սակայն տվյալ դեպքում դժվարությունն այն է, որ փաստերը հիմք չեն տալիս խոսելու «նկարչական կտավ-բանաստեղծություն» ուղղակի փոխանցման մասին: Պահպանվել է Թումանյանի մի գրառում, որը կատարվել է, ամենայն հավանականությամբ, նույն 1892թ., և հրապարակվել մոտ մեկ դար անց՝ երկերի լիակատար ժողովածուի 1-ին հատորում (էջ 573): Այստեղ նա աներկմիտ վկայում է, որ Կրամսկոյի նկարն ինքն առաջին անգամ տեսել է բանաստեղծությունը գրելուց ճիշտ երկու շաբաթ հետո՝ 1892թ. փետրվարի 1-ին (բանաստեղծությունը, ըստ պահպանված ինքնագրի, գրվել է հունվարի 18-ին)[12]:

Այս գրառմանը չհավատալու ոչ մի հիմք չունենք, և այդ դեպքում իրավունք ունենք ասելու, որ 23-ամյա հասակում Թումանյանը միանգամայն ինքնուրույն ճանապարհով հասել է իր քնարերգության ամենաբարձր ընդհանրացումներից մեկին: Միաժամանակ արվեստի տեսության առումով շատ հետաքրքիր փաստ է, որ երկու արվեստագետ իրարից անկախ հասել են թեմայով, սյուժեով և գաղափարով իրար այդքան նման ստեղծագործական արդյունքի: Վերջապես, Կրամսկոյի և Թումանյանի գործերի համեմատական քննությունը ուսանելի նյութ է ընձեռում նաև նկարչական և բանաստեղծական «լեզուների» ընդհանուր և տարբերակիչ գծերի ըմբռնման համար:

5

Հին կտակարանի օգտագործման բազմազան փաստեր են պարունակում թվարկված բանաստեղծություններից հատկապես վերջին երկուսը («Աստծո սպառնալիքը», «Ընտրյալը»): Քննենք այդ տարրերի դերը նրանց գեղարվեստական հյուսվածքի մեջ:

[12] Թումանյանի գրառման մեջ նշվում է, որ Կրամսկոյի նկարն ինքը տեսել է «Տ-ի մոտ»: Ո՞վ է այդ Տ-ն: ԵԼԺ 1-ին հատորում, որի խմբագիրը տողերիս հեղինակն է եղել, ասվում է. որ այդ «անձնավորությունը պարզել չհաջողվեց» (էջ 573): Ավելի հանգամանորեն զննելով խնդիրը, այժմ մենք հակված ենք կարծելու, որ խոսքը վերաբերում է Տիգրան Փիրումյանին:

«Աստծո սպառնալիքը» Թումանյանի ստեղծագործության մեջ առավել սրված սոցիալական բովանդակություն ունեցող երկերից մեկն է: Նոր դարի արշալույսին՝ հասարակական ուժերի խորացող հակամարտության մթնոլորտում Թումանյանը գրել է մի բանաստեղծություն, որի շատ արտահայտություններ կարծես քաղված են ժամանակի քաղաքական հրապարակախոսությունից, շնչում են պայքարի կոչով և կամքով: Հիշենք վերջին՝ 5-րդ քառատողը.

Ես հուր եմ ծըգում ծընշվածի հոգին –
Նորա համարձակ լեզվով ձեզ դատեմ,
Ես ուժ եմ տալիս աղքատի բազկին,
Նորա թիկունքին՝ գալիս եմ ձեր դեմ:

Սակայն հարցը բարդանում է նրանով, որ բանաստեղծության սոցիալական շեշտերը, իրենց էությամբ արդիական հարցադրումներն այստեղ ստացել են աստվածաշնչային գունավորում, որն սկսվում է վերնագրից և հասնում մինչև Դավթի սաղմոսներից կատարած գրեթե բառացի քաղվածքները: Բանաստեղծության կրոնական արմատներն ու հիմքերն անվիճելի են, և դա անցյալում հրատարակիչներին երբեմն մղել է կամ հրաժարվելու այս բանաստեղծությունից, կամ էլ տպագրելու այն ինքնագրերից մեկի մեջ առկա մի ավելի «անմեղ» վերնագրով՝ «Մարգարեություն»[13]: Այսօր ազատ լինելով նման մտավախությունից, փորձենք ցույց տալ այն աստվածաշնչային արմատները, որոնցից Թումանյանը քաղել է այս բանաստեղծության նյութը, պատկերները, ոճը:

«Աստծո սպառնալիքի» ստեղծման և տպագրության հարցերին անդրադարձել են Ս.Ավդալբեգյանը և Պ.Հակոբյանը[14]: Նրանք ենթադրել են, որ բանաստեղծությունը գրված է Նոր կտակարանի Մատթեոսի ավետարանի այն տողերի հիման վրա, ուր խոսվում է արդարության դեմ մեղանչած մարդկանց սպասող ապագա ահեղ դատաստանի մասին: Մեջ բերելով Մատթեոսի ավետարանի Իգ գլխի 13 և 15 նախադասությունները («Վա՜յ ձեզ դպրաց և փարիսեցւոց կեղծաւորաց...»), Պ.Հակոբյանը դրանք կապում է բանաստեղծության որոշ համանման արտահայտու-

[13] Տե՛ս, օրինակ, Թումանյանի «Գեղարվեստական երկեր» ժողովածուն, 1934, էջ 89, ակադեմիական Երկերի ժողովածուի 1-ին հատորը, 1950, էջ 143:

[14] *Պիոն Յակոբյան.* Երկու ակնարկ, ՈՒՅ–3, 1983, էջ 62–64: Տես նաև Ս.Ավդալբեգյանի նշված հոդվածը, էջ 21 – 22:

թյունների հետ (Վա՜յ ձեզ, հըզորներ...»): Ավետարանի նույն այդ հատվածն իբրև «Աստծո սպառնալիքի» հիմնական աղբյուր նշվում է նաև Թումանյանի երկերի նոր գիտական հրատարակության մեջ (ԵԼԺ – 1, 602 – 603):

Դժբախտաբար, այս ենթադրությունը հավաստի չէ. Մատթեոսի հիշյալ տողերի և Թումանյանի բանաստեղծության միջև ընդհանուր ոչինչ չկա, բացի այդ «վա՜յ»-երից: Ճիշտ չէր լինի նաև կարծել, թե բանաստեղծությունը գրվել է առանց կոնկրետ նախատիպի, պարզապես Աստվածաշնչի որոշ ոճերի օգտագործմամբ: Մեր զննումները ցույց տվեցին, որ Թումանյանը նկատի է ունեցել Հին կտակարանի առանձին հատվածներ. և բանաստեղծության շատ տողեր ու արտահայտություններ շարադրել է նրանց հիման վրա: Ամենից կարևոր աղբյուրն այս դեպքում եղել է Դավթի 93-րդ (ԴԳ) սաղմոսը, թեև իր խնդրի համաձայն Թումանյանը նրա մեջ մի էական փոփոխություն է մտցրել: Այդ սաղմոսը կառուցված է աստծուն ուղղված դիմումի ձևով, իբրև խնդրանք՝ պատժելու չարիքն ու անարդարությունը: Այնինչ Թումանյանի բանաստեղծության մեջ խոսում է ինքը՝ աստված, ասես պատասխանելով այդ խնդրանք-կոչերին: Նա սպառնում է հաշվեհարդար տեսնել բոլոր անօրեն գործերի համար և օգնել զրկվածներին՝ հաճախ բառացի կրկնելով այն, ինչ սաղմոսում ասվում է իրեն դիմողների խոսքի մեջ: Բացի այս հիմնական աղբյուրից, մի քանի արտահայտություններ էլ քաղվել են ուրիշ սաղմոսներից:

Ստորև զուգահեռաբար մեջ են բերվում բանաստեղծության տողերը և ապա նրանց համար նախատիպ ծառայած սաղմոսների համապատասխան հատվածները: Ընդսմին այս դեպքում, բնագրային մերձեցումների պատկերը ժամանակակից ընթերցողին ավելի տեսանելի դարձնելու համար, նպատակահարմար գտանք աստվածաշնչային տեքստերը բերել նաև աշխարհաբար թարգմանությամբ: Օգտագործել ենք ամենավերջին աշխարհաբար հրատարակությունը[15], ամեն մի քաղվածքից հետո փակագծում ցույց տալով ոչ թե բաժինը, գլուխը և նախադասությունների թվահամարները, ինչպես ընդունված է Աստվածաշնչին հղումներ անելիս, այլ նշված հրատարակության համապատասխան էջերը: Եվ այսպես, համադրենք Թումանյանի բանաստեղծության և Աստվածաշնչի տողերը (օրինակները համարակալվում են):

---

[15] Աստուածաշունչ. Մատեան Հին եւ Նոր կտակարանների. Արեւելահայերէն նոր թարգմանութիւն. Հրատարակութիւն Հայաստանի Աստուածաշնչային ընկերութեան. Մայր աթոռ Ս.էջմիածին, 1994 – ՈՆԽԴ:

ա. Այժմ ես կըգամ, ասում է աստված,
Օգնել աղքատին իր ծանըր կըռվում.
Չեմ թողնի նըրան հավիտյան լըքված,
Նա ինձ ապավեն կանչեց նեղ օրում:

Վասն տառապանաց աղքատին եւ հեծութեան տնանկին՝ Այժմ յարեայց ասէ Տէր, եդից զփրկութիւն իմ եւ համարձակեցայց ի նոսա (ԺԱ, 6):

Աղքատի տառապանքի եւ տնանկի հեծութեան համար այժմ ես կ'ելնեմ, – ասում է տէրը, – կը բերեմ իմ փրկութիւնը եւ վստահ կը լինեմ նրանց վրայ (741):

Աստուած՝ վրէժխնդիր Տէր, Աստուած վրէժխնդիր յայտնեցար: Բարձր լեր որ դատիս զերկիր, հատո զհատուցումն ամբարտաւանից (ՂԳ, 1–2):

Աստուած՝ վրէժխնդի՛ր Տէր, Աստուած վրէժխնդի՛ր դու յայտնուեցիր: Բա՛րձր եղիր, որ երկիրը դատես, հատուցո՛ւմ տուր ամբարտաւաններին (796):

Եղեւ Տէր ապաւէն իմ, Աստուած օգնական յուսոյ իմոյ (ՂԳ, 22):

Տէրն եղաւ իմ ապաւէնը, իմ յոյսի օգնական Աստուածը (797):

բ. Վա՜յ ձեզ, հըզորներ, որ իր խըրճիթում
Լացացրիք խեղճին, այրուն ու որբին,
Ու վես, անպատիժ' ասիք ձեր սըրտում –
Ո՞վ է վերևից նայում մեր ճամփին:

Զժողովուրդս քո, Տէր, խոնարհ արարին. եւ զժառանգութիւն քո չարչարեցին: Զայրին եւ զպանդուխտն սպանին, զորբսն կոտորեցին: Եւ ասացին.

Ոչ տեսանէ զայս Տէր, եւ ոչ ի միտ առնու Աստուած Յակոբայ (ՂԳ, 5–7):

Քո ժողովրդին, Տէ՛ր, ճնշեցին, եւ քո ժառանգութիւնը չարչարեցին: Այրուն ու պանդխտին սպանեցին, որբերին կոտորեցին ու ասացին. «Տէրը դա չի տեսնում, եւ Յակոբի Աստուածն ուշ չի դարձնում» (796):

գ. Մի՞թե կարծում եք՝ չէր տեսնում, լըսում,
Նա, որ ստեղծեց և՛ աչք, և՛ ականջ.
Մի՞թե կարծում եք՝ ուժն էր պակասում,
Եթե համբերեց դատելուց առաջ:

Իմացարուք, անզգամք ժողովրդոց եւ անմիտք, մինչեւ յե՞րբ ոչ առնուք ի միտ: Որպէս զի թէ որ անկեաց զունկն՝ ինքն ո՞չ լուիցէ, կամ որ ստեղծ զակն՝ ինքն ո՞չ տեսանիցէ: Որ խրատէ զազինս՝ որպէս թէ ո՞չ յանդիմանեսցէ, որ ուսուցանէ մարդոյ զգիտութիւն (ՂԳ, 8 – 10):

Ուշքի՛ եկեք, ժողովրդի անզգամնե՛ր ու անմիտնե՛ր, մինչեւ ե՞րբ պիտի չըմբռնեք: Մի՞թէ ականջ ստեղծողն՝ ինքը չի՞ լսի, կամ աչք ստեղծողն՝ ինքը չի՞ տեսնի: Ազգերին խրատողն ու մարդուն գիտութիւն ուսուցանողը միթե չի՞ յանդիմանի (796):

դ. Իմ աչքերն անքարթ ձեր ճամփի վըրա –
Հըսկել եմ անքուն ես ձեր գործերին,
Էլ չեմ դանդաղիլ – գալիս եմ ահա,
Ե՛ս, Տեր զորության – և հուրն իմ ձեռին:

Այս քառատողը, ինչպես նաև բանաստեղծության վերջին՝ 5-րդ տունը, որ մենք արդեն մեջ բերեցինք վերը, աստվածաշնչի հետ բնագրային բառացի համընկնումներ չունեն: Սակայն ոչ մի կասկած, որ իրենց ընդհանուր ոգով դրանք նույնպես բխում են 93-րդ սաղմոսից, խորացնում և շարունակում են նրա մեջ արտահայտված տրամադրությունները: Աստված, որը, ինչպես տեսանք, սաղմոսի սկզբում կոչվում է վրեժխնդիր Տեր, իսկ վերջում՝ մարդկանց ապավեն և հույսի օգնական, հատկապես այս տներում կարծես ուղղակի արձագանքում է իրեն հասցեագրված կոչերին և գալիս է պատժելու չարիքի կրողներին: Բացի արդեն բերված հատվածներից, ուշադրություն դարձնենք նույն սաղմոսի հետևյալ տողերին, որոնք բանաստեղծության վերջին երկու տների նախադրյալը կարող են համարվել.

Ո՞ յարիցէ ընդ իս ի վերայ չարաց, կամ ո՞ հաւասարեսցէ ինձ վերայ այնոցիկ որ գործեն զանօրէնութիւն... Հատուսցէ նոցա Տէր ըստ անօրէնութեան նոցա, եւ ըստ չարութեան նոցա կործանեսցէ զնոսա Տէր Աստուած մեր (ՂԳ, 16, 23):

Ո՞վ ինձ հետ պիտի ելնի չարամիտների դէմ, կամ ո՞վ ինձ հետ պիտի միաբանի ընդդէմ նրանց, ովքեր անօրէնութիւն են գործում... Տէրը նրանց պիտի հատուցի իրենց անօրէնութեան համեմատ, իրենց չարութեան համեմատ պիտի կործանի նրանց Տէր Աստուածը մեր (796 – 797):

Թերևս ավելի մանրակրկիտ քննությամբ հայտնաբերվեն նաև ուրիշ համընկնող տեղեր, սակայն բերված օրինակներն էլ բավական են ասելու համար, որ «Աստծո սպառնալիքը» գրելիս

Թումանյանը տառացիորեն «ընկղմված» է եղել աստվածաշնչային մթնոլորտի մեջ: Նա հատիկ առ հատիկ ընտրել է անհրաժեշտ պատկերներ, բառեր ու ոճեր և այդ ամենը ներկայացրել նոր գեղարվեստական համադրությամբ: Բանաստեղծական մտքի թռիչքը նա միացրել է բանասեր-գիտնականի բծախնդիր աշխատանքի հետ:

Ուշադրություն դարձնենք նաև հետևյալի վրա: Բանաստեղծության մեջ առատորեն սփռված են սոցիալական անհավասարություն և հակամարտություն նշող բառեր (աղքատ, խեղճ, այրի, որբ, ճնշված, ծանր կռիվ, հզորներ, հուր, ուժ և այլն): Դա կարող է աստվածաշնչային թեման արհեստականորեն արդիականացնելու տպավորություն ստեղծել: Իրականում, սակայն, այդ բառերն ամենևին էլ անհարիր չեն Հին և Նոր կտակարանների ոգուն, շատ դեպքերում ուղղակի գալիս են նրանց լեզվական տարերքից: Բացի վերը բերված օրինակներից, հիշենք ևս մի քանի արտահայտություն ուրիշ սաղմոսներից՝ կապված «աղքատ» հասկացության հետ. «Յամբարտաւանել ամպարշտի՝ այրի աղքատն... Ի քեզ թողեալ է աղքատն, եւ որբոյն դու ես օգնական» (Թ, 2-րդ մաս, 2, 14), «Ձի փրկեաց զաղքատն ի ձեռաց հզօրի» (ԼԴ, 10): «Ապրեցուցէք զաղքատն և զտնանկն, ի ձեռաց մեղաւորի փրկեցէք զնոսա» (ՁԱ, 4) և այլն:

Այսպես, «Աստծո սպառնալիքը» բանաստեղծության մեջ արդիական սոցիալական բովանդակությունը բնականորեն արտահայտվում է աստվածաշնչային ոճավորումով, մի արվեստ, որին Թումանյանը դարի սկզբին արդեն ըստ ամենայնի տիրապետում էր:

Անցնենք Թումանյանի «աստվածաշնչային շարքի» վերջին գործին՝ «Ընտրյալը» բանաստեղծությանը: Որոշ իմաստով կարելի է ասել, որ սա «սյուժետային» բանաստեղծություն է. նրա մեջ ներկայացված է մի կոնկրետ կենսական իրադրություն, կա շարժում և զարգացում, պատմվում է եգիպտական գերությունից իսրայելցիների վերադարձի հետ կապված մի դրվագ: Բանաստեղծության կենտրոնում Աստծո կողմից ժողովրդի առաջնորդ ընտրված և նրա պատգամներով մարդկանց դեպի Ավետյաց երկիր տանող Մովսես մարգարեն է: Բայց այս «արտաքին սյուժեի» միջոցով Թումանյանն առաջադրում է մի վերին գաղափար՝ ազատության հասնելու համար պետք է ոչ միայն ֆիզիկապես փրկվել գերությունից, այլև, որ ավելի կարևոր է, ազատագրվել հոգևոր ստրկությունից, թոթափել օտար տիրապետության տակ ձեռք բերած հոռի հատկանիշները: Հատկապես այս առումով

Թումանյանը շատ մեծ, կարելի է ասել՝ խորհրդանշային իմաստ էր տեսնում գերությունից փախչող և դեպի ավանդական հայրենիք ձգտող ժողովրդի ավետարանային պատմության մեջ:

Այդ մասին, ինչպես արդեն տեսանք, նա խոսել է 1913թ. գրած մի հոդվածում («Մեր համազգային hոբելյանը և դպրոցն ու գրականությունը»), իսկ ավելի մանրամասն՝ 1919թ. իր 50-ամյակի առթիվ հայ որբերին ուղղած խոսքի մեջ: Բերենք այդ ճառի սղագրության համապատասխան հատվածի մի մասը, որը կարելի է համարել դրանից ավելի քան տասը տարի առաջ գրված «Ընտրյալը» բանաստեղծության սեղմ շարադրանքը. «...Երբ Մովսեսն առաջնորդում էր Իսրայելին դեպի Ավետյաց երկիր, ճանապարհին ժողովուրդը նեղվելով տրտնջում էր, թե Եգիպտոսում կուշտ էինք մնում, միշտ սոխ ու հաց էինք ուտում, հանգիստ էինք ապրում և այլն: Նրանք չէին ուզում հրաժարվել Եգիպտոսից, որովհետև յուրացրել էին եգիպտացիների սովորությունները և չէին ուզում բաժանվել իրենց դարավոր հոգեկան ստրկությունից» (ԵԼԺ–7, 556):

Չի կարելի կասկածել, որ այս խոսքերն ասելիս Թումանյանը հիշել է իր «Ընտրյալը», որի մեջ նույն կենսական-հոգեբանական հակադրությունն է ծավալվում: Այստեղ Մովսես մարգարեն, տեսնելով իր հայրենակիցների ստրկամտությունը, նեղ ընչասիրությունը, դառնությամբ բացականչում է. «Մի՞թե այս ամբոխն իմ եղբայրն է, Տեր»: Բանաստեղծության գաղափարական միտումի տեսանկյունից կարևոր է հիշել, որ առաջին տպագրության մեջ այն ուներ «Ազատության պատմությունից» ենթավերնագիրը: Սա նշանակում է, որ բանաստեղծության մեջ ներկայացված իրադրությունը դիտվում է իբրև մի դրվագ հոգևոր և ֆիզիկական ազատության հասնելու ճանապարհին: Բանաստեղծության նվիրական իմաստն արտահայտված է Մովսեսի հետևյալ խոսքերում առ աստված, որոնց հիմքում դրված է համազգային բարձր նպատակների և մարդկանց առօրյա ճղճիմ շահերի անհաշտելի հակասությունը.

Տանջանքի միջից նըկատում եմ ես
Երկիրն ավետյաց հեռո՜ւ մըշուշում,
Իսկ նա փորըրոգի, կույր ու կարճատես,
Գերության սըխտորն ու սոխն է հիշում...

Եվ երբ ամպերում խոսում եմ քեզ հետ,
Քեզնից փըրկության պատգամ եմ բերում,

Նա այնտեղ՝ ցածում, մոլի՛, անհեթե՛ք
Ոսկի է պաշտում ու հարբած պարում...

Եվ, այնուամենայնիվ, չնայած իր ողջ հիասթափությանը, Մովսեսը չի կարող հրաժարվել աստվածային կամքով իրեն վերապահված առաքելությունից՝ ժողովրդին դեպի փրկություն առաջնորդելու կոչումից: Բանաստեղծությունն ավարտվում է նրանով, որ հաջորդ առավոտ մարգարեն բարձրանում է «դարձյալ միայնակ վեր՝ դեպի Սինա», այնտեղ տիրոջից ստանալու նոր պատվիրաններ և շարունակելու իրեն վերապահված վսեմ գործը:

Տասը քառատողերից կազմված այս բանաստեղծությունն իր շատ մանրամասներով նույնպես կապված է աստվածաշնչային բնագրի հետ: Հին կտակարանից, հատկապես «Ելք» գրքից քաղված պատկերները, բառերն ու ոճերը միավորվել են՝ կազմելով մեկ ամբողջական բանաստեղծական կառույց: Թումանյանի կատարած մանրակրկիտ ստեղծագործական աշխատանքը ցույց տալու համար համադրենք բանաստեղծության և Աստվածաշնչի բնագրերը (ի դեպ, ինչքան հայտնի է մեզ, մինչև այժմ բանաստեղծության կոնկրետ աղբյուրները նշելու որևէ փորձ չի արվել, իսկ Թումանյանի երկերի երկու գիտական հրատարակությունների մեջ էլ այդ մասին առհասարակ չի խոսվում):

ա. Վերցնենք բանաստեղծության առաջին տունը.

Դոգու սըրբազան կըրակով վառված
Իջնում էր Մովսես լերան գագաթից,
Իջնում էր ահեղ պատգամներն առած,
Շըղթայից հանող անտուժո մոտից:

Աստծուց ստացած սրբազան պատգամների մասին խոսվում է նաև բանաստեղծության ուրիշ մասերում («Քեզնից փրկության պատգամ եմ բերում», «Քո վեհ պատգամներ»), իսկ այդ բոլորն ուղղակի քաղված է Հին կտակարանի «Ելք» գրքից, հատկապես Ի, ԼԲ, ԼԴ գլուխներից: Բավական է բերված քառատողը համադրել Աստվածաշնչի հետևյալ հատվածի հետ. «Եւ դարձաւ Մովսէս էջ ի լեռնէ անտի, եւ երկու տախտակքն վկայութեան ի ձեռս նորա, տախտակք քարեղէնք, գրեալք յերկոցունց կողմանց, աստի և անտի գրեալք: Եւ տախտակքն՝

գործ Աստուծոյ էին, եւ գիրն՝ Գիր Աստուծոյ դրոշմեալ ի տախտակսն» (Ելք», ԼԲ, 15, 16):

բ. Սուրբ գրքի նույն գլխից է քաղված նաև զայրացած Մովսեսի կողմից իր իսկ բերած պատգամների քարե տախտակները ջարդելու դրվագը.

Ու մեծ խորհուրդի քարյա տախտակներ
ժայռերի գըլխից նետեց դեպի ցած...

Այս տողերը համապատասխանում են ավետարանի այն խոսքերին, թե՝ «Բարկացեալ սրտմտութեամբ Մովսէս՝ ընկէց ի ձեռաց իւրոց զտախտակսն երկոսին, եւ խորտակեաց զնոսա առ ստորոտով լերինն» (Ելք, ԼԲ, 19):

գ. Բանաստեղծության չորրորդ քառատողն ամբողջությամբ նվիրված է գաղթող իսրայելցիների դժգոհությանը, տրտունջներին.

Ինչո՞ւ մեզ բերավ Մովսես անապատ,
Լի եգիպտոսից ինչո՞ւ հանեց մեզ...
Ո՞ւր է մեր սըխտորն ու սոխը առատ...
Էնտեղ հանգիստ էր ու լիքն էր էնպե՜ս...

Մի մոտիվ է սա, որը շատ անգամ է երևան գալիս Հին կտակարանի տարբեր մասերում, բայց ամենից ցայտունն՝ Ելք, ԺԴ, ԺԶ, ԺԷ, Թիւք, ԺԱ, և այլն: Շատ օրինակներից բերենք դարձյալ միայն մեկը. «...եւ բողոքեցին որդիքն Իսրայելի առ Տէր: Եւ ասեն ցՄովսէս... հաներ զմեզ սպանանել յանապատի աստ. զի՞նչ գործեցեր զայս ընդ մեզ, զի հաներ զմեզ յեգիպտոսէ... Լաւ էր մեզ ծառայել եգիպտացւոցն, քան մեռանել յայսմ անապատի» (Ելք, ԺԴ, 10 – 12):

Հետաքրքիր է, որ նույնիսկ բանաստեղծության մեջ եգիպտոսի սոխի և սխտորի հիշատակությունը (երկու անգամ) սոսկ գեղարվեստական հնարանք չէ, այլ քաղված է Աստվածաշնչի մի ուրիշ գրքից, ուր գաղթողները երանությամբ են հիշում «զձուկնն զոր ուտէաք յեգիպտոս ծրի, եւ զսեխն եւ զմեղրապոպ եւ զպրասն եւ զսոխն եւ զսխտոր» (Թիւք, ԺԱ, 5):

դ. Կարելի է մատնանշել բանաստեղծության մի քանի տող ևս, որոնք ակնհայտորեն «աստվածաշնչային ծագում» ունեն: Հիշենք հետևյալ տողերը.

Աստված է շինել ոսկուց, արծաթից,
Պարում է շուրջը ու հարբած գոռում,

Կամ՝

Ոսկի է պաշտում ու հարբած պարում...

Այս տողերը գրելիս Թումանյանը նկատի է առել Հին կտակարանի այն դրվագը, երբ Եգիպտոսից վերադառնալու ճանապարհին իսրայելցիները ոսկե հորթ ձուլեցին և պաշտում էին նրան՝ հարուցելով Աստծու և Մովսեսի զայրույթն ու պատիժը: Այդ մասին խոսվում է Աստվածաշնչի տարբեր գրքերում (հատկապես՝ Ելք, ԼԲ, Երկրորդումն օրինաց, Թ): «Հնարված» չէ նաև ոսկե հորթի շուրջ պարելու («խաղալու») մանրամասնը, որը և՛ Սուրբ գրքում, և՛ Թումանյանի բանաստեղծության մեջ դիտվում է իբրև մարդկանց բարոյական անկման և հանցավոր անհոգության ցուցանիշ («եւ նստաւ ժողովուրդն ուտել եւ ըմպել, եւ յարեան ի խաղալ», «եւ ետես զորթն եւ պարաւորսն», – Ելք, ԼԲ, 6, 19):

ե. Վերջապես, «Հրեղեն սյունով տանում իր ուղին» տողը հիմնվում է Աստվածաշնչի այն պատկերի վրա, ըստ որի անապատում չմոլորվելու համար աստված ցերեկները ամպի սյուն էր ուղարկում իսրայելցիներին, իսկ գիշերները՝ հրե սյուն (սիւն հրոյն, հուր, – Ելք, ԺԳ, 22, Խ, 38): Արդեն նշել ենք, որ այս բանաստեղծությունից մի քանի տարի անց «լուսեղեն սյունի» պատկերը Թումանյանն օգտագործել է նաև իր հոդվածներից մեկում («Մեր համազգային հոբելյանը և դպրոցն ու գրականությունը»):

Ինչպես տեսնում ենք, «Ընտրյալը» բանաստեղծության մեջ ևս Թումանյանը հանդես է բերել Աստվածաշնչի ոգու և ոճի, անգամ նրա ամենափոքր մանրամասների բազմակողմանի իմացություն, իսկ բանաստեղծական երևակայությունը, ինչքան էլ այն ազատ լինի, չի խզում իր կապերը գիտական-բանասիրական ամուր հիմքից:

*

* *

Համաշխարհային գեղարվեստի պատմության մեջ Աստվածաշունչը և կրոնական գրականության մյուս դասական հուշարձանները թեմաների և կերպարների մշտական աղբյուր են

եղել: Եթե մասնավորենք խոսքը նոր ժամանակների դասական պոեզիայի շուրջ, ապա առաջին հերթին պետք է հիշվեն Բայրոնի «Հրեական մեղեդիներ» և Պուշկինի «Նմանություն Ղուրանին» նշանավոր շարքերը, որոնց միջոցով մեծ բանաստեղծներն արտահայտել են զարգացման որոշակի փուլում իրենց գեղարվեստական մտածողության բնորոշ գծերը:

Աստվածաշնչային մոտիվներով Թումանյանի գրած բանաստեղծությունները, իհարկե, իսկական իմաստով ամբողջական շարք չեն կազմում, քանի որ նրանք միասնական գեղարվեստական մտահղացման արդյունք չեն: Դրանք գրվել են բանաստեղծի գրական ճանապարհի տարբեր փուլերում և տարբեր շարժառիթներով՝ ամեն անգամ բխելով նրա առջև կանգնած խնդիրներից և հոգեբանական իրադրությունից: Թումանյանի «աստվածաշնչային շարքը» գոյացել է տարերայնորեն, իբրև տարբեր տարիների նրան զբաղեցրած հետաքրքրությունների հանրագումար: Դա ավելի է ընդլայնում այս բանաստեղծությունների ուսումնասիրության շառավիղները՝ կապվելով Թումանյանի գեղարվեստական որոնումների, աշխարհայացքի և ոճի բազմազան հարցերի հետ:

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԸ ԵՎ ԾՈՎԸ

(ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՄՈՌԱՑՎԱԾ ԷՋ)

Հիմքեր կա՞ն արդյոք Թումանյանին կապելու ծովի, ավելի ճշգրիտ՝ այսպես կոչված բանաստեղծական ծովանկարչության հետ: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե դրա համար որևէ լուրջ հիմք չկա: Թումանյանի ստեղծագործությունն այնքան սերտ ու բազմակողմանիորեն է կապված լեռնային բնանկարների՝ սարերի ու ժայռերի, ձորերի ու անտառների հետ, այնքան ակնհայտ ու տիրական են նրա «լեռնային ներշնչանքները» («Լեռնե՜ր, ներշընչված դարձյալ ձեզանով, Թըռնդում է հոգիս աշխուժով լըցված...»), որ կարծես թե բանաստեղծական բնանկարի մյուս տարրերը դառնում են երկրորդական մի բան, որոնց պետք էլ չէ առանձին նշանակություն տալ: Եվ այդպես էլ եղել է Թումանյանի երկերում առկա «ոչ-լեռնային», հատկապես ծովային պատկերները մինչև այժմ փաստորեն մոռացության են մատնվել, չեն գրավել հետազոտողների ուշադրությունը: Բայց եթե մենք ուզում ենք ըստ ամենայնի լրիվ ու ճշգրիտ հասկանալ Թումանյանի գեղարվեստական համակարգը, ապա, իհարկե, չի կարելի շրջանցել նրա ստեղծագործության այդ՝ թեպետև համեստ, բայց կարևոր ու անփոխարինելի շերտը: Ներկա հոդվածն այդ շերտը գնահատելու մի փորձ է:

Սկսենք մի նախնական դիտողությամբ: Պոեզիայի պատմությունը ցույց է տալիս, որ ծովային մոտիվները գրեթե միշտ ծնվել են անձնական կենսափորձի, այսինքն՝ ծովի հետ անմիջական շփման հիման վրա: Հիշենք Բայրոնի և Պուշկինի ծովային պատկերները, որոնք միշտ որոշակի կենսագրական նախադրյալներ են ունեցել: Այդ իրողությունը կարող է հաստատվել նաև հայ բանաստեղծների օրինակով, ինչքան էլ նրանց բնաշխարհը հեռու լիներ ծովային տարերքից: Օրինակ, Ալ.Ծատուրյանի «ծովային բանաստեղծությունների» բավական մեծ շարքը («Խրիմի ալբոմից», 1896 – 1898) ծովափում նրա ստացած կենսական տպավորությունների անմիջական արձագանքը եղավ: Կամ՝ Ավ.Իսահակյանի քնարերգության մեջ ծովային պատկերներն իրենց ուղղակի առարկայական իմաստով հանդես եկան այն ժամանակ, երբ 1898թ. նա աքսորվեց Օդեսա և, ինչպես ասվում է, ամենօրյա շփման մեջ մտավ ջրային տարերքի հետ

(«Երազիս մեջ ծովը տեսա...», «Ծովն ալեկոծ, սանձակոտոր իր քար շրթերն է կրծում...»), իսկ շատ ավելի ուշ՝ 20-ական թվականներին բնակվում էր «ջրակերտ» Վենետիկում («Ծո՛վ, եկան ազգեր ու քո շառաչին խառնեցին իրենց երգերը չնչին...»): Ե.Չարենցի «Օվկիանի երգը», որը, կարելի է ասել, հայ ծովային քնարերգության ամենահզոր էջն է, նրա բարձրակետը, գրվել է իբրև բանաստեղծի արտասահմանյան ուղևորության (1925) ժամանակ ստացած անջնջելի տպավորությունների վերհուշ («Ես հիշում եմ օվկիանը փոթորիկի ժամին. – Օրորելով կրծքին անհուն ջրեր՝ Որոտում էր անդունդը – և ահռելի քամին Մռնչալով երգում էր մի վայրի երգ):

Իսկ ի՞նչ կենսական ազդակներ կարող էր ունենալ Թումանյանը ծովային պատկերներ ստեղծելու համար: Գրեթե ամբողջ կյանքում նա հեռու է եղել ծովի հետ ուղղակի շփվելու հնարավորությունից, եթե չհաշվենք Սևանա լճից ստացած տպավորությունները, որոնք 90-ական թվականներին, ինչպես դեռ կտեսնենք, արտահայտվեցին «Հայ ուխտավորին» բանաստեղծության մեջ: Ծովը նա առաջին անգամ տեսել է մոտ քառասուն տարեկան հասակում, երբ ռուս գրող Բ.Տան-Բոգորազին Թիֆլիզից մինչև Վլադիկավկազ ուղեկցելուց հետո նա Հովհաննես Քաջազնունու հորդորով գնացել է Բաքու, ուր, սակայն, նրա վրա «ծովը տպավորություն չարավ»[1]: Ծովային տարերքին երես առ երես նա հանդիպեց միայն կյանքի մայրամուտին՝ 1921թ. արտասահմանյան ուղևորության ժամանակ, երբ նավով Բաթումից մեկնեց Կ.Պոլիս և ապա նույն ճանապարհով էլ վերադարձավ: Բայց այդ ուղևորությունը որևէ հետք չթողեց նրա ստեղծագործության մեջ և ճակատագրական դեր խաղաց նրա հիվանդության արագ հանգուցալուծման գործում:

Ուրեմն մենք կարող ենք ասել, որ այն, ինչ տարիների ընթացքում գրել է Թումանյանը ծովի մասին, նա քաղել է կամ գրական տպավորություններից, կամ էլ ստեղծվել է գեղարվեստական երևակայության ուժով: Ավելի ճիշտ՝ այդ երկուսի բնական համադրման շնորհիվ:

Գրական ավանդույթներից հիշենք միայն համաշխարհային պոեզիայի ծովերգության այն էջերը, որոնք գրավել են Թուման-

---

[1] *Հովհ. Քաջազնունի.* Անդարձ ճամփորդը (անկապ հուշեր): – «Գարուն», 1994, թ. 5, էջ 85: Հուշագիրն այդ ուղևորության ժամանակը համարում է 1906 կամ 1907 թվականը, բայց, ինչպես հրապարակման ծանոթագրության մեջ ճշտել է Լուսիկ Կարապետյանը, դեպքը կատարվել է 1908 թվականին (նույն տեղում, էջ 87):

յանի ուշադրությունը և նույնիսկ թարգմանվել են նրա կողմից, – մի փաստ, որն ինքնին խոսում է որոշ հոգևոր հարազատության մասին: 90-ական թվականներին նա թարգմանեց Բայրոնի «Չայլդ Հարոլդ» պոեմի այն հատվածը, ուր նկարագրված են հայրենիքից մեկընդմիշտ հեռացող հերոսի ողբերգական ապրումներն իր առջև բացվող ծովային անսահման տարածության դեմ հանդիման.

Դե՜հ, իմ նավակ, մենք սլանանք
Ծովի վերա փրփրադեզ,
Ուր որ կուզես, հոգ չէ, գնանք,
Միայն հայրենիք չտանես:

Այդ նույն շրջանում (կամ մի փոքր անց) Թումանյանը թարգմանեց, բայց առանց վերջնական հղկման հասցնելու, նաև Շիլլերի «Լողվոր» բալլադը: Այստեղ մենք գտնում ենք փոթորկված ծովային տարերքի լավագույն պատկերներից մեկը, որպիսին ստեղծվել է համաշխարհային քնարերգության մեջ.

Ոռնում է, շաչում, ծեծում, շառաչում,
Հուրն ու ջուրն ասես մրցում են այնտեղ,
Սյունաձև շոգին երկինքն է բռնչում,
Ալիքն ալիքին ճնշում է անվերջ,
Ոչինչ չի հատնում, ոչինչ չի անցնում,
Ծովը իրենից նոր ծով է ծնում:

Ամբողջովին ծովային մոտիվներով է տոգորված անգլիացի ռոմանտիկ Թոմաս Հուդի մի բանաստեղծությունը, որ Թումանյանը թարգմանել է «Լուսաբեր» դպրոցական դասագրքի համար: Հետաքրքիր է, որ բնագրի «Ծովափ» վերնագրի փոխարեն թարգմանիչն ընտրել է «Փոթորիկ» վերտառությունը, քանի որ բանաստեղծության մեջ հիմնականը, իրոք, փոթորկված ծովի պատկերներն ու նրա ալիքներին հանձնված մարդու ճակատագրի հարցն է.

Ծովը խառնըված,
Շանթ, հողմ ու կարկուտ,
Երկինքը բռնած
Մեգ, մըռայլ ու մութ:

Խըռոված տարերք
Իրար են եկել,
Երկինք ու եզերք
Փակել, մթագնել:

Շատ հարազատ է այս երգը Թումանյանին նաև իր մարդասիրական ոգով՝ ջրային անդունդն ընկած ձկնորսին փրկելու սրտառուչ կոչերով:

Անշուշտ, պատահական մի բան չպիտի համարել և այն, որ կյանքի վերջում՝ 1921թ. Թումանյանը թարգմանել է նաև Ալեքսանդր Բլոկի մի ծովային բանաստեղծություն»: Այս դեպքում էլ բնագրի երկու տարբեր վերնագրերից նա նախընտրել է «Ծովի երգը», որն ընդգծում է պատկերների ընդհանրական բնույթը: Ինչո՞վ է Թումանյանին գրավել իր ստեղծագործական աշխարհով նրանից շատ հեռու կանգնած ռուս բանաստեղծի հատկապես այս գործը: Առաջին հերթին՝ ծովային վիթխարի տարերքի շատ սեղմ, բայց և շատ տարողունակ պատկերներով, ինչպես ծովը բնութագրող հետևյալ տողերը, որոնք հագեցած են բանաստեղծական մեծ լիցքով.

Կյանքն անհատ է նըրա հետ,
Մահը անհայտ՝ նըրա հետ,
Պաղ ու ազատ նա հավետ:

Այսպիսով, նույնիսկ թարգմանությունների մեջ բավական որոշակի հանդես են եկել հայ բանաստեղծի «ծովային նախասիրությունները» և դա, իհարկե, պատահական մի բան չէր, այլ պայմանավորված էր Թումանյանի ընդհանուր գեղագիտական դիրքորոշմամբ:

Անցնելով Թումանյանի ինքնուրույն ստեղծագործությանը, պետք է նկատի ունենալ, որ այստեղ կան ծովի, ջրային տարերքի հետ առնչվող տարբեր շերտեր: Գեղարվեստական առումով դրանք համազոր չեն և պահանջում են անջատ քննություն: Առանձին-առանձին անդրադառնանք այդ շերտերին, որոնք առնվազն երեքն են:

<u>*Առաջինը*</u> «ծով» բառի այն բազմազան, մեծ մասամբ փոխաբերական իմաստավորումներն են, որոնք հանդիպում են նրա երկերում: Դրանք բավական շատ են[2], բայց ամենից կարև-

[2] «Ծով» բառի ուղղակի և անուղղակի կիրառությունների դասակարգված թվարկումը տե՛ս *Լ.Բ. Պետրոսյան*. Հովհ. Թումանյանի գեղարվեստական երկերի բառարան, Երևան, 1976, էջ 182:

վորն ու հաճախադեպը այն է, երբ բանաստեղծը, հետևելով ժողովրդական մտածողությանը, «ծով» բառ-հասկացությունը կիրառում է որևէ երևույթի կամ հոգեվիճակի մեծությունը, անհագնությունը ներկայացնելու համար: Եթե նույնիսկ ուրիշ ոչ մի օրինակ չլիներ, ապա միայն 1902թ. գրած «Հայոց վիշտը» բավական է համոզվելու համար, թե «ծովի շնորհիվ» ինչպիսի գոհարներ են ծնվել Թումանյանի ստեղծագործության մեջ: Այս փոքրիկ (ընդամենը 12, այն էլ կարճ՝ 8 – 7-վանկանի տող) բանաստեղծությունն սկզբից մինչև վերջ կառուցված է ազգային մեծ վշտի և ծովի անհագնության զուգահեռի վրա.

Հայոց վիշտը անհուն մի ծով,
Խավար մի ծով անհագին,
Էն սև ծովում տառապելով,
Լող է տալիս իմ հոգին:

Եվ այս զուգահեռի շնորհիվ (որն անցնում է նաև հաջորդ երկու տների միջով՝ ներկայացնելով քնարական հերոսի հոգևոր տառապանքը ծովային տարերքի տարբեր շերտերում) բանաստեղծական մանրանկարը ձեռք է բերում վիթխարի էպիկական չափեր, դառնում է մեր ազգային ճակատագրի ամենամեծ ընդհանրացումներից մեկը, որպիսին կա հայ քնարերգության մեջ:

Նմանապես ծովին ենք մենք «պարտական» թումանյանական մի շարք ուրիշ պատկերների համար, որոնց մեջ խոսվում է անձնական կամ ազգային-հասարակական վշտի մեծության, անսպառ չափերի մասին: Հիշենք քառյակներից մեկի սկիզբը՝ «Ծով է իմ վիշտն, անափ ու խոր, Լիքն ակունքով հազարավոր», կամ Անուշ դստեր ալբոմում գրած խորիմաստ տողերը. «Ցավը անտակ ծովի պես, Սերը անհագ սովի պես, Ծովի միջին ու սովի, Անբախտ Սայաթ-Նովի պես»: Անփոխարինելի մի տարր է այդ բառը նաև Թմկա տիրուհու անմրցելի գեղեցկությունը ներկայացնելիս («Ծով են աչքերը Ջավախքի դստեր, Ու կորչում է մարդ նրա հայացքում»), կամ երբ բանաստեղծը խոսում է իր հոգու հարստության, մարդասիրական լայն մղումների մասին («Ծով բարություն, շնորհք ու սեր ճոխ պարգև եմ առել վերուստ»):

Օրինակները կարելի է երկար շարունակել, բայց ասվածն էլ բավական է այսպիսի ընդհանրացման համար. Թումանյանի պոեզիայում ծովը, բացի իր առարկայական իմաստից, հաճախ, այսպես ասած, *հենակետային արժեք ունեցող բառ-հասկացություն է,* որն օգնում է ընդգծելու որևէ պատկերի գերազանցու-

թյունը, ցուցադրելու տվյալ տրամադրության դրամատիկական լարումը:

Մեր թեմայի հետ առնչվող *երկրորդ* ստեղծագործական շերտը ներառում է Թումանյանի այն երկերը, որոնց մեջ ծովային պատկերները սյուժեի զարգացման անհրաժեշտ օղակներ են: Խոսքը վերաբերում է հատկապես նրա մի քանի բալլադներին, որոնց ֆանտաստիկ-պայմանական հյուսվածքի մեջ տարբեր ձևերով մուտք են գործում ծովի, ջրային տարերքի պատկերներ, իբրև գործողության բնական միջավայր: Կարելի է այս կապակցությամբ հիշել «Հսկան», «Փարվանան», «Աղավնու վանքը» կամ «Գառնիկ ախպերը», որոնց մեջ դեպքերն զգալի չափով ջրային միջավայրում են կատարվում: Նույնը ավելի որոշակի վերաբերում է «Անբախտ վաճառականներ» և «Ախթամար» բալլադներին, որոնց և կանդրադառնանք համեմատաբար մանրամասնորեն:

Առաջին տարբերակի հիման վրա, որն ամբողջությամբ մեզ չի հասել, Թումանյանն իր «Անբախտ վաճառականները» թվագրում էր 1886-ով: Սակայն պետք է հիշել, որ այդ գործն առաջին անգամ տպագրվել է շատ ավելի ուշ՝ 1899 թվականին, անշուշտ ենթարկվելով կառուցվածքային և ոճական բազմաթիվ փոփոխությունների: Դրանցից մեկն էլ այն էր, որ Թումանյանն ի վերջո հրաժարվեց ճայի ծովային ուղևորության ու նավաբեկության բավական մանրամասն նկարագրությունից, որ եղել էր առաջին խմբագրության մեջ: Հուշագիրներից այդ մասին վկայում է Գևորգ Ասատուրը՝ գրելով, թե նախնական տարբերակում «հեղինակը շատ էր տարվել ծովի նկարագրությամբ»: Նշվում է նույնիսկ այդ նկարագրության ծավալը՝ մոտավորապես 20 – 24 տող, որոնք հետո հանվել են՝ ընթերցողի ուշադրությունը հիմնական նյութից չշեղելու համար[3]: Առաջին տպագրության մեջ այդ բոլորից մնաց միայն մի քանի տող.

Ճամփին ծովում քամի արավ,
Գյամին մինչև երկինք տարավ,
Հանեց վերև, բերեց ներքև,
Բացվեց, գոռաց անդունդքը սև,
Բոլոր ապրանքն, անգին ակը
Տարավ զըցեց ծովի տակը:

---

[3] Գ.Ասատուրի հուշերի այս հատվածը հրապարակվել է Ա.Ինճիկյանի «Հովհաննես Թումանյան» գրքում, Երևան, 1969, էջ 174:

Սակայն հաջորդ հրատարակությունների մեջ բանաստեղծին սա էլ շատ թվաց, և կրճատելով նա ի վերջո թողեց միայն նավաբեկության փաստն արձանագրող հետևյալ երեք տողերը.

Ճամփին ծովում սարսափելի,
Ալեկոծում, մըրրիկ ելավ,
Զարկեց, տարավ ապրանք ու նավ:

Ճիշտ չէր լինի նավաբեկության տեսարանի կրճատումը կապել միայն երիտասարդ բանաստեղծի՝ ծովը տեսած չլինելու հանգամանքի հետ: Այստեղ ավելի կարևոր դեր է խաղացել այն, որ բալլադը վերամշակելիս Թումանյանը հետևել է գեղարվեստական հակիրճության, բոլոր կողմնակի մանրամասներից հրաժարվելու սկզբունքին, որը 90-ական թվականների վերջից արդեն տիրապետող դարձավ նրա ստեղծագործական ոճի մեջ: Տվյալ դեպքում բանաստեղծն զգաց, որ ինչքան էլ ինքնին գրավիչ լինեն ծովային պատկերները, դրանք շեղում են հիմնական խնդրից: *Չափի անթերի զգացումը Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության և աշխատանքի անփոփոխ սկզբունքներից մեկն էր:*

Այդ տեսանկյունից գնահատելով երևույթը, կարելի է ասել, որ 90-ական թթ. սկզբին գրված և այդ ժամանակ էլ տպագրված (թեև հետագայում բազմաթիվ բնագրային փոփոխությունների ենթարկված) «Ախթամար» բալլադում Թումանյանը միանգամից գտավ պատասխանն այն հարցի, թե «ջրային տարածքում» ծավալված սիրո ողբերգական պատմության մեջ ի՛նչ չափով պետք է ասպարեզ տալ բուն ջրային տարերքի նկարագրությանը, որպեսզի այն համապատասխանի թեմայի բացահայտման խնդրին: Թեև ծովի ներկայությունն զգացվում է ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում, բայց նրա ուղղակի պատկերն առկա է միայն հետևյալ քառատողում, ուր մեկընդմեջ՝ 1-ին և 3-րդ տողերում խոսվում է փոթորկված ջրերի, իսկ 2-րդ և 4-րդ տողերում՝ նրանց հետ մաքառող խիզախ պատանու մասին.

Ծըփում է ծովն ալեծածան,
Ծըփում է սիրտը տըղի,
Գոռում է ծովն ահեղաձայն,
Նա կըռվում է կատաղի:

Կարելի է ասել, որ այս տողերը միաժամանակ և՛ տեսողական, և՛ լսողական ներգործության ուժ ունեն: Մենք իրոք

տեսնում ենք ծովային գունագեղ տարերքը, լսում ենք նրա շառաչն ու ծփանքը: Եվ պատկերի այդ համադրական ներգործությանը մեծապես նպաստում է այս քառատողում, ինչպես նաև բալլադի առաջին տողում («Ծիծաղախիտ Վանա ծովի») հանդես եկող բանաստեղծական ցայտուն հնչյունաբանությունը (հատկապես *ծ*-երի), որն իր ծագումնաբանությամբ ուղղակի կապվում է Գրիգոր Նարեկացու սկզբնավորած ավանդույթի հետ («Աչքն ծով ի ծով ծիծաղախիտ ծաւալանայր յառաւօտուն»): Այսպիսով, հայ գրականության առաջին դասական առձայնույթը շատ դարեր հետո Թումանյանի գրչի տակ վերածնվեց, դարձավ ջրային տարերքի հնչյունային լավագույն համարժեքը:

Վանա լիճը, որ «Ախթամար» բալլադում Թումանյանը երգել էր հեռվից հեռու, հենվելով միայն գրական ավանդույթի, առաջին հերթին՝ Գրիգոր Նարեկացու վրա, բանաստեղծն անձամբ տեսավ դրանից քառորդ դար հետո, երբ 1915թ. ամառը եղավ ազատագրված Վանում: Այդ ժամանակ էլ նա գրեց «Ախթամարի կղզում» բանաստեղծությունը, որը մի որոշ առումով կարծես բալլադի ուղղակի շարունակությունն է: Դիտելով պատմական լիճն ու կղզին, բանաստեղծն ասես լսում է սիրահար պատանու «Թամա՜ր, ա՜խ, Թամա՜ր» սրտակեղեք կոչը և «մեղմ ու հանդարտիկ» արտասվող աղջկա ձայնը: Դա առիթ է տալիս խորհրդածելու մարդկանց չարության և կոպտության պատճառով կործանված սիրո մասին, այսինքն՝ արծարծելու մի հարց, որն ըստ ամենայնի հարազատ է Թումանյանի հումանիստական աշխարհզգացողությանը:

Վերջապես, այս թեմայի *երրորդ* (և անշուշտ՝ ամենակարևոր) շերտը այն մի քանի բանաստեղծություններն են, որոնց մեջ Թումանյանը ներկայացրել է ջրային տարերքն ու նրա հարուցած տրամադրությունները: Բոլոր չորս բանաստեղծություններն էլ գրված են 1892–1894 թվականներին: Ուրեմն հիմքեր կան ասելու, որ հատկապես այդ տարիներին երիտասարդ Թումանյանը որոշակի հետաքրքրություն է ցուցաբերել դեպի ծովային մոտիվները, որոնք նրա ռոմանտիկ մղումների ուղղակի դրսևորումներից էին:

Առաջինը «Տենչ» բանաստեղծությունն է (1892): Այն առանց տատանվելու կարելի է համարել Թումանյանի վաղ շրջանի քնարերգության լավագույն էջերից մեկը, որը, սակայն, ցայսօր բացարձակորեն դուրս է մնացել և՛ մասսայական ընթերցողի, և՛ թումանյանագետների տեսադաշտից: Պատճառը, թերևս, բանաստեղծության «անսպասելի» բովանդակությունն է, որը կարծեք

որևէ կերպ չի առնչվում բանաստեղծի քնարերգության հայտնի մոտիվներին ու պատկերներին: Իրոք, զարմանալի չէ՞, որ Թումանյանն այստեղ երազում է մի բան, որն ամենևին բնորոշ չէ ո՛չ նրա ապրած կենսական միջավայրի, ո՛չ էլ բնանկարի, տրամադրությունների ու ոճի համար, – ժայռեղեն ծովափ, ներքևում փոթորկված ջրեր և այդ ամենը իր անհասանելի բարձունքից դիտող ու հիացող հպարտ, միայնակ անհատ: Ինչպես տեսնում ենք, սրանք ռոմանտիկական գեղագիտության զինարանից քաղված և նրա ներշնչանքով ստեղծված պատկերներ են, որոնք, իհարկե, 90-ական թվականներին համապատասխանում էին նաև հայ բանաստեղծի հոգեկան կառույցին: Անհրաժեշտ ենք համարում ամբողջությամբ մեջ բերել այդ հանիրավի մոռացված բանաստեղծությունը, քանի որ այն Թումանյանի բոլոր «ծովային հրապուրանքների» բարձրակետն է.

Մեկն էլ այն է հոգուս անթիվ տենչերի,
Որ իմ աչքով տեսնեմ հույզը ջրերի, –
Ալեկոծվող օվկիանոսի մի տագնապ.
Ահեղագոչ ալիքները լեռնաչափ

Բարձրանային իրար վրա անդադար,
Եվ մրրիկը նրանց վրա սաստկանար...
Եվ դիտեի ժայռի գլխին ես կանգնած,
Երբ հողմակոծ կոհակները մոլեգնած

Մինչև երկինք փրփուր ու ջուր ցայտեին
Եվ, ոռնալով, բարձր ափերին զարկեին,
Եվ, խորտակված, օրհասական հեծծանքով
Հեռանային խաղաղացած հորձանքով,

Եվ, խլածայն մռնչալով, նորից նոր
Բարձրանային աղջամուղջում հեռավոր.
Նոր հարձակմունք, անհաշտ կռիվ զայրագնած...
Եվ նայեի ժայռի գլխին ես կանգնած:

Այսպես, բնության մոլեգնած տարերքը դիտվում է իբրև բանաստեղծական ներշնչանքի աղբյուր, նաև որպես մարդկանց թմրած հոգիներն արթնացնելու միջոց (մի պատկերացում, որը նույնպես գալիս է ռոմանտիզմի զինարանից): Այս առթիվ պետք է նշել, որ բանաստեղծության ինքնագիրն ունի նաև մի եզրա-

փակիչ քառատող, որը տպագրության ժամանակ հանվել է: Այդ քառատողում խոսվում է հենց բանաստեղծից դեպի շրջապատը ձգվող հոգեկան կամուրջների մասին, որոնք նույնպես նա տենչում է իբրև բարձր պարտավորություն և կոչում.

Նույնպես կուզեմ՝ դուք էլ տեսնեք իմ հոգին,
Որ, տեսնելիս, նորա հուզմունքն ահագին
Այդ ձեր հպարտ ուշք ու միտքը կլանի,
Այն ժամանակ սիրտս հանգիստ կլինի:

Եվ, այնուամենայնիվ, վայրի բնության տարերքի մեջ հոգեկան վայելք ու ներշնչանք որոնելու մոտիվները, որոնք արտահայտվել են «Տենչ» բանաստեղծության մեջ, չէին կարող երկար ժամանակ Թումանյանին պահել իրենց ներգործության ոլորտում: Այդ առումով շատ բնորոշ է ու կարևոր մոտավորապես նույն շրջանում գրված մի անմշակ բանաստեղծություն, որն սկսվում է այսպես.

Քեզ, գոված մուսա, ես չեմ ճանաչում,
Ոչ ձեռքիս ունեմ ոսկեղեն քնար,
Ոչ էլ ծովերի ափերն եմ փախչում՝
Վայրենի երգս երգելու համար:

Մեր կողմից ընդգծված տողերը կարծես «Տենչի» գեղագիտական հիմնական սկզբունքի՝ վայրի բնության դեմ հանդիման միայնակ կանգնած անհատի բանաստեղծացման ուղղակի ժխտումն են: Ինչքան էլ որոշ պահերի Թումանյանին այդ մոտիվները գրավեին, բայց դրանք նրա հոգում երբեք չէին կարող խլացնել ո՛չ հարազատ ժողովրդի տառապանքի ձայնը, ո՛չ էլ նրան իր բանաստեղծական խոսքով զորավիգ լինելու պարտավորության գիտակցությունը: Բերված տողերին անմիջապես հաջորդում է այս քառատողը.

Բայց ճանաչում եմ ես մի ժողովուրդ՝
Ճտահար քաղված տառապանքներում,
Ունեմ և հոգումս մի գաղտնի խորհուրդ,
Ինձ հրապարակ նրանք են բերում:

Այսպիսով, միաժամանակ գրված այս երկու բանաստեղծություններում երևում է մի ներքին հոգեկան մեծ հակասություն, որ հաճախ ապրել է Թումանյանը: Դա անհատական ազատու-

թյան ձգտման և հարազատ ժողովրդի ու նրա տառապանքի հետ լինելու պարտավորության գիտակցության բախումից առաջացող հակասությունն է:

1893 թվականին գրված «Հայ ուխտավորին» բանաստեղծության մեջ լիուլի հանդես եկավ խոսքի միջոցով ջրային տարերքը շոշափելիորեն նկարելու և կենդանացնելու զարմանալի ունակությունը: Ընդամենը ութ տողի մեջ բանաստեղծը ներկայացրել է Սևանի ջրերի համայնապատկերը և դա արել է այնպիսի բնական գծերով ու ճշգրտությամբ, որ թվում է, թե նկարչական կտավ ես դիտում: Կարելի է ասել, որ եթե լեռնային բնության ամենատպավորիչ և պլաստիկորեն տեսանելի պատկերը հայ բանաստեղծության մեջ գծագրված է «Լոռեցի Սաքոյի» առաջին տներում («էն Լոռու ձորն է, ուր հանդիպակաց...»), ապա Սևանա լճի ավելի կատարյալ պատկեր չկա, քան Թումանյանի գծագրածը: Ահա՛.

Ու կարոտած աչքի նըման
Քեզ կըժպտա վճիտ Սևան,
Որ լեռների շուքերի հետ
Խաղ է անում, խայտում վետ-վետ,

Փայլփըլում է ծըփանքներով,
Հորինում է լույսերի ծով,
Եվ մերթ վշտով ու տխրությամբ
Սևանում է, ինչպես մութ ամպ...

Այստեղ Սևանի պատկերը, լինելով նկարչական մի ամբողջություն, կարծես թե նաև շարժվում է, բաբախում: Կարելի է ասել, որ գրեթե միաժամանակ՝ 90-ական թվականների սկզբին երիտասարդ Թումանյանն ստեղծեց պատմական Հայաստանի երկու մեծ լճերի բանաստեղծական դիմանկարը: Բայց եթե «Ախթամար» բալլադում նա ժլատ տողերով գծագրեց Վանա լճի, կարելի է ասել, էպիկական պատկերը, ապա այս բանաստեղծության մեջ Սևանա լիճը մեզ ներկայանում է քնարական մեղմ երանգներով: Եվ դարձյալ ընդամենը մի քանի տողի մեջ ամփոփված է բնության մի ամբողջ բազմանիստ տեսարան:

«Ծովային մոտիվներով» 90-ական թվականներին գրված երկու մյուս բանաստեղծությունների համար ներշնչման անմիջական աղբյուր են եղել մեծ ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու կտավները: Այդ ճանապարհով ծնված «Այվա-

զովսկու Նկարի առջև» (1893) և «Մի հառաչանք» (1894) բանաստեղծությունները ոչ միայն Թումանյանի, այլև ողջ հայ քնարերգության ամենախոր ու կատարյալ կերտվածքներից են:

Առհասարակ՝ քնարական բանաստեղծության հաջողության գաղտնիքը պետք է որոնել նախ և առաջ նրա մտահղացման մեջ, ավելի որոշակի՝ հոգեբանական կամ կենսական այն իրադրության ընտրության մեջ, որը հենակետ է ծառայելու բանաստեղծի նվիրական խոհերի և հույզերի բացահայտման համար: Այդ առումով կարելի է ասել, որ այս երկու գործերի բուն մտահղացումն ինքնին իսկական ստեղծագործական գյուտ է:

Մանավանդ առաջին բանաստեղծության մեջ: Նրա հիմքում դրված է Այվազովսկու ծովանկարների բացառիկ բնականության, զարմանալի ճշգրտության տպավորությունը: Բայց ինչպե՞ս է արտահայտվում այդ գաղափարը: Նկարչական ստեղծագործության առաջացումը Թումանյանը ներկայացնում է իբրև բնության մի որոշակի վիճակի ուղղակի տեղափոխում կտավի վրա, որը տեղի է ունեցել մի հրաշալի պահի, արվեստագետի մոգական կամքով: Այդ նպատակով նա փոքրիկ բանաստեղծության սահմաններում հյուսել է մի յուրօրինակ «սյուժե», որի առաջին մասում ներկայացված է ծովային ազատ տարերքի անկաշկանդ շարժումը, իսկ երկրորդի մեջ՝ այդ ամենի վերակերտումն ու հավերժացումը կտավի վրա, նկարչի կախարդական վրձնի զորությամբ: Համապատասխանաբար՝ բանաստեղծությունը կազմված է երկու 6-տողանի տներից, որոնք երկուսն էլ ավարտվում են «կտրուկ ու եռանդուն» հնչերանգ ունեցող և դրանով իսկ տվյալ իրավիճակը մի տեսակ ամրակայող կիսատողերով: Մեջ բերենք այդ հրաշալի բանաստեղծությունն ամբողջությամբ.

Ելած՝ օվկիանի անզուսպ ալիքներ,
Ծանըր հորձանքով զարկելով դեպ վեր,
Լեռնանում էին, գոռալով ահեղ,
Եվ մըրրիկն ուժգին շընչում էր այնտեղ
Անեզր ու անվերջ
Տարածության մեջ;

«Կանգնեցե՛ք». գոչեց վըրձինը ձեռքին
Կախարդ ծերունին հուզված տարերքին.
Ու լուռ, հըլնազանդ հանճարի ձայնին,

Մութ ալիքները, փոթորկի ժամին,
Կըտավի վըրա
Կանգնած են ահա:

Իհարկե, այս տողերում ներկայացված «բանաստեղծական իրադրությունը» սոսկ պայմանական գեղարվեստական հնարանք է, «գեղեցիկ սուտ», ինչպես սիրում էին ասել XIX–XX դարերի սահմանագլխին հանդես եկած նորագույն գրական հոսանքների գործիչները: Եվ, անշուշտ, հայ բանաստեղծն էլ լավ գիտե, որ մեծ ծովանկարչի կտավները լույս աշխարհ են եկել ոչ թե վրձնի մի կախարդական շարժումով, այլ երկարատև ու լարված ստեղծագործական աշխատանքով: Բայց եթե մենք գործ ունենք արվեստի իսկական ստեղծագործության հետ, ապա նրա վերջնական արդյունքի մեջ կատարված քրտնաջան աշխատանքի հետքերը չպետք է երևան, և ընթերցողին, դիտողին կամ ունկնդրին ամեն ինչ պետք է ներկայանա իբրև «մի հարվածով» կյանքի կոչված հրաշալիք: Բնորոշ է, որ իր ամենից պաշտած ու մեծարած գրողի՝ Շեքսպիրի մասին էլ Թումանյանը մի զրույցի ժամանակ ասել է. «Շեքսպիրը թեև շատ է մշակել իր գրվածքները, օրինակ՝ «Համլետը» տասներեք անգամ է գրել, բայց ծեռքը չի երևում, գրում է սահուն, մի գրչով, հեշտ, թեթև, կարծես թե չի գրել – հոսում է, բնական կերպով ստեղծվում (ՀԶ, 180): Բայց դա միայն պատրանք է, որը հանդես է գալիս արվեստի լիարժեք ստեղծագործության ընկալման ժամանակ: Թումանյանը կարող էր կրկնել հին հռոմեացի տեսաբան Կվինտիլիանոսի ասույթը. *«Արվեստի էությունն այն է, որ թաքցնի արվեստը»:*

Այս խորիմաստ դրույթը հայ գրողներից երևի ոչ մեկին այնքան չի վերաբերում, ինչքան Թումանյանին: Նրա չափածո և արձակ երկերի ներգործության զարմանալի ուժը պայմանավորված է նաև նրանով, որ նա միշտ ստեղծում է ծայրահեղ բնականության պատրանք, և ամեն ինչ թվում է պարզ ու անարվեստ, հեշտությամբ, միանգամից ստեղծված կամ նույնիսկ կյանքից պատրաստի վերցրած մի բան: Դա արվեստի բարձրագույն կատարելության այն անխախտ սկզբունքներից մեկն է, որին Թումանյանը հետևել է միշտ: Իզուր չէ, որ Վալերի Բրյուսովը, որը թարգմանել է այս բանաստեղծությունը, նրա մեջ կիրառված գեղարվեստական հնարանքն օգտագործել է հենց իր՝ Թումանյանի բնութագրման համար՝ մի ելույթի մեջ ասելով. «Հովհաննես Թումանյանը այն կախարդն է, այն Այվազովսկին,

որ վրձինը ձեռքին գոչում է տարերքին և հնազանդեցնում իրեն...»[4]:

Բոլորովին ուրիշ բնույթ ունի Այվազովսկու ներշնչմամբ գրված երկրորդ բանաստեղծությունը: Դա քնարական խոհ է, կարոտի մի պոռթկում, որի առիթը մեծ ծովանկարչի կտավն է տվել: Բանաստեղծության վերնագիրն էլ, կարելի է ասել, հույժ քնարական է՝ «Մի հառաչանք»: Փաստորեն Թումանյանը երկրորդում էր իր հայտնի պոեմի վերնագիրը, որից մի հատված նա դրանից մեկ տարի առաջ՝ 1893թ. հրատարակել էր «Մուրճ» ամսագրում՝«Հառաչանք» պոեմայից» վերնագրով: Բայց եթե «Հառաչանք» պոեմում (մանավանդ շատ տարիներ անց՝ 1914թ. տպագրված նրա հիմնական հատվածի մեջ) բանաստեղծի հոգեկան տառապանքի աղբյուրը ժողովրդի թշվառ վիճակն ու կյանքի անլուծելի հակասություններն էին, ապա այս բանաստեղծության մեջ «հառաչանքի» առիթը հայրենի բնաշխարհի և անցած օրերի կարոտն է: Կտավի վրա հավերժացած ծովափնյա ժայռերի տեսքը բանաստեղծի հոգում մի բուռն կարոտ է արթնացնում, իսկ նրա սրտից դուրս թռած «կարոտալի հառաչանքը» նրան տանում է «դեպի ժայռերը իմ հայրենիքի, դեպի վայրերը իմ անցած կյանքի»:

Կարոտը Թումանյանի բանաստեղծական բառապաշարի ամենածանրակշիռ բաղադրիչներից, նրա հոգու ամենատիրական տրամադրություններից մեկն է, որն աղբյուր է միաժամանակ և՛ տառապանքի, և՛ վայելքի: Այս բանաստեղծությունից նի քանի տարի անց՝ 1901թ. գրած մի նամակում Թումանյանն անձկությամբ ասել է. «Իսկ *կարոտը* ինձ համար ամենաթանկագին զգացումն է... Կարոտից է առաջ գալիս ամեն բարձր բան: Իդեալներն ի՞նչ են որ – հոգու կարոտներ» (Եժ – V, 183): Թումանյանի հոգու մշտական կարոտը, հետևաբար նաև նրա գեղագիտական իդեալի կարևորագույն աղբյուրներից մեկը նրա հարազատ լեռնաշխարհն է եղել (հիշենք՝ «Կանչում է կրկին, կանչում անդադար էն չքնաղ երկրի կարոտը անքուն...»): Դա էր, որ նշանավոր գրականագետ Արսեն Տերտերյանին դեռ 1911թ. իրավունք տվեց Թումանյանին անվանելու «հայրենի եզերքի քնարերգու»: Ինչքան էլ սա առաջին հայացքից թվա նեղ, բանաստեղծին հայրենի գավառի սահմանների մեջ պարփակող բնութագիր, իրականում այն շատ լայն է ու տարողունակ,

---

[4] «Հորիզոն», 31 հունվարի 1916թ., թ. 23:

մատնանշում է նրա բոլոր խոհերի ու մղումների ելակետը, տեսանկյունն ու չափանիշը:

«Մի հառաչանք» բանաստեղծության մեջ, դիտելով կտավի վրա կենդանացած հեռավոր «անհաշտ Պոնտոսի ափերն ալեկոծ», բանաստեղծը ոչ թե մտքով դեպի անհայտ հորիզոններ է ճախրում, այլ կարոտաբաղձ հոգով վերադառնում է դեպի հայրենի լեռնաշխարհ՝ իր բոլոր նվիրական մղումների անփոխարինելի պատվարն ու ապաստանը: Այսպես, նույնիսկ այն դեպքում, երբ Թումանյանի հայացքն ուղղված է դեպի ծովային տարերքը, հայրենի եզերքի հետ ունեցած հոգևոր կապերը մնում են տիրական և ամենազոր: Եվ դա նրա ստեղծագործական համակարգի՛ ներքին զարմանալի միասնության ցայտուն վկայությունն է:

Մենք քայլ առ քայլ զննեցինք Թումանյանի պոեզիայի այն բոլոր էջերը, որոնք ուղղակի կամ անուղղակի կապվում են նրա համար «ոչ-բնորոշ» բնաշխարհի՝ ջրային տարերքի հետ: Թեև ծավալով ժլատ են այդ էջերը, բայց պարունակում են այնպիսի խորիմաստ պատկերներ և թեմատիկ շրջադարձեր, որ արժանի են ուշադիր և համակողմանի քննության[5]: Վերջում պետք է խոստովանեմ, որ թեև վաղուց էի ծրագրել այս «անակնկալ թեմայի» մշակումը, բայց միայն բուն աշխատանքի ընթացքում իմ առջև պարզվեց և՛ խնդրի ամբողջ խորությունը, և՛ նրա տեղը Թումանյանի ստեղծագործության ընդհանուր համակարգում: Դա ինձ համար դարձավ հոգեկան բարձր բավականության աղբյուր, և ես շատ կուզեի, որ այդ զգացումը փոխանցվեր նաև ընթերցողին:

---

[5] Ավելացնենք այս հոդվածի թեմային առնչվող գրական-պատմական մի հետաքրքիր փաստ: 1923թ. սփյուռքահայ հայտնի քննադատ և լրագրող Գուրգեն Մխիթարյանը Կահիրեում իր հրատարակած «Նոր շարժում» պարբերականի էջերում Թումանյանի մահվան առիթով գրած հոդվածի մեջ ասում էր. «Աղբյուրներու բանաստեղծը չէ անիկա, այլ ծովին, համատարած ու համապարփակ, եթե ոչ փոթորկոտ, բայց շարունակ ծփացող ծովին բանաստեղծը: Անիկա կյանքին բանաստեղծն է: Եվ կերգե կյանքը իր բոլոր գիծերուն և փուլերուն, իր վիշտերուն ու տագնապներուն մեջ, որոնց կարգին իրենց տեղն ունին անցյալ ու ներկա օրերը, սերն ու բաղձանքը, հայրենիքն ու բնությունը, բախտն ու մարդիկը» (քաղվածքը բերվում է Կ.Դալլաքյանի «Ակնարկներ սփյուռքահայ հասարակական մտքի պատմության» գրքից, Երևան, 1994, էջ 314): Թեև ծովն այստեղ հասկացվում է ոչ թե իր ուղղակի-առարկայական իմաստով, այլ փոխաբերաբար, իբրև բանաստեղծական տարերքի հարստության հոմանիշ, բայց Թումանյանի ստեղծագործությունը, այսպես ասած, «ծովային չափանիշներով» գնահատելու այս առաջին փորձը, անշուշտ, արժանի է ուշադրության:

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐՋԻՆ ԷՋԵՐԸ

1

Մեծ գրողի ստեղծագործության վերջին, եզրափակիչ էջերը հաջորդ սերունդների աչքում ձեռք են բերում մի հատուկ կարևորություն և իմաստ: Դրանք ընկալվում են իբրև հեղինակի անցած գրական ճանապարհի հանրագումար, դառնում են մի յուրօրինակ խորհրդանիշ, պատվիրան, որ թողել է նա հետնորդներին: Իրենց հետադարձ շողերով դրանք կարծես լուսավորում են գրողի ամբողջ նախընթաց ուղին:

Հովհաննես Թումանյանի գրական ժառանգության մեջ այդպիսի էջեր են 1922թ. ամռանը՝ մահից մի քանի ամիս առաջ գրած ավարտուն կամ անավարտ չափածո երկերը, որոնք եղան նրա 35-ամյա ստեղծագործական ճանապարհի եզրափակումը, նրա, այսպես ասած, «կարապի երգը»: Այդ պատճառով էլ ոչ միայն արժե, այլև անհրաժեշտ է այդ երկերը ենթարկել առանձին և մանրամասն քննության: Սակայն նախքան այդ, հիշեցնենք Թումանյանի կյանքի ավարտին նախորդած ամիսների հիմնական դեպքերը:

1921թ. դեկտեմբերի 22-ին, մեծ դժվարություններ հաղթահարելուց հետո, Թումանյանը վերադարձավ Թիֆլիս իր առաջին (և վերջին) արտասահմանյան ուղևորությունից: Բայց Հայաստանի օգնության կոմիտեի գործերով Կ.Պոլիս կատարած այդ ուղևորությունից, որը տևեց մոտ երկու ամիս, նա վերադառնում էր ծանր հիվանդ վիճակում:

Դրանից ճիշտ մեկ տարի անց՝ 1922թ. դեկտեմբերի 23-ին Թումանյանն իր երեք զավակների՝ Աշխենի, Նվարդի և Արեգի ուղեկցությամբ ճանապարհ ընկավ դեպի Մոսկվա, որտեղից հույս ուներ անցնելու Բեռլին՝ բուժվելու ակնկալությամբ: Այդ բոլոր հույսերն ի դերև եղան. առողջական վիճակի արագ վատացումն անհնար և ավելորդ դարձրեց արտասահման մեկնելու ծրագրերը, իսկ երեք ամիս անց՝ 1923թ. մարտի 23-ին, Թումանյանը վախճանվեց Մոսկվայի հիվանդանոցներից մեկում:

Պարզ է, որ Թումանյանի կյանքի այս վերջին ամիսները բոլորովին նպաստավոր չէին գրականությամբ զբաղվելու համար: Այժմ էլ առողջական ծանր վիճակը բանաստեղծին կտրեց լիարժեք ստեղծագործական աշխատանքից, ինչպես որ նախորդ տարիներին կտրել էին ազգային և անձնական կյանքի

անվերջանալի հոգսերը, անհամար հասարակական պարտականությունները: Հիվանդության մահճում Թումանյանը հատկապես ծանր է վերապրել այդ հանգամանքը, երազել է այն երանելի պահը, երբ ինքը հնարավորություն կունենա նվիրվելու սիրելի զբաղմունքին, իրագործելու անկատար թողած իր ծրագրերը: Այդ մասին շատ վկայություններ կան Նվարդ Թումանյանի գրի առած զրույցներում: Բերենք միայն 1923թ. փետրվարի 6-ին ասած հետևյալ խոսքերը. «Ա՜խ, մի լավանայի՜... Հիմա որ լավացա, էլ ոչ ոք չի պոկի ինձ իմ գրասեղանից: Գարունքի հետ հենց որ աչքերս բացվեն՝ ինչե՜ր եմ թափելու, ինչե՜ր եմ թափելու՝ հեքիաթների, լեգենդների հեղեղ...» (ՀԶ, 294):

Եվ բնական է, որ երբ հիվանդության ընթացքի մեջ համեմատական բարելավման մի կարճատև պահ եղավ, Թումանյանը մի վերջին անգամ նվիրվեց գրական աշխատանքի, գրեց մի քանի նոր չափածո երկեր: Դա 1922թ. մարտի 9-ին կատարված վիրահատությանը հաջորդած ամիսներն էին (մոտավորապես ապրիլի վերջից մինչև օգոստոսի կեսերը), երբ նա իրեն համեմատաբար լավ է զգացել և նույնիսկ մի անգամ ասել է. «Երբեք ինձ էսքան առողջ ու լցված չեմ զգացել, ինչպես հիմա...» (ՀԶ, 260): Իհարկե, դա խաբուսիկ ինքնազգացողություն էր, երբ վիճակի մասնակի և ժամանակավոր բարելավումը հիվանդը հակված է լինում համարելու վերջնական ապաքինում (կամ իրեն ներշնչելու այդ միտքը): Համենայն դեպս, առողջական վիճակի և ինքնազգացողության այդ ժամանակավոր բարելավման շնորհիվ էր, որ Թումանյանը կարողացավ գեթ մի քանի շաբաթ վերադառնալ ստեղծագործական աշխատանքի և գրել իր վերջին գեղարվեստական երկերը: Այդ մասին կան նաև իր՝ բանաստեղծի վկայությունները: 1922թ. հուլիսի 22-ին Պողոս Մակինցյանին գրած նամակում, պատմելով իր հիվանդության և առասպելական չափերի հասնող պարտքերի մասին, նա ավելացնում էր. «Եվ ի՞նչ ես կարծում, էս ամենի վրա ծիծաղելով՝ մեծմեծ գրում եմ, էն էլ էդպես բաներ, ինչ որ ղրկել եմ ձեզ, իսկ ավելի երկարաշունչ գործերը մնում են մոտս, ինչպես ասի, կիսատ-պռատ» (ԵԼԺ–10, 422): Բայց ընդամենը մեկ ամիս անց՝ օգոստոսի 29-ին, նա Մեսրոպ Տեր-Մովսիսյանին ցավով հայտնում էր. «Ես էլ միաժամանակ եռանդով աշխատեցի, բայց շատ կարճ տևեց...» (ԵԼԺ–10, 428):

«Ղրկած բաների» մասին ակնարկը վերաբերում է «Նորք» հանդեսին ուղարկած «Սիրիուսի հրաժեշտը» բանաստեղծությանը, երեք քառյակներին («Աղբյուրները հնչում են ու անց

կենում...», «Տիեզերքում աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին...», «Այնքան շատ են ցավերն, ավերն իմ սրտում...») և պարսիկ բանաստեղծ Խայքանիից թարգմանած ևս երեք քառյակի («Անցա՝ քարը սըրտիս վրա՝ ջրի պես...», «Ծուխըդ կելնի պատուհանից երբեմ...», «Ասում են թե հազար տարին մի անգամ...»), որոնք մի քանի ամիս անց լույս տեսան այդ նորաբաց հանդեսի անդրանիկ համարում (գիրք առաջին, նոյեմբեր – դեկտեմբեր 1922թ., էջ 93 – 96)[1]: Սրանք այն վերջին գործերն են, որ բանաստեղծն իր ձեռքով հանձնել է տպագրության՝ գրական բեմելից՝ «Արև և «Լուսին» ժողովրդական ավանդության հրապարակումից 32 տարի անց: Այս երկու տարեթվերի միջև է ամփոփված կենդանության ժամանակ Թումանյանի երկերի տպագրության և հասարակական ընկալման պատմությունը:

Թվարկենք նաև 1922թ. ամռան ամիսներին գրած մյուս չափածո գործերը. ա) չորս ինքնուրույն քառյակ («Էս է որ կա... ճիշտ ես ասում, թասըդ բեր...», «Հե՜յ ճամփաներ, ճամփաներ...», «Հե՜յ, Գրիշա, իմ լուսախպեր, ալեկոծվեց կյանքն էսպես...», «Ինչ դալուկ ես քո երկրի պես ու սըգավոր դու էսօր...») և երեք ուրիշ թարգմանություն Խայքանիի քառյակներից («Ե՛կ, Խայքանի, ու հեռացիր էս չարության զնդանից...», «Նա որ գընաց՝ սիրտս էլ գընաց ու ետ չեկավ իր մոտից...», «Հոգուդ հավքը հանկարծ թըռավ՝ ի՞նչ ես դու...»), բ) «Արուսյակ» սևագիր բանաստեղծությունը, գ) «Անբուն Կըկուն» այլաբանական մեծ ստեղծագործությունը իր երկու մասերով՝ առաջինը գրեթե ավարտված, երկրորդը՝ մեծ մասամբ արձակ կոնսպեկտային շարադրանքի ձևով:

Ահա այս է Թումանյանի վերջին ստեղծագործական ջանքերի «գրական բերքը». շատ չէ, բայց քիչ էլ չէ, եթե հիշենք բանաստեղծի առողջական ծանր վիճակն ու աշխատանքի անբարենպաստ պայմանները: Այստեղ երևում է իր կյանքի մայրամուտին հասած գրողի ստեղծագործական հոգեբանության մի բնորոշ գիծ. զգալով մոտալուտ վախճանի հնարավորությունը, նա կարծեք շտապում է, ուզում է օգտագործել ճակատագրի բաց թողած ամեն մի օր, որպեսզի գեթ ինչ-որ չափով

[1] Հանդեսի այս անդրանիկ համարը տպագրության է թույլատրվել 1922թ. դեկտեմբերի 29-ին, նույն օրը, երբ հիվանդ Թումանյանը հասավ Մոսկվա: Բայց նոր տարվա հունվարի 14-ին, ինչպես վկայում է Նվարդ Թումանյանը, հանդեսն արդեն հասել է Մոսկվա և հիվանդասենյակում ընթերցվել է բանաստեղծի ներկայությամբ (ՀՉ, 283):

արտահայտի իր հոգում կուտակված «անտակ, անձեր գանձերը»: Այդ պատճառով էլ Թումանյանի ստեղծագործության այս վերջին էջերը կրկնակի հետաքրքրություն են ձեռք բերում, ներկայանում են իբրև մեծ բանաստեղծի գրական կտակ:

Քննենք նախ թվարկված քնարական էջերը և ապա «Անբուն Կըկուն», որը այս ուսումնասիրության հիմնական նյութն է լինելու:

2

Հիշյալ քառյակները շատ կողմերով եզրափակում են ոչ միայն այդ ժանրի, այլև ընդհանրապես՝ Թումանյանի անցած գրական ճանապարհը: Նրանց մեջ արծարծված խոհերն ու տրամադրությունները բանաստեղծի միտքն զբաղեցրել են շատ վաղուց, երբեմն անցյալ դարի 90-ական թթ.: Այժմ դրանք ստանում էին իրենց առավել կատարյալ արտահայտությունը՝ մարմնավորված մտքի և հույզի բարձրագույն համադրությամբ: Այդ մոտիվներից մեկը (և գլխավորը) խոհն է աշխարհի և կյանքի մասին, որոնց մեջ բնականորեն զուգակցվում են անցողիկն ու հավերժականը, անձնականն ու համընդհանուրը:

Ահա առերևույթ շատ հասարակ և հասկանալի թվացող այն քառյակը, ուր բանաստեղծը խորհում է իր հայացքի առջև փռվող ճանապարհների մասին: «Հին» են նրանք, ինչպես աշխարհը, և «անդարձ» են, որովհետև երբեք ետ չեն դառնա նրանցով անցած անհամար սերունդները: Այսպես, ճանապարհը խորհրդանշում է աշխարհի՝ հավերժորեն հոսուն ընթացքը, նրա անդառնալիությունը, կյանքի անբացատրելի գաղտնիքները. չէ՞ որ ոչ ոք չի կարող ասել, թե ովքեր են անցել և ուր են գնացել այդ ճամփաներով («Ովքե՞ր անցան ծեզանով, Ո՞ւր գընացին ճամփաներ...»):

Նույն ժամանակ գրված մի այլ քառյակում, որը նվիրված է բանաստեղծին բուժող բժիշկ Գրիգոր Սաղյանին, Թումանյանը, թվում է, միայն կրկնել է արևելյան պոեզիայում շատ տարածված ու սիրված այն միտքը, թե աշխարհում ամեն ինչ անցողիկ է, պատրանքային, և միայն այս պահն է իրական, «էս է որ կա... ճիշտ ես ասում, թասըդ բե՛ր: էս էլ կերթա՝ հանց երազում, թասըդ բե՛ր»: Բայց շարունակության մեջ հանրահայտ միտքը նոր՝ իսկական թումանյանական իմաստավորում է ստանում, երբ սկզբի զուտ անհատական իրադրությունն ընդլայնվում և առնչվում է տիեզերական կյանքի անսահմանությանը. «Կյանքն

հոսում է տիեզերքում զնգալեն»: Այս տողն իր բուն նշանակությամբ մեր առջև կբացվի, եթե հիշենք, որ այն ուղղակի արձագանքում է 1913թ. գրած մի հոդվածի հետևյալ տողերին, որոնք արտահայտում են Թումանյանին շատ բնորոշ և նրա ամենախոր փիլիսոփայական-գեղագիտական դրույթներից մեկը. «Կյանքը տիեզերական կյանքն է, և մարդու կյանքի ամբողջ վեհությունն ու քաղցրությունն էլ հենց էն է, որ իր շրջապատի միջոցով ապրի էն մեծ կյանքով» (ԵԼԺ – 7, 7):

Իհարկե, Թումանյանը լավ գիտեր, որ դա մեծ մասամբ անհասանելի մնացող մի իդեալ է: Ինչպես գրել է նա նույն հոդվածում, «կյանքն ինչպես անսահման մեծ է, էնպես էլ փոքր է անսահման», և մարդիկ «ընդհանրապես ապրում են ավելի նեղ ու փոքրիկ կյանքով»՝ ազգային, պետական, դասակարգային, կուսակցական և նույնիսկ թայֆայական: Սա տիեզերական մեծ խոհերով ապրող հումանիստ բանաստեղծի համար խոր ցավի աղբյուր է, քանի որ հակադիր է լիարժեք կյանքի նրա մեծ ըմբռնմանը: Վերլուծվող քառյակի մեջ էլ, ավելի ճշգրիտ՝ նրա վերջին տողում, այդ միտքն արտահայտվել է մի այլ տեսանկյունից. չգիտակցելով կամ չկարողանալով ապրել «տիեզերական մեծ կյանքի» վեհությունը, մարդկանց մեծ մասը հաղորդակից չէ նրան և լավագույն դեպքում իր ուղին անցնում է այդ կյանքի անորոշ սպասումով. «Մեկն ապրում է, մյուսն ըսպասում. թասըդ բե՛ր»: Շատ խոր, հիրավի թումանյանական իմաստ ունի «սպասում» բառն այստեղ: Այն չի կարող փոխարինվել ո՛չ «ըսպանվում», ո՛չ էլ «ըսպառվում» բառաձևերով, եթե նույնիսկ դրանք եղած լինեն քառյակի մշակման նախնական փուլերում: Ժամանակին այդ հարցի շուրջ մեր բանասիրության մեջ ծագած վեճը (ըսպանվում, ըսպառվո՞ւմ, թե՞ ըսպասում) իրավացիորեն լուծվեց հօգուտ վերջին բառաձևի, քանի որ այն իր և՛ կոնկրետ և՛ ընդհանուր իմաստով ամենից թումանյանականն է[2]:

Վերջին քառյակներից լավագույնը, անշուշտ, երկուսն են. «Աղբյուրները հըռնչում են ու անց կենում...» և «Տիեզերքում աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին...»: Դրանք համապարփակ ընդգրկումների և գեղարվեստական մեծ խտացման դասական օրինակներ են, որոնց բովանդակության ու կառուցվածքի հիմնական գծերին, ինչպես նաև Թումանյանի ստեղծագործության և հասարակական մտածողության համակարգի հետ նրանց

---

[2] Տե՛ս «Խորհրդային գրականություն», 1938, թ. 3–4, էջ 215: «Գրական թերթ», 1938, թ.թ. 27, 29, 40:

բազմազան կապերին, մենք անդրադարձել ենք մի այլ աշխատության մեջ[3]: Չկրկնելով նախկինում կատարված դիտարկումները, այստեղ ավելացնենք միայն մի լրացուցիչ զուգահեռ, որն արտաքնապես սուր հակադրության բնույթ ունի: Հիշենք երկրորդ քառյակի եզրափակիչ տողը. «Վար մնացած մարդու համար արդեն խորթ է իմ հոգին»: Կարծես, արտաքին բոլոր հիմքերը կան ասելու, որ այս տողով Թումանյանը փաստորեն վերանայել է (կամ նույնիսկ ժխտել է) դրանից հինգ տարի առաջ՝ 1917թ. գրած մի այլ քառյակում հռչակված դավանանքը. «Ամենքի հետ ապրում եմ, Ամենքի չափ տառապում»: Բայց դա անհիմն, մակերեսային եզրահանգում կլիներ: Իրականում այս երկու բանաձևումները ոչ թե ժխտում, այլ լրացնում են իրար: Հասարակական և ազգային կյանքի անհամար հոգսերով ապրելը, մարդկանց տառապանքը կիսելու՝ պատրաստակամությունը՝ մի կողմից, և մտքով տիեզերական անհունության մեջ սավառնելու, աստղային հեռուները հասնելու ձգտումը՝ մյուս կողմից, Թումանյանին հատուկ են եղել շատ վաղուց: Այդ երկու կողմերը նրա մարդկային և բանաստեղծական նկարագրի անբաժան մասերն են: Այդ մասին նա բազմիցս խոսել է իր հոդվածներում ու նամակներում: Բայց հիշենք միայն թումանյանական ամենանշանավոր բանաստեղծություններից մեկը՝ «Հայրենիքիս հետ», որի սկզբում նույնպես տրված է բանաստեղծի հոգում ապրող այդ երկու կողմերի դասականորեն հստակ և սպառիչ բնութագիրը: Ճիշտ է, այդ բանաստեղծության մասին խոսելիս, ամբողջովին կլանված նրա հզոր հայրենասիրական բովանդակությամբ, մենք սովորաբար հարցի այս կողմին չենք անդրադառնում, բայց դա շատ կարևոր է Թումանյանի հայացքն իր ամբողջության մեջ ընկալելու համար: Ահա բանաստեղծության սկիզբը, ուր, դիմելով հայրենիքին, նա ասում է.

Վաղուց թեև իմ հայացքը Անհայտին է ու հեռվում,
Ու իմ սիրտը իմ մտքի հետ անհունններն է թափառում,
Բայց կարոտով ամեն անգամ երբ դառնում եմ դեպի քեզ՝
Մրղկըտում է սիրտըս անվերջ քո թառանչից աղեկեզ...

Գրական կյանքի տարբեր փուլերում կամ տարբեր երկերի մեջ՝ ստեղծագործական կոնկրետ խնդիրներին և հոգեբանական

[3] Տե՛ս *Էդ.Ջրբաշյան.* Թումանյան. Ստեղծագործության պրոբլեմներ. 1988, էջ 301 – 308:

իրադրությանը համապատասխան, Թումանյանն, իհարկե, կարող էր առաջնությունը տալ այդ կողմերից մեկին կամ մյուսին, բայց դա չի նշանակել վերջնական հրաժարում մյուսից: Ահա 1922թ. քառյակում էլ, խոսելով տիեզերական ուղիներում իր հոգևոր ճամփորդության մասին, բանաստեղծն այդ պահին իրեն «խորթ» է զգացել երկրի վրա մնացած մարդկանց, նրանց առօրյա մանր կրքերի նկատմամբ, որոնց հավաքական բնութագիրը նա տարիներ առաջ տվել էր «Վայրէջք» բանաստեղծության մեջ. «Ամենը, ինչ որ ճնշում է հոգին»: Այդ բոլորից ազատագրված բանաստեղծի հոգին այժմ կարող է սավառնել «տիեզերքում աստվածային»:

Թե ինչքան կարևորություն էր տալիս Թումանյանն այդ խոհերին, երևում է նրանից, որ իր գրական զարգացման մի ամբողջ շրջան նա կապում էր դրանց հետ: Մահից երկու ամիս առաջ, մի զրույցի ժամանակ նա ասել է. «Իմ վերջին շրջանը՝ փիլիսոփայական շրջանը – «տիեզերական խոհերի» շրջանն է – Աշոտ Հովհաննիսյանն էլ էդ կարծիքին էր «Սիրիուսի հրաժեշտի» առթիվ խոսելու ժամանակ: Նա շատ ճիշտ էր հասկացել և շատ սուր ու նուրբ նկատեց վերջին անգամ, երբ ինձ մոտ էր աշնանը» (ՀՋ, 289):

3

Իրոք, Թումանյանի երկու ամենավերջին բանաստեղծությունները՝ «Սիրիուսի հրաժեշտը» և «Արուսյակ», ամբողջովին տոգորված են տիեզերական խոհերով: Բայց դա նրա համար նորություն չէր, այլ ստեղծագործական որոշակի միտումների շարունակություն և ավարտ: Չէ՞ որ նա իր բանաստեղծական հայացքը աստղերին հառել էր դրանից դեռ տասնամյակներ առաջ՝ 1890 – 1891թթ. գրած «Գիշերային առաջին աստղի դիմաց», «Կանչ», «Գիշերային մտածմունք» (հետագայում՝ «Աստղերի հետ») և այլ գործերում: Մի կողմից դրանք և մյուս կողմում Թումանյանի ստեղծագործական ուղին ավարտող «Սիրիուսն» ու «Արուսյակը» կազմում են մի յուրօրինակ «աստղային շրջանակ»: Այդ շրջանակի ներսում կան այնպիսի նշանավոր բանաստեղծություններ, ինչպես՝ «ժամանակն անվերջ, տիեզերքն անհուն...», «Բարձրից», «Տիեզերքի ընթերցումը», երգիծական «Վայր ընկնող աստղերը», մի շարք քառյակներ:

Ո՞րն էր աստղերի նկատմամբ այդ երկարատև հետաքրքրության հիմքը: Անշուշտ, բանաստեղծի համար դա ինչ-որ

շքեղ զարդարանք չէր, այլ որոշակի գեղարվեստական խնդրի արծարծման միջոց: Մարդկային անցողիկ կյանքը նա գրեթե միշտ դիտել ու գնահատել է տիեզերական անհունության չափանիշներով՝ այդ կյանքի մեջ հայտնաբերելով համաժամալ բնության մի մասնիկը: Տարածության և ժամանակի մեծ հոսանքի մեջ բանաստեղծի աչքին ամեն ինչ երևում է իբրև հավերժականի և հարափոփոխի բնական միասնություն: Կարելի է ասել, որ աստղային հեռուներում թափառելիս էլ նրա միտքը երբեք չի կտրվել մարդուց, աշխարհից, այլ ձգտել է կյանքն ընկալել զարգացման մեծ հեռանկարի մեջ: Այդ ձգտումն ուժեղացավ հատկապես կյանքի վերջին տարիներին: Շատ կարևոր է Նվարդ Թումանյանի վկայությունը բանաստեղծի յուրօրինակ «աստղասիրության» և «աստղագիտության» մասին: 1916թ. ամռանը Բորժոմում եղած օրերին են վերաբերում հետևյալ տողերը. «Երեկոները սիրում էր պատշգամբում նստել և սպասել աստղերի դուրս գալուն. նայում էր աստղերին և աստղերից խոսում: Հետը բերել էր աստղաբաշխության վերաբերյալ գրականություն, կարդում էր, զրուցում, պատմում: Գիտեր ո՛ր աստղը, համաստեղությունը կամ մոլորակը ամառվա ո՛ր ամսին, գիշերվա ո՛ր ժամին է ավելի լավ երևում կամ ավելի ուժեղ առկայծում: Կարդում էր Ֆլամարիոնի «Երկնքի պատմությունը» գիրքը (ռուսերեն): Առանձնապես սիրում էր Սիրիուսը և Արուսյակը – նրանց փայլն ու գույնը: Հաճախ մքնշաղին պրքնացնում էր մեզ, որ մենք էլ տեսնենք Սիրիուսի հիասքանչ առկայծումը կամ Արուսյակի հրաշագեղ փայլը: Մենք էլ սիրեցինք աստղերը և ամեն մեկս մի աստղ էինք ընտրել մեզ համար. մեկս՝ Արուսյակը, մյուսը՝ Սիրիուսը, Օրիոնը և այլն: Հայրիկի այդ ոգևորության արգասիքը եղան «Արուսյակ» և «Սիրիուսի հրաժեշտը» բանաստեղծությունները» (ՀՁ, 147):

Այս բանաստեղծությունների գրության օրերին՝ 1922թ. ամռանն էլ Թումանյանը, դստեր վկայությամբ, նորից աստղագիտական գրքեր է կարդացել (տե՛ս ՀՁ, 263) և որպես քնարական «հերոսներ» ընտրել է Սիրիուսը՝ երկնքի ամենավառ աստղը[4] և Արուսյակը (Վեներան)՝ Երկրին ամենից մոտ մոլորակը:

[4] Կամիլ Ֆլամարիոնի «Հանրամատչելի նկարագրական աստղաբաշխություն» գրքում, որի հայերեն հրատարակությունը (Թիֆլիս, 1843. ֆրանս. թարգմանեց Տ.Հովհաննիսյան) եղել է Թումանյանի անձնական գրադարանում (տե՛ս գրադարանի նկարագրությունը, գիրք 1, 1987, էջ 505), Սիրիուսի մասին ասվում է. «...Հորիզոնի տակից ծագում է ձմեռային գիշերների ամենագեղեցիկ աստղը և ամենափայլունը ամբողջ երկնակամարում՝ շքեղ Սիրիուսը» (էջ 310):

Հետաքրքիր է «Սիրիուսի հրաժեշտի» ստեղծման հետ կապված մի խնդիր: Բացի հիմնական խմբագրությունից, որը «Նորք» հանդեսին հանձնելուց հետո ենթարկվեց որոշ ոճական ուղղումների, պահպանվել է բանաստեղծության մի ուրիշ ամբողջական տարբերակ ևս, որը 1922թ. հունիսի 14-ին հեղինակը գրի է առել իր դուստր Սեդայի ալբոմում և այդպես էլ վերնագրել՝ «Սեդային» (դուստրերին աստղեր հատկացնելիս Սիրիուսը «բաժին էր ընկել» նախավերջին աղջկան): Դատելով այդ տարբերակի բովանդակությունից և կառուցվածքից, պետք է ենթադրել, որ այն նախորդել է վերջնական խմբագրությանը: Ալբոմային տարբերակում դեռ սաղմնային ձևով է արտահայտվել մարդկային կյանքը աստղային չափանիշներով գնահատելու գաղափարը, որը վերջնական խմբագրության մեջ դարձավ առաջատար սկզբունք: «Սեդային» բանաստեղծությունը, կարելի է ասել, ունի ավելի անձնական, մասնավոր բնույթ, ինչ-որ չափով

Հավանաբար, «Սիրիուսի հրաժեշտը» գրելու համար լրացուցիչ ազդակ է եղել նաև բանաստեղծի հանդիպումն ու զրույցը ապագա նշանավոր գիտնական, 14-ամյա Վիկտոր Համբարձումյանի հետ, որն այդ ժամանակ արդեն հրապարակային դասախոսություններ էր կարդում աստղագիտության վերաբերյալ և հոր՝ Համազասպ Համբարձումյանի հետ 1922թ. ամռանը այցելել է հիվանդ բանաստեղծին: Պատանի գիտնականի և բանաստեղծի աստղագիտական հետաքրքրությունները շատ կողմերով զուգադիպել են, և զրույցն ընթացել է այդ հունով: Շատ տարիներ անց ականդ. Վ.Համբարձումյանը մի հարցազրույցի ժամանակ վկայել է. «Ինքը՝ Թումանյանն է ինձ հարցրել այդ մասին: Ասաց. «Պատմիր Սիրիուսի մասին»: Ես էլ պատմեցի» («Սովետական Հայաստան», 18 սեպտեմբերի, 1988):

Ավելի ուշ՝ 1994թ. գրի առած հուշերի մեջ, գիտնականը շատ կարևոր մանրամասներ է հաղորդել այդ զրույցի բովանդակության մասին: Ահա Վ.Համբարձումյանի հուշերի համապատասխան հատվածը.

«Հետագայում, իմանալով, որ ես շատ եմ հետաքրքրվում աստղագիտությամբ, Թումանյանը սկսեց ինձ հարցեր տալ աստղերի մասին: Առանձնապես նրան հետաքրքրում էր Սիրիուսը: Իրոք, Սիրիուսը ամենամեծ տեսանելի պայծառության աստղն է մեր (երկրացիներիս) երկնքում: Բայց ճառագայթվող էներգիայի քանակության տեսակետից նա ավելի թույլ է, քան մեր աստղային համակարգության հարյուր հազարավոր այլ պայծառ աստղերը: Այսպիսով, այն, ինչ որ կարող էի հաղորդել Սիրիուսի մասին, կարող էր միայն հիասթափեցնել մեծ բանաստեղծին: Այնուամենայնիվ, Թումանյանը նվիրեց այդ աստղին իր հաջող բանաստեղծություններից մեկը» («Հայաստան», 30 մայիսի 1995թ.):

Այս վկայության մեջ առարկայորեն երևում է աստղերի նկատմամբ գիտնականի և բանաստեղծի հայացքների ու մոտեցման տարբերությունը: Պատանի զրուցակցի հաղորդածները Սիրիուսի իրական չափերի մասին չէին կարող փոխել Թումանյանի գեղարվեստական մտահղացումը, քանի որ այդ աստղը նրան գրավել է նախ և առաջ իր բացառիկ պայծառությամբ՝ դառնալով տեսանելի բանաստեղծական պատկեր և խորհրդանիշ:

հարմարեցված է Սիրիուս աստղին սիրահարված դստեր ապրումներին: Բնորոշ է հատկապես առաջին տունը (ԵԼԺ – 1, 490 – 491).

Ողջո՜ւյն, Սիրիուս հավերժական,
Ի՞նչ ես հուսում,
Ի՞նչ ես ասում
Քո անհունից իմ աղջկան,
Որ քեզ սիրել,
Իրն է արել
Ու ժըպտում է դեմըդ էսքան:

Այս տան առաջին չորս տողերն առանց որևէ փոփոխության կրկնվում են նաև վերջին (4-րդ) տան սկզբում՝ ստեղծելով կառուցվածքային շրջանակ և ասեք մի անգամ ևս արդարացնելով բանաստեղծությունը դստեր ալբոմի մեջ զետեղելու իրողությունը:

Բայց Սիրիուսին հատկացված այս դերը, ըստ երևույթին, չի բավարարել բանաստեղծին, նա զգացել է, որ ընտրված գունագեղ աստղային պատկերը շատ ավելի լայն հարցադրման հնարավորություն է տալիս: Վիթխարի արագությամբ մեր մոլորակից անվերջ հեռացող և կարծես մեզ հրաժեշտ տվող, բայց և երկնակամարում մշտապես շքեղորեն փայլատակող Սիրիուսը նրա աչքում սկսեց խորհրդանշել բնության շարժման հավերժական ընթացքը: Այն առիթ է դառնում մարդկային կյանքի ակնթարթային փոքրությունը համադրելու տիեզերական անսահմանության հետ: Այդ մասին են խոսում և՛ բանաստեղծության վերնագիրը՝ «Սիրիուսի հրաժեշտը», և՛, մանավանդ, նոր տարբերակի 1-ին, 4-րդ և 5-րդ տները, որոնք բոլորովին նոր են գրվել (2-րդ և 3-րդ տները երկու տարբերակներում, առանձին բառերի շեղումներով հանդերձ, նույնական են): Մեջ բերենք նշված տները, որոնք և (հատկապես եզրափակիչ տողերը) ամփոփում են բանաստեղծության գլխավոր միտքը:

Սիրիո՜ւս, երկնից ահեղ անցվոր,
Ո՞ւրկից եկել,
Ո՞ւր ես թեքել,
Ո՞ւր ես ճեպում էդքան հըզոր,
Անճառ թափով,

Անծեր ճամփով,
Դարե՜ր, դարե՜ր հազարավոր:

. . . .

Ո՞վ առաջինն ասավ ողջերթ
Քեզ մեր հողից,
Սարդու ցեղից,
Կամ ո՞ւմ աչքում պիտի անհետ
Մի օր հատնի,
Սարի, մըթնի
Հըրաժեշտի շողըդ հավետ...

Բարի ճամփա՛, հյուրըդ մեր հին.
Եվ թե տեսնես՝
Մեզնից էսպես
Մի հարցում տուր հըզոր մահին.
– Սարդու քանի՞
Սերունդ կանի
Մի հըրաժեշտն աստեղային:

Այսպես, այն, ինչ բնության համար սոսկ շարժման մի փոքրիկ դրվագ է, մարդկային հազարավոր սերունդների կյանքի տևողություն ունի: Գունագեղ բանաստեղծական պատկերի լեզվով Թումանյանը ներկայացնում է այն, ինչ անհնար է ընդգրկել մտքով: Մի զրույցի ժամանակ բանաստեղծն ասել է. «Անհունության գաղափարը մեծ գաղափար է. մի ժամ մտածելը շատ ծանր բան է – խելագարության հասցնող բան...» (ՀՁ, 82 – 83): Եվ ահա այս բանաստեղծությամբ նա կարծես ցանկացել է գեղարվեստական պատկերի երևակայության ուժը, զգացմունքային հարստությունը զուգակցել գիտական-տրամաբանական հավաստիության հետ: «Նորք» հանդեսում բանաստեղծության հրապարակմանը Թումանյանն այսպիսի ծանոթագրություն է կցել. «Սիրիուսը մեզանից հեռանում է անդադար օրական 2 625 000 վերստ արագությամբ: Նա արևից ավելի մեծ է ծավալով 144 անգամ և ավելի պայծառ 88 անգամ»: Իսկ ինքնագրերից մեկում կան նաև Սիրիուսին վերաբերող այսպիսի տվյալներ. «Էնքան է հեռու մեզանից, որ թնդանոթի ռումբը մի ակնթարթում 500 մետր գնալով, հինգ միլիոն տարում կհասնի նրան» (ԵԼԺ – 1, 492, 641): Այս տվյալները, որ բանաստեղծը քաղել է իր ձեռքի տակ եղած գրքերից, իհարկե, չէին կարող ուղղակի մուտք գործել ոտանա-

վորի մեջ, արտահայտվել գեղարվեստական պատկերի լեզվով: Բայց բանաստեղծության պատկերներն իրենց համապարփակ ընդգրկմամբ ասեք վերարտադրում են աստղային մարմինների շարժման անեղևակայելի արագությունն ու թափը:

Այսպես, վերամշակման շնորհիվ մեծապես լայնացել են ընդգրկման շրջանակները: Թումանյանի վերջին ավարտուն բանաստեղծությունը մի ծանրակշիռ փիլիսոփայական խոհ է համայն մարդկության ճակատագրի, հավերժական բնության հետ նրա անխզելի կապերի մասին:

Ուշադրություն է գրավում նաև բանաստեղծության տնային կառուցվածքը: Այն կազմված է 7-տողանի տներից՝ abbacca հանգավորմամբ: Տան այս տեսակը, որն առհասարակ շատ քիչ է հանդիպում պոեզիայի պատմության մեջ, Թումանյանը կիրառել է այս գործում առաջին և վերջին անգամ: Բոլոր տներում յոթ տողերից երեքը (1, 4 և 7-րդ) լրիվ են՝ 8-վանկանի, և ունեն միևնույն հանգային վերջույթը, իսկ մյուս չորս տողերը 4-վանկանի կիսատողեր են, որոնք առաջանում են ներքին հանգի շնորհիվ և կից հանգերով զույգ-զույգ կապվում են իրար հետ (2 – 3-րդ և 5 – 6-րդ): Եթե այդ ներքին բաժանումը չլիներ, ապա տներն իրենց վանկային ծավալով փաստորեն կտեղավորվեին հինգ տողի մեջ՝ ababa հանգավորմամբ: Սակայն, ինչպես հաճախ է լինում Թումանյանի պոեզիայում, ներքին հանգերի միջոցով լրիվ տողերը կիսելը և տողերի թվի մեծացումը սոսկ տեխնիկական հանգամանք չէ, այլ զգալի փոփոխություններ է մտցնում ոտանավորի ռիթմի և հնչերանգի մեջ, – այն դառնում է ավելի լայն ու հանդիսավոր: Տվյալ դեպքում դա ըստ ամենայնի ներդաշնակում է աստեղային հեռուների մասին բանաստեղծի խորհրդածությանը:

Ավելի լայն մտահղացման արդյունք է «Արուսյակ» ծավալուն բանաստեղծությունը (ավելի քան 150 տող), որը սովորաբար մոռացության է տրվում՝ անմշակ լինելու պատճառով: Առաջին անգամ այն տպագրվել է գրվելուց ավելի քան մեկ տասնամյակ հետո՝ 1934թ. Ե.Չարենցի խմբագրած «Գեղարվեստական երկեր» ժողովածուի մեջ: Սևագրության և պահպանված ուրիշ հատվածների հիման վրա (ԵԼԺ – 1, 425 –430, 512 – 518) կարելի է բավական լայն պատկերացում կազմել այս ստեղծագործության ամբողջական նկարագրի մասին:

Արուսյակը հատուկ տեղ է գրավել Թումանյանի աստղագիտական հետաքրքրությունների շղթայում: Այդ մոլորակը, որը հայերեն բազմաթիվ անվանումներ է ունեցել (Լուսաբեր,

Լուսաստղ, Ցայգաստղ, Գիշերավար, Ելաստղ կամ պարզապես Աստղիկ), հոմանիշն է հռոմեական դիցաբանության Վեներայի՝ նրան վերագրված համապատասխան հատկանիշներով: Իսկ ըստ հին մարդկանց դիցաբանական ըմբռնումների՝ Վեներան աստղի մեջ մարմնավորված աստվածուհի էր, որն ազդարարում է լույսի գալուստը, հովանավորում է այգիների ու դաշտերի բերքը: Ավելի ուշ՝ նույնացվելով հունական Աֆրոդիտեի հետ, Վեներան դարձավ նաև սիրո և գեղեցկության աստվածուհի: Այս բոլորով էլ Արուսյակ-Վեներան գրավել է հայ բանաստեղծի ուշադրությունը: Դեռ այս բանաստեղծությունից հինգ տարի առաջ՝ 1917թ. հոկտեմբերին, Թումանյանն իր դուստր Նվարդի ալբոմում (որը երկնային աստղերից իր համար ընտրել էր հենց Արուսյակ-Վեներան) գրի է առել մի գողտրիկ քնարական բանաստեղծություն՝ «Իմ Արուսյակին» վերնագրով: Ահա այդ բանաստեղծության առաջին կեսը.

Լուսապըսակ	*Վառվըռում ես*
Իմ Արուսյակ,	*Իմ աստղազարդ,*
Ի՜նչ գեղատես	*Պայծառ ու պերճ*
Ու ի՜նչ զըվարթ	*Գիշերվա մեջ...*

1922թ. հուլիս – օգոստոսին գրած մի բանաստեղծության մեջ Արուսյակի քնարական փառաբանության սկզբունքը փոխարինվում է խոսքի մի ավելի բարդ համադրական եղանակով, որի մեջ կան և՛ հուզական ու պատմողական, և՛ այլաբանական ու դիցաբանական տարրեր: Որո՞նք են այդ իդեալական պատկերի հիմնական գծերը, ինչպե՞ս է զարգանում ստեղծագործության ներքին սյուժեն:

Արուսյակը ներկայանում է մեզ իբրև «երկնից դուստրը դալկադեմ», որը «դուրս է գալիս սիգաճեմ»՝ չորս կողմը սփռելով իր լուսաբեր շողերը («Պայծա՛ռ, պայծա՛ռ, հագած իր վառ ճաճանչները անապակ»): Նա ծագում է՝ աշխարհից դուրս վանելու խավարն ու չարը, բերելու լույս ու բարիք, – և սա, անշուշտ, ունի ոչ միայն ուղղակի իմաստ՝ ցույց է տալիս առավոտյան աստղի ծագման հանդիսավոր պահը, այլև փոխաբերաբար ակնարկում է կյանքում բարոյագեղագիտական արժեքներ հաստատելու բարձր կոչումը.

Ծագի՛ր, ծագի՛ր,	*Արուսյա՛կ,*
Զարկի՛ր, զարկի՛ր,	*Լույս ցերեկի*

Չարի, չարքի
Մութն հալածիր

Դուռը բացիր.
Արուսյակ:

Լուսաբեր աստղի ծագմանը անհամբեր սպասում են անտուն ճամփորդն ու մահճում տառապող հիվանդը, թռչուններն ու կենդանիները, մթնշաղի մեջ սառած ծառերն ու թփերը: Բանաստեղծը ոչ միայն շնչավորել է այս ամենը՝ տոգորելով կյանքի ու լույսի կարոտով, այլև բնությունը ներկայացնում է որպես դիցաբանական ուժերի թատերաբեմ: Վեներան երևում է՝ շրջապատված «ոսկեհեր նաժիշտներով», «ջահը ձեռքին» ու դեն է նետում սև մութի վարագույրը, աշխարհի վրա սփռում «խուրձերն առատ լույսերի»: Ապա չորս բոլոր տարածվում է մանկահասակ քնքուշ Զեփյուռի մեղմ ու արագաթև շունչը, և ամեն ինչ արթնանում է, օրհնում Աստծոն՝ «լիքը անճառ բերկրանքով»: Այս այլաբանությունը կյանքի զարթոնքն է ակնարկում, երբ «ամեն անբան ու բանական ելավ աշխույժ իր գործին»: Այսպես, բանաստեղծի հայացքն ընդգրկում է ամբողջ համածավալ բնությունը իր միասնության մեջ, իբրև «սեգ դիցուհու» կամքով ամեն առավոտ կյանքի կոչվող մի ամբողջություն, որի բոլոր մասերը շնչում են միասին և օրհներգում են.

Փա՜ռք լուսաբեր աստղին էն պերճ,
Որ փայլում է խաղաղ, անշեջ
Քընատ, գունատ աստղերի մեջ...

Այս բանաստեղծության մեջ կա մի յուրօրինակ հեթանոսական շունչ, ամեն ինչ աստվածացնող բնապաշտական հայացք, որն ամբողջանում է եզրափակիչ գլխում: Այստեղ երկնային մարմինների մարդկայնացման գիծը վերածվում է Արևի և նրա մոլորակներից մեկի՝ Արուսյակ-Վեներայի «սիրավեպի»: «Նստած կառքը իր ոսկեհուռ»՝ երկինք է բարձրանում «Արևը պերճ» և տեսնելով շքեղորեն շողշողացող Արուսյակին, հափշտակվում է նրա «հմայքներով հրաշագեղ» ու վերջում՝

Հասավ, առավ իր գըրկի մեջ,
Հալեց, ձուլեց իր փառքի մեջ:

Այսպես, վաղ առավոտյան Արեգակի ծագումն ու աստղերի խամրելը ներկայացվում է իբրև սիրահար զույգերի միաձուլում: Այս բանաստեղծությունն օժտված է դիցաբանական բալլադի հատկանիշներով, այն միաժամանակ կարծեք մի բազմածայն

սիմֆոնիա է՝ ի փառս լույսի, մշտապես կենդանացող բնության: Իր այս վերջին բանաստեղծությամբ Թումանյանը շարունակեց և ամբողջացրեց իր բնապաշտական գաղափարները, որոնք հատուկ են եղել նրա մտածողությանը դեռ առաջին գրական քայլերից: Բոլոր հիմքերը կան ասելու, որ նույնիսկ իր անմշակ վիճակում «Արուսյակը» Թումանյանի տաղանդի ամենալայն ու խոր դրսևորումներից մեկն է:

«Սիրիուսի հրաժեշտի» և «Արուսյակի» մեջ արտահայտված խոհերի մի այլ տարբերակը կարող է համարվել մի անտիպ գրություն, որը նույնպես վերաբերում է Թումանյանի կյանքի վերջին տարիներին: Այդ գրությունն սկսվում է այսպես.

«Նայեցի տիեզերքի մեծությանը, սուզվեցի նրա անեզրության մեջ:
Հասու եղա աստղերի կյանքին ու մարդու ոչնչությանը:
Նայեցի բնությանը և նրա բոլոր արարածներին:

Եվ ինչո՞վ է պարծենում մարդը, նա միևն է նրանցից և ուրիշ ոչինչ, նրանց անգիտակ»[5]:

Շարունակության մեջ Թումանյանը խորհրդածում է իրական երջանկության և հարստության մասին, որոնք, բանաստեղծի համոզմամբ, մարդկային հոգու մեջ են թաքնված: Այսպես, մարդու և տիեզերքի միասնության բնապաշտական գաղափարից նա դարձյալ հանգում է լայնախոհ մարդասիրական ըմբռնումների, մարդկային անաղարտ էության ամենազորության մտքին: Այս գաղափարները անջնջելի գծերով բազմիցս արտահայտվել են նաև նրա գեղարվեստական երկերում՝ «Դեպի Անհունից» և բալլադներից մինչև քառյակներն ու այս վերջին բանաստեղծությունները:

4

Սակայն թումանյանական վերջին գեղարվեստական մտահղացումներից ամենանշանակալիցը, անտարակույս, «Անբուն Կըկուն» այլաբանությունն է: Մի ստեղծագործություն, որն իր անավարտ և անմշակ վիճակում էլ, «Հազարան բլբուլի» նման, պետք է դասվի Թումանյանի տաղանդի ամենահզոր երևույթների թվին: Այն ցույց է տալիս, թե գեղարվեստական և հասարակական մտածողության ինչպիսի՜ բարձրության էր նա հասել իր կյանքի մայրամուտին: Եվ այսօր՝ շատ տասնամյակներ հետո, ամենևին

[5] Տե՛ս «Հայաստանի Հանրապետություն», 19 փետրվարի 1994թ.:

չափազանցություն չի թվում «Նորք» հանդեսի այն գնահատականը, որ տրվել է 1923թ. «Անբուն Կըկուի» առաջին հրապարակման առթիվ «Խմբագրության կողմից» ծանոթագրության մեջ. «Անբուն Կըկուն» Հովհ. Թումանյանի անավարտ երկերից է, որ սակայն այդ դրությամբ էլ գեղարվեստական արժեք է ներկայացնում և կարող է դասվել հայ գրականության խոշորագույն գործերի շարքին» (Նորք, գիրք 3, ապրիլ – սեպտեմբեր, 1923թ., էջ 48)[6]: Վաղուց ժամանակն է գրականագիտական մանրամասն վերլուծությամբ հիմնավորելու և զարգացնելու այս գնահատականը: Թումանյանագիտության մեջ այս ուղղությամբ կատարված ·հատուկենտ փորձերը (այդ թվում և տողերիս հեղինակի) բավարար համարվել չեն կարող, և «Անբուն Կըկուն», իբրև ամբողջական մտահղացում, այսօր էլ մնում է լիովին դեռ չհասկացված ու չգնահատված ստեղծագործություն: Մեր նպատակն է գեթ մասամբ լրացնել այդ բացը: Սակայն նախ վերհիշենք երկի ստեղծման և տպագրության հետ կապված փաստերը:

Ինչպես ասվեց, «Անբուն Կըկուն» գրվել է 1922թ. ամռանը: Այս փաստը հաստատվում է ոչ միայն հարազատների վկայությամբ. մանավանդ Նվարդ Թումանյանի համապատասխան գրառումներով (ՀՉ, 260, 263, 270, 277 և այլն), այլև ստեղծագործության բուն բովանդակությամբ: Ինչպես կհամոզվենք ստորև, այլաբանության քաղաքական մոտիվները Թումանյանի գիտակցության մեջ կարող էին ձևավորվել և ամբողջանալ միայն 20-ական թթ. սկզբին՝ պատմական ծանրագույն շրջաններ անցնելուց հետո:

Գրվելուց մեկ տարի անց և Թումանյանի մահից ընդամենը մի քանի ամիս հետո «Անբուն Կըկուն», ավելի ճիշտ՝ նրա առաջին, չափածո մասը (ավելի քան 500 տող) տպագրվեց «Նորք» հանդեսում (գիրք 3, 1923, էջ 35 – 48): Հրապարակման համար հիմք էր ծառայել մեզ հասած երեք ինքնագրերից մեկը, որը համեմատաբար ավելի ամբողջական է, թեև ունի մի քանի տասնյակ չգրված կամ կիսատ մնացած տողեր: Մեզ արդեն ծանոթ խմբագրական ծանոթագրության մեջ հույս էր հայտնվում, որ ստեղծագործության հետ կապված բոլոր մյուս հատվածները,

---

[6] Ո՞վ է գրել այս ծավալուն ծանոթագրությունը, որի ուրիշ դրույթներ էլ մենք ստորև դեռ կվկայակոչենք: Ամենից հավանական է թվում, որ այդ նյութը գրել է Աշոտ Հովհաննիսյանը, որը Ասքանազ Մռավյանի հետ միասին եղել է հանդեսի այս համարի երկու խմբագիրներից մեկը: Համենայն դեպս, կարծում ենք, նրան է պատկանում «Խմբագրության կողմից» նյութի վերջնական ձևակերպումը:

տարբերակներն ու նյութերը «կմտնեն, անշուշտ, հեղինակի արդեն ծրագրված ակադեմիական հրատարակության մեջ»(Ն, № 3, էջ 48): Ինչքան մեզ հայտնի է, սա միակ վկայությունն է, որով հաստատվում է կարևոր մի իրողություն. Թումանյանի մահից անմիջապես հետո ծրագրվել է կազմել և հրատարակել նրա երկերի գիտական (ակադեմիական) ժողովածուն: Մի բան, որը շատ հանգամանքների բերումով իրականացվեց մեծ ուշացումով՝ բանաստեղծի վախճանից 2 – 3 տասնամյակ հետո: Իսկ «Անբուն Կըկուի» հետ կապված բոլոր նյութերի հրապարակման համար պահանջվեց մոտ յոթ տասնամյակ...

«Նորքում» տպագրված մասը 1924թ. հրապարակվեց նաև Վիեննայում լույս տեսնող «Արեգ» ամսագրում, որի խմբագիր Սիմեոն Հակոբյանը, պետք է կարծել, լավ է գիտակցել այդ երկի հատուկ արժեքը Թումանյանի գրական ժառանգության համակարգում: Տասը տարի անց այն տեղ գտավ նաև «Գեղարվեստական երկեր» ժողովածուի մեջ (1934), իսկ ավելի ուշ՝ ակադեմիական հրատարակության 1-ին հատորում (1950):

Ավելի բարդ եղավ «Անբուն Կըկուի» երկրորդ մասի ճակատագիրը, որն զգալիորեն ավելի սևագիր է և կազմված է մեծ մասամբ արձակ երկխոսություններից: Հավանաբար, սա դեռ ստեղծագործության երկրորդ մասի արձակ կոնսպեկտային շարադրանքն է, որը հետո նույնպես վերածվելու էր չափածոյի: Ավելացնենք, որ այսօր մեր տրամադրության տակ չկա այդ մասի բուն ինքնագիրը, որը կորել է անհայտ հանգամանքներում: Սակայն բարեբախտաբար պահպանվել է նրա ճշգրիտ հայելանման արտագրությունը, որ կատարել է բանաստեղծի ավագ դուստր Աշխենը հոր մահից մի քանի ամիս անց՝ 1923թ. ամռանը: Արտագրությանը կցված գրություն-վկայության մեջ (տե՛ս ԵԼԺ – 2, 573–574) Աշխեն Թումանյանը (որի ձեռագիրը, ի դեպ, զարմանալիորեն նման է հոր ձեռագրին) հայտնում է, որ նույնությամբ պահպանել է բնագրի բոլոր առանձնահատկությունները՝ թղթի տեսակը, թանաքի և մատիտի գույները, հատվածների գծագիրը, դիրքն ու դասավորությունը: Այսպես, այդ արտագրության շնորհիվ էլ փրկվեց այս մեծարժեք թումանյանական մասունքը:

Երկար ժամանակ միակ գրականագետը, որին Թումանյանի ժառանգները տրամադրել էին այդ արտագրությունը, Արամ Ինճիկյանն է եղել: Բայց նա, ըստ երևույթին, տատանվել ու ձեռնպահ է մնացել ստեղծագործության այդ մասը հրապարակելուց, իրավացիորեն մտածելով, որ դա կարող է առիթ դառնալ

այնպիսի խոսակցությունների համար, որոնք, այն ժամանակ տիրող պատկերացումների համաձայն, պիտի «ստվեր նետեին» նաև Թումանյանի վրա: Նույնիսկ 1964թ. խախտելով լռությունը և տպագրելով հատուկ հոդված այդ ստեղծագործության մասին («Անբուն Կըկուն» առակի անտիպ տարբերակը», ՈՒՀ–1, 46–59) և մանրամասնորեն քննելով նրա բանահյուսական ակունքները, Ա.Ինճիկյանը, սակայն, հրաժարվեց բուն տեքստը հրապարակելուց, թեև իր բնույթով դա շատ հարմար կլիներ այսպիսի մի ժողովածուի մեջ: Ավելին, բուն հոդվածում էլ նա մեջ չի բերել քաղաքական առումով առավել սուր հատվածները և արտահայտություններից որևէ մեկը: Անեն ինչից երևում է, որ վաստակաշատ թումանյանագետը տվյալ դեպքում չի ցանկացել մինչև վերջ «բացել քարտերը»:

Կարծում ենք, որ դրանով է բացատրվում նաև այն ակնհայտ անճշտությունը, որ Ա. Ինճիկյանը, թերևս ենթագիտակցորեն, թույլ է տալիս առակի գրության ժամանակը որոշելիս: Անտեսելով հայտնի փաստերը, նա զգալի չափով ետ էր տանում այդ գործի ստեղծման թվականը, գրելով, որ նրա առաջին մասը պետք է գրված լինի «ոչ ուշ, քան մինչև 1915 թվականը (1909–1915 թվականների միջև ընկած ժամանակաշրջանում)», իսկ երկրորդ մասը շարադրվել է «1917–1918 թվականներին» (ՈՒՀ–1, 53, 57): Մոտ տասը տարի անց գրականագետը կրկնեց այն միտքը, ըստ որի «Անբուն Կըկուի» ստեղծումը վերաբերում է «10-ական թվականների առաջին կեսին» (Բանբեր Երևանի համալսարանի, 1972, թ. 1, էջ 152): Այլաբանությունը վերագրելով 10-ական թթ. առաջին կեսին, կամ ամենաշատը, 1917–1918թթ., գրականագետը, ըստ երևույթին, ցանկացել է Թումանյանին հեռու պահել հեղափոխության և խորհրդային կարգերի նկատմամբ որևէ քննադատական դիրքորոշում ունենալու՝ մեջ մեղադրվելու վտանգից: Այդ տրամադրությամբ էլ նա «Անբուն Կըկուն» կապել է միայն պատմական կոնկրետ ժամանակաշրջանի՝ «մինչև խորհրդային կարգերի հաստատումը Անդրկովկասում տիրող քաղաքական իրադրության» հետ և այն համարել «քաղաքական սուր սատիրա՝ ուղղված 1917–1918 թվականներին Անդրկովկասում իշխող սեյմի, կեղծ-սոցիալիստական ֆրազներով բուրժուանացիոնալիստական իրենց էությունը քողարկող կուսակցությունների դեմ» (ՈՒՀ–1, 58–59):

Գիտակցաբա՞ր էր արդյոք կատարվում այլաբանության հասարակական իմաստի այս «լոկալացումը», թե՞ դա պարզապես սխալ համոզմունքի ինքնաբերաբար հետևանք էր, – դժվար է որոշակի ասել:

Սակայն բոլոր պարագաներում հարցը պետք է բացատրել ոչ հեռավոր անցյալի գաղափարական իրադրությամբ ու պատկերացումներով:

«Անբուն Կըկուի» երկրորդ մասը տպագրվեց ստեղծումից ճիշտ կես դար անց՝ 1972թ., Արամ Ինճիկյանի աշխատասիրությամբ (Բանբեր Երևանի համալսարանի, 1972, թ. 1, 161–168): Բայց այդ հրապարակման մեջ էլ կային առանձին կրճատումներ, հատկապես այն հատվածներում, որոնք վերաբերում են ընդհանուրի, ժողովրդի անունից բռնապետություն հաստատելու, ընկերավարական կեղծ դիմումներով մարդկանց խաբելու փորձերին[7]: Պետք է անցներ ևս մոտ երկու տասնամյակ, մինչև հնարավոր եղավ Թումանյանի նոր ակադեմիական հրատարակության 2-րդ հատորում ի մի բերել և տպագրել «Անբուն Կըկուի» բոլոր պահպանված մասերը՝ առանց որևէ հապավման (ԵԼժ–2, 198–224, 424–455, բնագիրը պատրաստել են Հ.Աբեղյանը և Ա. Չարենցը): Սրանով ընթերցողն ստացավ Թումանյանի վերջին ծավալուն չափածո ստեղծագործությանը վերաբերող բոլոր նյութերը: Մի ստեղծագործություն, որի ավարտումը մահամերձ Թումանյանի նվիրական երազանքն էր, որի ձեռագրերը նա վերցրել էր իր հետ՝ Բեռլինում բուժվելուց հետո նրա վրա աշխատելու և ավարտելու ապարդյուն հույսերով...

5

Առանձին քննության նյութ կարող է դառնալ այս ստեղծագործության գրական-բանահյուսական աղբյուրների և առնչությունների խնդիրը: «Անբուն Կըկուի», ինչպես նաև նրան նախորդած «Չարի վերջը» մանկական բալլադի բանահյուսական աղբյուրները ժամանակին մատնանշել է ինքը՝ Թումանյանը (տե՛ս ԵԼժ–2, 561, 573), այդ հարցին անդրադարձել են նաև գրականագետները (տե՛ս Ա.Ինճիկյանի հիշյալ հոդվածը՝ ՈւՀ–1, 49–53 և տողերիս հեղինակի նշված գիրքը, էջ 152–153): Դա մեզ իրավունք է տալիս տվյալ դեպքում մի կողմ թողնելու այդ հարցը

[7] Որպես «Բանբեր Երևանի համալսարանի» հանդեսի այն ժամանակվա գլխավոր խմբագիր, պետք է վկայեմ, որ այդ կրճատումները կատարվեցին գլավլիտի լիազոր Ս.Բարինյանի պնդմամբ: Խորհրդակցելով Ա.Ինճիկյանի հետ, մենք եկանք այն եզրակացության, որ ավելի լավ է զոհաբերել մի քանի (ճիշտ է, երկի գաղափարական իմաստի համար շատ կարևոր) նախադասություն և արտահայտություն, քան դարձյալ անորոշ ժամանակով հետաձգել հրապարակումը:

և ավելի մանրամասնորեն խոսելու համանման սյուժե ունեցող «Անբուն Կըկուի» և «Չարի վերջի» փոխաբերության մասին:

Թումանյանական այդ երկու գործերի կապն այնքան ակնհայտ է և ցայտուն, որ «Անբուն Կըկուն» հաճախ պարզապես ընկալվում է որպես նրանից մոտ 15 տարի առաջ՝ 1908թ. տպագրված «Չարի վերջի» ընդարձակված տարբերակ: Եթե մանավանդ նկատի ունենանք «Անբուն Կըկուի» առաջին՝ չափածո մասը, ապա իսկույն կնկատվի, որ երկրորդ անգամ օգտագործելով միևնույն այլաբանական սյուժեն, հեղինակն անփոփոխ ձևով կրկնել է շատ ամբողջական հատվածներ: Երկու գործերի մեջ էլ նման է ելակետային իրադրությունը՝ ծառի վրա բուն շինած Կկվի ձագերի հափշտակումը և դրան անմիջաբար հաջորդող դեպքերը: Բայց սկզբից ևեթ երևան են գալիս նաև մի քանի բացահայտ տարբերություններ, ապա նաև թեմատիկ-սյուժետային նոր գծեր, որոնք հիմք են տալիս հստակորեն զատորոշելու այս երկու երկերը:

Նախ, փոխվում են այլաբանության հերոսների դիմակները: Եթե առաջին ստեղծագործության մեջ Կկվի ձագերի հափշտակիչը, այսինքն՝ Չարի կրողը Աղվեսն է, որը և ի վերջո պատժվում է՝ արդարացնելով երկի խորհրդանշական վերնագիրը («Չարի վերջը»), ապա «Անբուն Կըկուի» մեջ այդ դերը հանձնվում է Գայլին, և դաժան պատիժն էլ մի քանի անգամ իջնում է նրա գլխին: Իսկ Աղվեսն այս դեպքում ստանձնում է մի այլ դեր՝ տրամադրելով Կկվին անհնազանդության և պայքարի (մի դեր, որը «Չարի վերջի» մեջ կատարում էր Ագռավը): Անշուշտ, սա ավելի է համապատասխանում աղվեսի մասին ժողովրդական պատկերացումներին, իբրև ճարպիկ, հնարամիտ, խորամանկությամբ բոլորին գերազանցող կենդանու: Բացի այդ, տվյալ փոփոխությունը ի վերջո պայմանավորված է ստեղծագործության ընդհանուր մտահղացմամբ. դառնալով «Անբուն Կըկուի» գլխավոր գործող անձ, Աղվեսն իր ուղին սկսում է իբրև սոցիալական արդարության ջատագով, նրա անունից պայքար կազմակերպող, որպեսզի հետո անցնի քաղաքական ձևափոխության մեծ ճանապարհ, բացահայտի իր խոսքի և գործի ողջ հակադրությունը:

Բայց էապես տարբեր է նաև բուն մտահղացումն ու ծրագիրը: «Չարի վերջը», մանկական ստեղծագործության խնդրին և հնարավորություններին համապատասխան, փաստորեն ամփոփվում է մեկ իրադրության պատկերման սահմաններում (ձագերի առևանգում և այդ չարագործության համար կրած

արժանի պատիժ): Այնինչ նոր ստեղծագործության մեջ համանման իրադրությունը (դերերի նշված փոփոխություններով) միայն սկիզբն է բազմաթիվ դրվագների և արկածների, որոնց «առաջ շարժիչ ուժը» միշտ խորամանկ և ճարպիկ Աղվեսն է: Սկսելով միևնույն սյուժետային ելակետից, «Անբուն Կըկուն» ունի զարգացման բոլորովին այլ ընթացք, որի մեջ գլխավորը Աղվեսի դիմագծի ձևափոխությունների շղթան է:

Էական է նաև երկու գործերի ժանրային նկարագրի տարբերությունը: «Չարի վերջը» մանկական բարոյախոսություն է, որի սյուժեն և գաղափարը շատ որոշակի են՝ «հանցանք և պատիժ», արդարության և հավասարության քարոզ: Իսկ «Անբուն Կըկուի» մեջ ամեն ինչ շատ ավելի բարդ է ու բազմաշերտ, կերպարները՝ ոչ ուղղագիծ: Բարոյախոսական առակը վերածվել է քաղաքական սուր երգիծանքով հագեցած այլաբանության, մանկական պարզամիտ պատմությունը՝ մեծահասակներին հասցեագրված մի խորախորհուրդ ստեղծագործության:

Գրական կյանքի տարբեր փուլերում Թումանյանն անդրադարձել է նախկինում ստեղծած իր երկերին՝ ենթարկելով էական փոփոխությունների: Եվ արդյունքը միշտ եղել է գեղարվեստական մակարդակով շատ ավելի բարձր մի կերտվածք: Այսպես, սյուժեների նոր իմաստավորման և խոսքի կատարելագործման շնորհիվ փաստորեն նորովի վերստեղծվեցին «Անուշն» ու «Լոռեցի Սաքոն», «Դեպի Անհունը» և «Պոետն ու Մուսան», իր մեծ մասով կորած «Հին կռիվը»: Այս շարքին պետք է դասվի նաև «Անբուն Կըկուն», ինչքան էլ այն անմշակ լինի: Բայց այս դեպքում վերստեղծման բուն սկզբունքը էապես ուրիշ է, – ոչ թե նախկին սյուժեի նոր իմաստավորում, այլ մեծ մասամբ նոր դրվագների ստեղծում և միահյուսում, ոչ թե նախորդ տարբերակի մեջ առաջադրված բարոյախոսության խորացում, այլ բոլորովին նոր հարցադրումներ: Այս բոլորի շնորհիվ արմատապես փոխվում է նաև ստեղծագործության ժանրային բնույթը:

Կենդանական վեպի այլաբանական սյուժեն քաղաքական երգիծանքի ծառայեցնելու գաղափարի հասունացումը ուներ նաև գրական որոշակի ազդակ: Խոսքը վերաբերում է Գյոթեի «Ռեյնեկե Աղվես» նշանավոր պոեմին: Հիմքեր կան ասելու, որ մեծ գերմանացու այդ երկը խոր տպավորություն է թողել Թումանյանի վրա՝ քաղաքական կյանքի իրողությունները այլաբանորեն՝ կենդանիների դիմակների տակ ներկայացնելու

փայլուն կարողությամբ[8]: Այդ մասին վկայել են բանաստեղծի դուստրերը: Պոեմի արտագրությանը կցված ծանուցման մեջ Աշխենը այսպիսի նշում է արել. «Ուզում էր «Անբուն Կըկուն» գրել մեծերի համար, քաղաքական բնույթ տալ. ասում էր՝ Գյոթեի «Ռեյնեկե Լիսի» նման» (ԵԼԺ–2, 574): Իսկ Նվարդի գրառումների մեջ հանդիպում ենք 1922թ. ամռանը վերաբերող այսպիսի տողերի. «Կարդում էր Գյոթեի «Лис Патрикевич»-ի շքեղ, մեծադիր հրատարակությունը և ասում էր. «սրա նման բան պիտի հրատարակեմ» (ՀԶ, 263):

Իսկ ի՞նչն էր գրավում Թումանյանին Գյոթեի այս այլաբանական պոեմի մեջ: Հիշենք, որ այն գրվել է Գյոթեի ստեղծագործական ուղու «միջին շրջանում»՝ 1790-ական թթ., երբ ֆրանսիական հեղափոխության և համաեվրոպական մեծ ցնցումների ազդեցության տակ նա վերանայում էր իր ամբողջ աշխարհայացքը, ապրում էր խոր հիասթափություն: Օգտագործելով միջնադարյան եվրոպայում լայնորեն տարածված կենդանական վեպը ճարպիկ աղվեսի արարքների մասին, նա այլաբանական դիմակների տակ ստեղծեց իր ժամանակի գերմանական հասարակության լայն համայնապատկերը: Առերևույթ Գյոթեն իր այդ պոեմով ցանկացել է հեռանալ իրեն շրջապատող տհաճ իրականությունից («ես ձեռնարկեցի այդ գործը, – գրել է Գյոթեն, – որպեսզի վերանամ համաշխարհային իրադարձությունների հայեցումից, և դա ինձ հաջողվեց»): Բայց այդ հեռացումը խաբուսիկ էր, քանի որ այլաբանական դիմակները միջոց էին՝ մերկացնելու ֆեոդալական իրականության արատները, կյանքի տերերի կոպիտ քմահաճույքը, կեղծիքն ու ագահությունը: Իր պոեմով Գյոթեն բարձրացնում էր ժամանակի հրատապ խնդիրներ, իսկ նրա «օլիմպիական հանգիստ» ոճը իր մեջ թաքցնում էր խայթող, անխնա երգիծանք: Երգիծական մեծ լիցք ունի նաև «Անբուն Կըկուն», եթե մանավանդ նկատի ունենանք նրա երկրորդ մասը: Այս առումով ևս այն էապես տարբերվում է «Չարի վերջից», որն ամբողջության մեջ երգիծական համարվել չի կարող: Ճիշտ է, այստեղ էլ կան առանձին երգիծական երանգներ, մանավանդ աղվեսին խորամանկորեն թակարդը գցելու տեսարանում, բայց դրանք տիրապետող ոճական հատկանիշ չեն դառնում: Այնինչ «Անբուն Կըկուն»

[8] Բանաստեղծի գրադարանում եղել են Գյոթեի այդ ստեղծագործության ռուսերեն երեք առանձին հրատարակություններ (տե՛ս «Հովհաննես Թումանյանի անձնական գրադարանը», գիրք 2, 1989, էջ 199, թ. 2807, 2810, 2811):

գերազանցապես երգիծական բնույթ ունի և կարելի է կոնկրետ համադրությամբ ցույց տալ, թե «Չարի վերջի» երգիծական երանգներն ինչպես են այստեղ խորանում և ամբողջանում: Բայց դա առանձին քննության նյութ է և մեր խնդրի մեջ չի մտնում: Իսկ «Անբուն Կըկուի» երկրորդ մասը շատ ավելի անսքող երգիծանքով է տոգորված, ուղղված է ամեն կարգի քաղաքական արկածախնդրության, ֆրազաբանության և չարաշահումների, բռնության և կեղծիքի դեմ: Որոշակիորեն կարելի է ասել, որ եթե այս մտահղացումն ամբողջանար, ապա դա կլիներ Թումանյանի երգիծանքի ամենախոր դրսևորումներից մեկը՝ «Քաջ Նազարի» և «Պոետն ու Մուսայի» հետ միասին: Սակայն անավարտ վիճակում էլ կարելի է կռահել, թե հասարակական կյանքի ի՞նչ երևույթներ և ի՞նչ դիրքերից է երգիծում Թումանյանը:

Այդ հարցերին պատասխանելու համար հիշենք այլաբանության սյուժետային ընթացքը: Գայլը, անհաջողության հասնելով Կկվի երրորդ ձագին ևս հափշտակելու փորձի մեջ և իմանալով, որ Աղվեսն է դրա պատճառը, վճռում է վրեժ լուծել նրանից: Բայց հանդիպելով Աղվեսին, նա չարաչար խաբվում է. հավատալով, թե Աղվեսն իրոք իրեն հրավիրում է վայելելու մի ծմակում պահվող «գեր դմակը», նա ընկնում է մարդկանց լարած թակարդի մեջ և ի վերջո հազիվ մի կերպ փախչում է՝ «պոչատ ու կաղ, մի հատ աչքով»: Ապա մանրամասնորեն ներկայացվում է, – և, իհարկե, պատմողական չափածոյի հյութեղ ու կենդանի ոճով, որը հատուկ է միայն Թումանյանին, – երկու կենդանիների հաջորդ հանդիպումը: Այս անգամ ևս Աղվեսը հնարամտորեն խաբում է Գայլին. ներկայանալով իբրև Հնդկաստանից եկած հրաշագործ բժիշկ, նա բուժելու պատրվակով Գայլին մտցնում է դեզի մեջ ու կրակ տալիս, իսկ ինքը փախչում-անհետանում է…

Սրանով ավարտվում է այլաբանության առաջին մասը, ուր արդեն որոշակի է ստեղծագործության սոցիալ-քաղաքական ուղղվածությունը: Դա հիմք է տվել այս գործի առաջին հրատարակիչներին ասելու. «Անբուն Կըկուն»… ժամանակակից հեղափոխությանն անդրադարձող սատիրա է, սոցիալական խոր իմաստով: Չարը սեփականատիրական հասարակարգն է, և նրա վերջը՝ այդ հասարակարգի վերացումը: Գելը տիրող և շահագործող դասակարգի ներկայացուցիչն է, իսկ «անբուն» կըկուն իր «տըկլոր» ձագերով՝ ընչազուրկ և շահագործվող մասսայի ներկայացուցիչը: Միջին տեղն է բռնում աղվեսը» (Նորք, 1923, № 3, էջ 48):

Այս տողերում, անշուշտ, որոշակի տուրք է տրված այն ժամանակի համար շատ բնորոշ՝ արվեստի ուղղագիծ սոցիոլոգիական ըմբռնմանը, և այլաբանության դեմքերն էլ մասամբ պարզունակացված են: Բայց ընդհանուր առմամբ միանգամայն ճիշտ է նկատված ստեղծագործության կապը հեղափոխության բուռն դեպքերի ու վայրիվերումների հետ:

6

Շատ ավելի պարզորոշ է այդ կապը ստեղծագործության երկրորդ՝ անմշակ և անավարտ մասում: Այստեղ արդեն ավելի, քան Թումանյանի որևէ այլ երկի մեջ, կարելի է տեսնել հեղափոխության դարաշրջանի այլաբանական, բայց և բավական թափանցիկ անդրադարձը: Տեսնենք, թե ի՛նչ է կատարվում այս երկրորդ մասի մեջ:

Գայլի պարտությունից հետո սարի վրա բնակվող կենդանիներն ու թռչունները ցնծությամբ տոնում են բռնակալի անկումն ու ազատության հաղթանակը: Նրանք հավաքվում են միտինգի՝ դրոշակների և պլակատների վրա գրված լոզունգներով. Կորչի՛ մահապատիժը, Կեցցե՛ ազատությունը, Կորչի՛ բռնակալությունը, Կեցցե՛ եղբայրությունը, հավասարությունը և այլն: Հաղթանակի հիմնական հերոսին՝ Աղվեսին բոլորը դիմավորում են «Կեցցե՛, ուռա՜, բրավո՛» աղաղակներով: Շարադրանքի ամբողջ շարունակությունը այդ միտինգի նկարագրությունն է, որի մեջ հիմնական շարժիչ ուժը Աղվեսն է, նրա հռչակած կարգախոսները: Իհարկե, այս մասի կոնսպեկտային, դեռ շատ նախնական ձևը հնարավորություն չի տվել ստեղծելու լիության կենսական տեսարաններ, ամբողջական և ավարտուն գեղարվեստական պատկերներ: Սակայն բանաստեղծական մտքի զարգացման ուղղությունը և այլաբանական պատկերների բուն իմաստը միանգամայն որոշակի է:

Սևազիր այս հատվածներն անփոխարինելի արժեք ունեն Թումանյանի հասարակական-քաղաքական հայացքների բնութագրման համար: «Քաջ Նազարի» հեղինակը, որը բոլոր կեղծ կուռքերի և բռնակալների երևան գալու հիմքը տեսնում էր մարդկանց հիմարության, քաղաքական կուրության և ստորաքարշության մեջ, այս նոր ստեղծագործությամբ ցանկացել է լրացնել պատկերը, բացահայտել ամբոխի իսկ կամքով տիրակալ հռչակվող անհատների գործադրած հոգեբանական զենքերը՝ երեսպաշտ ժողովրդավարական կարգախոսներ,

արկածախնդրություն, խաբեություն և ահաբեկում: Հիշենք սարի բնակիչներին ճարպկորեն իր կողմը գրաված և անսահմանափակ իշխանության ձգտող Աղվեսի վարքագիծն ու «փիլիսոփայությունը» բնութագրող հատվածներից մի քանիսը:

Նոր տիրակալի համար ամենից հատկանշականը այն է, որ իր բոլոր գործերն ու ծրագրերը նա ցանկանում է ներկայացնել և արդարացնել ընդհանուրի անունից: Իր իշխանապետության սկզբում նա նույնիսկ հանդես է գալիս, ժամանակակից քաղաքական լեզվով ասած, անհատի պաշտամունքի դեմ: Երբ հավաքվածները նրան դիմավորում են «Կեցցե՛ Աղվեսը» բացականչությամբ, նա «համեստորեն» ուղղում է նրանց ու կարգադրում. «Ո՛չ, ասացեք՝ կեցցե՛ ազատությունը… Եվ կեցցե՛ գիտակցությունը»: Նա նույնիսկ կյանքի «արմատական վերափոխման» ծրագիր է առաջադրում. պետք է վերացնել բուն այն պայմանները, որոնք ծնում են «գիլություն», այսինքն՝ կոպիտ իրավունքի վրա հիմնված անարդարություն և բռնություն, որովհետև՝

Բանը գելը հո չի,
Այլ գիլության կոպիտ կարգը,
Որ քանդում է մեր աշխարհքը…
Եթե կորչի էս մի գելը,
Դուրս պիտի գա էն մեկելը,
Թող վերանա մեր սահմանից
Գիլությունը միանգամից…

Երգիծական ստեղծագործության սկզբունքներին համապատասխան՝ Թումանյանը քայլ առ քայլ ներկայացնում է Աղվեսի խոսքի և էության սուր հակադրությունը, որի բացահայտումն էլ պետք է կոմիկական տպավորություն թողնի: Պարզ է դառնում, որ Աղվեսի բուն նպատակը անսահմանափակ իշխանության հասնելն է, բայց միշտ հանդես գալով ընդհանուրի անունից, շրջապատելով իրեն բոլորի շահերը պաշտպանողի կեղծ լուսապսակով: Օրինակ, երբ նրան ընտրած ամբոխի միջից հնչում է մի քծնական ձայն՝ «Հրամայի՛ր», Աղվեսը նորից խոնարհաբար «հրաժարվում է» այդ իրավունքից՝ գործի դնելով ամբոխավարության փորձված զենքերը. «Ո՛չ, հրամայել էլ չըկա… Այժմ մենք հավասար ընկերներ ենք. սակայն երբ ինձ ընտրել եք, և երբ ձեր շահը հրամայի, որ ես հրամայեմ – կհրամայեմ ձեր անունով»: Ավելին. ստրկամիտ ամբոխին նա այն միտքն է ներշնչում, որ իր կողմից իշխանություն ստանձնելը

անձնազոհ արարք է հանուն ընդհանուրի շահերի. «Այժմ ձեր փրկությունը մեր հեղափոխական նոր կարգի պաշտպանությունն է... և երբ էդ հեղափոխությունը դրել եք ինձ վրա, ես խնդրում եմ, որ ամենքդ երդվեք ինձ պաշտպանելու, որ կարողանամ ձեզ պաշտպանել...»:

Թումանյանը նկատել է ամբոխային հոգեբանության մի բնորոշ գիծ, երբ մարդիկ կամովին բռնակալին են հանձնում պայքարով ձեռք բերած իրենց ազատությունը և իրավունքները, կուռքեր են ստեղծում իրենց համար՝ ասելով. «Ամենքիս ապահովությունը պահանջում է, որ դու ապահով լինես, ամենքիս երջանկությունը պահանջում է, որ դու երջանիկ լինես, ամենքիս հզորությունը պահանջում է, որ դու հզոր լինես»: Ահա ամբոխային այս ստրկամտությունը և կույր նվիրվածությունն է, որ թույլ է տալիս ընդհանուրի շահերի և ազատության անունից արդարացնելու ամեն մի անօրեն քայլ: Դիմելով հավաքվածներին, Աղվեսը խոստանում է. «Բայց իմացած եղեք, որ խիստ եմ լինելու ընդհանուրի թշնամիների դեմ... Թո՛ղ կորչեն մի քանի վատերը, քան ընդհանուրի ազատությունը վտանգվի...»:

Եվ ահա ազատության անունից էլ Աղվեսը համարձակորեն բռնանում է բոլորի իրավունքների և քանականության վրա: Երբ հավաքվածներից մեկը անհամարձակ հարց է տալիս՝ «Մի՞թե այժմ կարծիքի ազատություն չի», հետևում է մյուսի «իմաստուն» պատասխանը. «Ազատություն է, բայց ոչ քեզ համար... ազատություն է ամենքի համար... Եթե քեզպես ամեն մեկն էլ իրեն զգա ազատ – ո՞ւր կհասնի...»: Իսկ Աղվեսն այդ միտքը տեսականորեն հիմնավորում է այսպես. «Ազատությունը, ընկեր, ընդհանուրինն է, ոչ թե ամեն մեկինը առանձին. եթե ամեն մեկն իրեն առանձին ազատ համարի – էլ ի՞նչ եք ինձ ընտրել, էլ ես ի՞նչ եմ...»: Երբ ներկաներից մեկ ուրիշը հանդգնում է հիշեցնել, թե «մենք օրենք պիտի ունենանք», Աղվեսը դարձյալ մերժում է այդ «վտանգավոր միտքը»՝ ամեն մի օրենք վերապահելով իր խղճին. «Ո՛չ, մեր օրենքը մեր խիղճն է... ահա ես ամենքիդ խիղճը. և երբ ամենքը մեզ հետ են – մեր խիղճն է...»: Իր հակառակորդների հետ հաշվեհարդար տեսնելու համար Աղվեսն ուզում է վերականգնել մահապատժի իրավունքը, որը մեծ պայքարի գնով վերացվել էր Գայլի անկումից հետո, և այդ զարմանալի շրջադարձը «հիմնավորում է» այսպես. «...Գիլի օրով դա միայն գիլի քմահաճույքն էր և անիրավություն, իկ այժմ ընդհանուրի կամքն է և սուրբ է և ինքնապաշտպանություն է միայն...»:

Այս և նման արտահայտությունները, որոնցով լեցուն է այլաբանության երկրորդ մասը, Պարոնյանի և Օտյանի գրչին արժանի քաղաքական երգիծանքի հոյակապ նմուշներ են: Անշուշտ, դրանք շատ ավելի սուր և ցայտուն նկարագիր կստանային, եթե վերածվեին չափածոյի, ներկայացվեին բանաստեղծական պատկերի բոլոր հատկանիշներով: Կոմիզմի աղբյուրը նրանց մեջ՝ ընդհանուրի անունից հռչակվող գեղեցիկ կարգախոսների ետևում թաքնված բռնատիրական ձգտումների ներկացումն է: Երևույթի և էության հակադրության հետևողական ցուցադրումը շատ լայն շառավիղ ունի՝ համապարփակ քաղաքական հասկացություններից մինչև կենցաղային մանրամասների ցուցադրում (օրինակ, սևագիր հատվածներից մեկում հանդիպող այն խոսքերը, որ ասում են կյանքի նոր տիրակալները. «Մենք ուտում ենք, որ ամենքը կուշտ լինեն»):

Այսպես, համձին Աղվեսի Թումանյանը գծագրել է իր ձգտումների մեջ ոչ մի սահման չճանաչող անհատի բռնատիրությունը: Ստեղծագործության այդ հիմնական գաղափարն է արտահայտում նաև այն բնաբանը, որ ունի «Անբուն Կըկուի» ինքնագրերից մեկը (Գ). «Թագավորությունը – էդ ես եմ»: Ֆրանսիայի «Արև-արքա» Լյուդովիկոս XIV-ին վերագրվող այս թևավոր խոսքը, Թումանյանի համոզմամբ, բնորոշ է բոլոր հին և նոր բռնակալներին: Այլաբանության Աղվեսը նրանց հավաքական կերպարն է, որը ցինիկ հանգստությամբ ասում է բռնատիրական հոգեբանությունը մարմնավորող այսպիսի խոսքեր.

Էլ ո՞ւմ ասեմ կամ ի՞նչ ասեմ,
Երբ աշխարհքը ամբողջ – ես եմ:

Կարելի է ասել, որ «Անբուն Կըկուի» թեմատիկ առանցքը ընդհանուրի (իսկ ավելի ճիշտ՝ ամբոխի) անունից հանդես եկող ուժի վերածումն է անհատի մենիշխանության և անպարփակ անօրինության: Իզուր չէ, որ այլաբանության գործող անձերից մեկը սկզբից ևեթ նկատում է այդ վտանգը և տարակուսած հարց է տալիս. «Զարհուրելի Գիլից պրծանք, հիմի էլ ընդհանուրի գերի դարձա՞նք...»: Իսկ մի ուրիշը խորաթափանցորեն նկատում է, որ Գայլի և Աղվեսի կռիվը «իշխանության խնդիր է. հիմի էլ սա է ուզում տիրի... Սա նրա պես, նա սրա պես, երկուսն էլ մեկ՝ Աղվես թե Գել»: Վերջապես, մի երրորդ անանուն դեմք ասում է այսպիսի խոսքեր, որոնց պարադոքսային ձևի մեջ խորագույն իմաստ է

դրված. «Մենք երբ ասում ենք ազատություն եղավ, այժմ ուզում ենք ազատությունից ազատվենք»: Բայց այս առանձին զգաստ ձայները խլանում են ընդհանուր ոգևորության և ստրկահաճության աղմուկի մեջ:

Ի՞նչ հասարակական ուժեր, գաղափարախոսություն և քաղաքական վարքագիծ նկատի ուներ Թումանյանը, երբ ստեղծում էր այս այլաբանական պատկերները: Ինչպես ասվեց, «Անբուն Կըկուի» առաջին մասի հրատարակիչները դեռ 1923թ. նրա մեջ ուղղակի ակնարկ էին տեսնում ժամանակակից հասարակության մեջ հզորների (Գայլ) և թույլերի (Կըկու) անհաշտ հակադրության մասին, լսում էին սոցիալական հավասարության բացահայտ քարոզ («Սարն ամենքինն է հավասար»): Բայց ահա այլաբանության այս երկրորդ մասում Թումանյանը ցուցադրել է հենց հավասարության և ազատության անունից կատարվող նոր անարդարությունները, ընկերավարության քողի տակ նոր բռնակալություն հաստատելու փորձերը: Կարծում ենք, այս այլաբանական պատկերները չպետք է ուղղագծորեն որոշակիացվեն և կապվեն միայն մեկ կուսակցության կամ կառավարության (ասենք՝ հայ իրականության մեջ դաշնակցության, հնչակյանների կամ բոլշևիկների) գործունեության հետ: Թումանյանը նկատի ուներ XX դարի սկզբի պատմական փորձն ընդհանրապես, նշված և համանման քաղաքական ուժերին հավաքականորեն՝ անկախ նրանց ներքին տարբերություններից: Նրա երգիծանքն ուղղված էր բուն երևույթի՝ համընդհանուր արդարության և ազատության խոստումներով մարդկանց խաբելու և նոր, հաճախ ավելի դաժան բռնատիրություն հաստատելու փորձերի դեմ, որպիսիք բանաստեղծն իր շուրջը շատ էր տեսել:

«Անբուն Կըկուն» մի որոշ առումով պետք է լիներ մարդկության սոցիալ-քաղաքական ճակատագրի ընդհանրացումը, որը կարող էր մտահղացվել միայն դարասկզբի քաղաքական բուռն իրադարձությունների լույսի ներքո:

7

Բայց ի վերջո իր այս վերջին էպիկական մտահղացմամբ ի՞նչ էր ուզում ասել Թումանյանը, ո՞րն էր նրա քաղաքական իդեալը: Հայտնի է, որ ժամանակակիցներից ոմանք Թումանյանի մեջ տեսել են մի յուրօրինակ անիշխանականություն, քանի որ նա անվերապահորեն չի ընդունել ոչ մի վարչաձև՝ այն համարելով բռնության և անարդարության զենք: Սակայն ուշադրու-

թյուն դարձնենք Պողոս Մակինցյանի մի խորը դիտողության վրա, որ նա ասել է Թումանյանի մասին 1929թ. գրած հոդվածում. «Իրոք, իր հոգու խորքում նա մնում է համոզված, որ ամենայն իշխանություն «ի չարէն է»: Նա իսկապես անիշխանական էր, որ, սակայն, խոհեմաբար հրապարակ չէր հանում որպես քաղաքացի, այլ դավանում ու դրսևորում էր որպես գեղարվեստագետ»[9]:

Այո՛, իշխանության մերժումը Թումանյանի համար ոչ այնքան քաղաքական աշխարհայացքի խնդիր էր, ոչ էլ, առավել ևս, գործողության կոնկրետ ծրագիր, որքան բարոյագեղագիտական հասկացություն և համոզմունք: Անիշխանության գաղափարը բխում էր այն ըմբռնումից, որ նա ձևակերպել է 1917թ. գրած հայտնի տողերում. «Ու միշտ, քանի որ կա Շահ ու գերի, ըստրուկ ու տեր, Չի լինելու երկրի վրա ոչ շիտակ խոսք, ոչ կյանք, ոչ սեր»: Իսկ առանց այդ տարրերի (շիտակ խոսք, կյանք, սեր) իսկական արվեստագետի համար լիարժեք գեղագիտական իդեալ չկա: Իզուր չէ, որ «Անբուն Կըկուի» երկու ինքնագրերում (Ա,Բ) իբրև բնաբան բերված են Սուրբ գրքի խոսքերը. «Ամենայն իշխանութիւն ի չարէն է»: Մի միտք, որը պետք է գեղարվեստական լայն կտավի վրա ցուցադրվեր Գայլի և ապա Աղվեսի իշխանության ժամանակ կատարված չարիքների պատկերումով:

Այս առթիվ արժե վերհիշել Թումանյանի արած մի պատմություն, որը պահպանվել է Պ.Մակինցյանի նույն հոդվածում, այն էլ այնպիսի հարազատ թումանյանական երանգներով, որ թվում է, թե լսում ես իրեն՝ բանաստեղծին: Դեպքը կատարվել է 1921թ. բոլշևիկների Թիֆլիս մտնելու առաջին օրերին: Նոր իշխանության պատվին կազմակերպված բանկետի ժամանակ Թումանյանին ընտրել են թամադա, որի մասին նա հետո պատմել է. «Ձոռեցին: Շատ չեմուչում արի, տակիցը չկարողացա դուրս պրծնեմ: Վերցրի առաջին բաժակն ու ասի՝ ձեր կենացը, բայց վրեն մի առակ պիտի պատմեմ: Լինում է, չի լինում՝ մի թագավոր: Շատ վատն է լինում: Ժողովուրդը սկսում է աղոթել, որ աստված դրա հոգին առնի: Թագավորը վեր է ընկնում-մեռնում: Թախտի վրա սրա ժառանգն է նստում, հորից առավել չար ու դաժան: Ժողովուրդը դարձյալ սկսում է աղոթել, որ աստված սրանից էլ ազատի: Սա էլ է վեր ընկնում-մեռնում: Գահ է բարձրանում սրա ժառանգը և չարությամբ ու խստությամբ գերազանցում է հորը, էլ ուր մնաց թե պապին: Ժողովուրդն

---

[9] *Պ.Մակինցյան.* Հովհաննես Թումանյան. – «Նոր ուղի», 1929, թ. 2–3, էջ 200:

էստեղ խելքի է գալիս և աղոթում, որ աստված սրան երկար կյանք տա, խորհելով, որ սրանից հետո եկողը – սրանից «բեշբեթար» պիտի լինի...»[10]:

Ինչպե՞ս հասկանալ միջնադարյան հայտնի առակի հիման վրա հյուսված այս պատմությունը: Ի դեպ, առաջին հրապարակումից հետո այս տեքստը մի քանի անգամ վկայակոչվել և ամբողջությամբ մեջ է բերվել սփյուռքում (տե՛ս Արշակ Ջամալյանի «Անենայն հայոց բանաստեղծը» հոդվածը, «Վեմ», Փարիզ, 1933, ա, էջ 26–27, Վարդգես Ահարոնյանի «Հովհաննես Թումանյան. Մարդը և բանաստեղծը» գիրքը, Բոստոն, 1936, էջ 176–177), մեկնաբանվելով իբրև խորհրդային կարգերի նկատմամբ Թումանյանի բացասական վերաբերմունքի ապացույց: Փաստորեն նույն կերպ են մտածել նաև Հայաստանում և այդ պատճառով էլ առհասարակ լռության են մատնել Մակինցյանի պատմած դրվագը: Իրականում, սակայն, Թումանյանի հայացքը շատ ավելի լայն է և չպետք է հանգեցվի իշխանության որևէ ձևի ընդունման կամ մերժման: Ամեն մի իշխանության մեջ տեսնելով բռնության հնարավորություն, նա միշտ զգուշավոր-սկեպտիկ վերաբերմունք ունի, բայց և հեռու է ամեն ինչ հախուռն կերպով մերժելու ծայրահեղ ռոմանտիկական հայացքից: Նրա միտքը ազատ է և իրատես, մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է հարազատ ժողովրդի ճակատագրին, և Թումանյանը հանդես է գալիս իբրև նրա ներկայի և ապագայի համար պատասխանատու քաղաքագետ: Առաջին հերթին դրանով էր պայմանավորված նրա անփոփոխ ռուսական կողմնորոշումը, որի մասին նույնիսկ քաղաքական բոլորովին ուրիշ համոզմունքներ ունեցող դաշնակցական հայտնի գործիչ Ս.Վրացյանը ասել է կարճառոտ, բայց շատ դիպուկ. «Նա (Թումանյանը) մոլի ռուսասեր էր՝ ցարական, դեմոկրատական թե բոլշևիկյան լիներ Ռուսաստանը»[11]: Բայց գործնական քաղաքականության մեջ դաշինքը Ռուսաստանի հետ դիտելով որպես հայ ժողովրդի գոյատևման անհրաժեշտ նախապայման, Թումանյանը միաժամանակ, իր գեղագիտական իդեալի դիրքերից, չէր կարող անթերի համարել Ռուսաստանում և Հայաստանում իրար հաջորդած իշխանության տարբեր ձևերից և ո՛չ մեկը, չէր կարող չտեսնել նրանց արատները: «Անբուն Կըկուն», ահա՛, այդ գիտակցության ուղղա-

[10] Նույն տեղում, էջ 200:

[11] *Ս.Վրացյան.* Կյանքի ուղիներով. Դեպքեր, դեմքեր, ապրումներ. հ. 6, Բեյրութ, 1967, էջ 106:

կի արտահայտությունն էր, բանաստեղծի քաղաքական ըմբռնումների մարմնավորումը. գեղարվեստի լեզվով, որը շատ ավելի լայն ու տարողունակ է, քան ուղղագիծ քաղաքական բնութագրումները:

Հասարակության կատարելագործման ուղիների թումանյանական ըմբռնումն արժե համադրել ժամանակի հայ խոշորագույն գրողներից մեկի՝ Լևոն Շանթի հայացքների հետ: Մերձեցման կետերի հետ միասին այստեղ էական են նաև տարբերությունները: 1921թ. տպագրված «Շղթայվածը» դրամայի գաղափարական առանցքը իշխանության և արդարության անհամատեղելիության, հասարակական կյանքից բռնության վերացման ուղիների խնդիրն է: Շանթը անիմաստ էր համարում կյանքի բռնի վերափոխման ուղին, որովհետև այդ դեպքում «իշխանների և հարուստների» բռնությանը փոխարինելու է գալիս «ավելի ծանր ու անտանելի ընկեր բռնակալը». վերջինս սովորաբար ասպարեզ է իջնում համընդհանուր արդարության խոստումներով, բայց ի վերջո ավելի մեծ անարդարություն է հաստատում: Դրամայի հերոսներից Նաղաշը, որը հեղինակի գաղափարների կրողն է, դիմելով հավաքվածներին, ասում է.

«Իզո՞ւր: Տապալեցիք հին բռնակալը, եկավ նորը. կտապալեք նորը՝ կուգա հաջորդը: Ատոր վերջ չկա: Գիտցե՞ք, ոչինչ չեք շահելու դուք, մինչև որ չխորտակեք այդ ամենքը ծնող, այդ ամենքը սնող մայր բռնակալը, միակ բռնակալը, բո՛ւն, իսկականը»: Իսկ այդ «բուն, իսկական» բռնակալը նստած է մարդու էության մեջ, հետևաբար՝ միակ հուսալի ուղին մարդկային էության կատարելագործումն է, որի մասին նույն հերոսն ասում է. «Եթե կուզե՞ք, որ փրթին ձեր բոլոր շղթաները, եթե կուզեք, որ փրթին ձեր բոլորի շղթաները, ընկճեցե՛ք այն բռնակալը, որ կտիրե ձեզմե ամեն մեկուն կրծքին տակ, մեռցուցեք ձեր մեջի՛ բռնակալը»[12]:

Այս գաղափարները ինչ-որ չափով բնորոշ էին նաև Թումանյանին: Կյանքի հեղափոխական ցնցումներին և վայրիվերումներին նա ևս գերադասում է հասարակության աստիճանական զարգացումը, մարդու բարոյական կատարելագործման ուղին: Բայց նա չէր կարող կրավորաբար հետևել և ապավինել միայն այդ հեռավոր ու շատ կողմերով անորոշ նպատակին: Իբրև իրատես մտածող և քաղաքագետ, նա երբեք չի անտեսել ընթացիկ կյանքի պահանջները. աշխատել է օգտագործել այն

---

[12] *Լևոն Շանթ*. Երկեր. Երևան, 1989, էջ 463 – 464:

բոլոր հնարավորությունները, որոնք կարող էին պայմաններ ապահովել ժողովրդի գոյության համար:

Գեղարվեստական պատկերների իմաստը հասարակական հասկացությունների միջոցով արտահայտելու ուղին այսօր հարգի չէ. մեզ վախեցնում է արվեստի բարդ և բազմաշերտ բովանդակությունը հասարակացնելու (կամ նույնիսկ գռեհկացնելու) վտանգը, որն անցյալում քիչ ավերածություններ չի գործել: Բայց և լիովին հրաժարվել այդ սկզբունքից չի կարելի, որովհետև ինչքան էլ տարբեր լինեն գեղարվեստական և հասարակագիտական «լեզուները», նրանք շատ հաճախ համընկնում են և կարող են փոխանցվել, լրացնել իրար: «Անբուն Կըկուն» Թումանյանի այն գործերից է, որը գրելիս նա ցանկացել է, թեպետև այլաբանորեն, ուղղակի արձագանքել և գնահատել ժամանակի քաղաքական իրողությունները: Այդ պատճառով էլ հեղինակային մտահղացման որևէ գռեհկացում չի լինի, եթե ասենք, որ Գայլի և Աղվեսի կերպարներով, նրանց արարքների նկարագրությամբ բանաստեղծը ցանկացել է ներկայացնել հասարակության կազմակերպման երկու հակադիր կացութաձևերը՝ կապիտալիզմ և սոցիալիզմ: Մի դեպքում՝ կոպիտ ուժի և քմահաճույքի իշխանություն, ամեն ինչ յուրացնելու և հարստանալու մոլուցք («էս սարը իմն է, էս ծառը իմն է»): Մյուս դեպքում՝ հավասարության և ազատության խոստումներով քողարկվող նոր բռնություն և հարստահարում: Թումանյանը ոչ մեկն է ընդունում, ոչ էլ մյուսը՝ տեսնելով ինչպես առաջինի, այնպես էլ երկրորդի բերած չարիքները:

Սակայն ասվածից չի կարելի եզրակացնել, թե Թումանյանն առհասարակ մերժել է սոցիալիզմի գաղափարները: Խնդիրն ավելի բարդ է և միանշանակ պատասխան չի ենթադրում: Պետք է հիշել, որ XX դարասկզբին սոցիալիստական գաղափարախոսությունն իր բազմաթիվ տարատեսակներով մեծ տարածում ուներ, գրավում էր բնակչության լայն խավեր: Թումանյանն անհաղորդ չէր այդ տեսություններին և շարժումներին, որոնց առաջադրած հիմնական գաղափարները՝ սոցիալական արդարություն և հավասարություն, համընդհանուր բարորություն և ազատություն, – իրենց ժողովրդական գունավորմամբ շատ հարազատ էին նրան, մտնում էին նրա հասարակական և գեղագիտական իդեալի մեջ: Միաժամանակ Թումանյանը ցավով ու տագնապով նկատում էր, որ այդ գեղեցիկ գաղափարները շատ հաճախ չարաշահվում են, դառնում են խաբեության և բռնության զենք: Մերժելով ու ծաղրելով այդ երևույթները և

ուղղակիորեն չլինելով սոցիալիզմի գաղափարների հետևորդ, նա ներքին համակրանք է տածել նրանց նկատմամբ: Հիշենք այս միտքը հաստատող մի երկու փաստ:

1918թ. գրած «Զինվորագրվել են...» հոդվածում Թումանյանը սահմանազատում էր իրեն քրիստոնյա և սոցիալիստ գաղափարախոսներից: Դա նա բացատրում էր գեղարվեստագետի իր խառնվածքով, որը բացառում է որևէ գաղափարական ծրագրի կամ կուսակցական նպատակի բոլորանվեր ծառայելու սկզբունքը: «Ինչքան էլ վերջիններիս հարգեմ ու սիրեմ, – գրել է բանաստեղծը քրիստոնյա և սոցիալիստ գործիչների մասին, – մենք մի տեսակ հոգեպես տարբեր կլիմաների մարդիկ ենք: Մինչդեռ մեկի պաշտամունքի կենտրոնը բարոյականությունն է, մյուսի իդեալը՝ ազատ ու արդար հասարակարգը, իմ և իմ նմանների պաշտամունքի առարկան գեղեցիկն է» (ԵԼԺ – 7, 491):

Թումանյանի կյանքի վերջին տարիներին է վերաբերում ու թերևս նախորդ հոդվածին վերաբերող նյութերից է մի ուրիշ գրություն, որը միայն նորերս հայտնաբերվեց բանաստեղծի թղթերում: Այն բացառիկ կարևորություն ունի հեղինակի հասարակական հայացքները բնութագրելու համար: Գրության սկզբում կարդում ենք. «Ես երբեք ինձ սոցիալիստ չեմ անվանած, ինչպես և քրիստոնյա, որովհետև մի քիչ ծանոթ եմ թե սոցիալիզմի էության և թե ավետարանին և տեսնում եմ, որ ոչ մեկն եմ, ոչ մյուսը: Եվ եթե որևէ սոցիալիստական խմբակցության էլ կապված եմ եղել ու շատ կարճ միջոցով, կապված եմ եղել ոչ թե ծրագրային կապով, այլ լոկ ընկերական և կոնկրետ գործի շուրջը: Եվ էնպես շատ է մեծ իմ հարգանքը դեպի սոցիալիզմը, և բնականից իմ մեջ կան նրա հայացքները իբրև բանաստեղծի: Ամեն մի իսկական սոցիալիստ նոր ժամանակի առաքյալն է»[13]:

Ինչպես տեսնում ենք, չնույնացնելով իրեն այն ժամանակ մոդայիկ դարձած սոցիալիստ գործիչների հետ, Թումանյանը միաժամանակ իր «մեծ հարգանքն» է արտահայտում նրանց դավանած գաղափարների նկատմամբ: Եվ, որ ավելի կարևոր է, նա խոստովանում է, թե «բնականից իմ մեջ կան նրա (սո-

---

[13] Տես «Հայաստանի Հանրապետություն», 19 փետրվարի, 1994: Գրության շարունակության մեջ Թումանյանը շատ հետաքրքիր դիտողություններ է անում հին և նոր ժամանակների առաքյալների՝ քրիստոնյա և սոցիալիստ գործիչների «էական տարբերությունների» մասին (մի կողմից՝ ողորմության խոստումներ, փախուստ կյանքի աղմուկից, երկնային իշխանության հավատում, իսկ մյուս կողմից՝ «կյանքի վայելքների արդար բաշխման» սկզբունքի, «ուրիշներին փրկելու» պատրաստակամության հռչակում, «իսկա բազմության» վրա հենվելու գործելակերպ և այլն):

ցիալիզմի) հայացքները, իբրև բանաստեղծի»: Ուրեմն Թումանյանն իր հայացքների համակարգում տեսնում էր այնպիսի գծեր, որոնք իրենց բնույթով մոտ են սոցիալիզմի քարոզած սկզբունքներին՝ հասարակական արդարություն, համընդհանուր բարօրություն և ազատություն:

«Անբուն Կըկուի» մեջ Թումանյանը երգիծել է այդ սկզբունքների գռեհկացումն ու չարաշահումը՝ անձնական իշխանապետության հասնելու նպատակով, բայց ոչ երբեք գաղափարներն ինքնին: Հատկանշական է, որ նա շատ է հավանել Երվանդ Օտյանի «Առաքելություն մը ի Ծապլվար» վիպակը («Շատ էր հավանում և կարդում էր մեծ հաճույքով», – ՀԶ, 69): Բացի գեղարվեստական գերազանց կատարումից, վիպակն, անշուշտ, նրան գրավել է սրբազան գաղափարների անունից կատարվող անհեթեթ ու կործանիչ արարքների սպանիչ մերկացումներով: Առաջին հայացքից սա կարող է բռնազբոսիկ թվալ, բայց հիմքեր կան ասելու, որ «Անբուն Կըկուի» մեջ Աղվեսի ողջ երեսպաշտ ֆրազաբանության, արկածախնդրական ծրագրերի և արարքների մեջ կան գծեր, որոնք նրան «հոգեհարազատ» են դարձնում Օտյանի «ընկեր Փանջունուն»: Երկու դեպքում էլ ծաղրված է գաղափարի անունից «գաղափարազարության» հասնելու երևույթը, որի մասին այնքան դիպուկ և սրամիտ խոսքեր կան նույն «Զինվորագրվել են...» հոդվածում (տե՛ս ԵԼԺ–7, 450–451):

«Անբուն Կըկուի» բուն մտահղացումը գեղարվեստական մեծ ընդհանրացման և Թումանյանի քաղաքական մտքի խորաթափանցության վկայությունն է: Նրա հիրավի մարգարեական արժեքը պարզ կդառնա ավելի, եթե հիշենք, որ այդ այլաբանությունը գրվել է այն ժամանակ, երբ մարդկությանը դեռ հայտնի չէր ոչ Հիտլերի և Ստալինի «պատմական փորձը»՝ ազգության կամ դասակարգի անունից հաստատած անսահմանափակ անձնական բռնատիրությունը և զանգվածային ոճիրները, ոչ էլ հաջորդ սերունդներին բաժին ընկած արհավիրքները: Ինչպես գեղարվեստական մտքի պատմության մեջ եղել է հաճախ, այս դեպքում ևս մեծ բանաստեղծն առաջ էր անցնում իր ժամանակից՝ սաղմնային ձևի մեջ տեսնելով ու բացահայտելով այն, ինչ պետք է զարգանար և իր հրեշավոր էությունը դրսևորեր ապագայում:

Զարգացման ի՞նչ ընթացք էր ունենալու «Անբուն Կըկուն»: Մեզ հասած սևագիր շարադրանքն ավարտվում է Աղվեսի տիրակալության հաստատումով և «նոր կյանքի արշալույսի»

դեմագոգիկ խոստումներով: Արդյոք սա ամբողջ մտահղացման վե՞րջն է, թե՞ Աղվեսը դեռ անցնելու էր նորանոր չահատակությունների միջով, – դժվար է ասել: Եթե կառուցվածքի առումով Թումանյանը հետևելու էր Գյոթեի «Ռեյնեկե Աղվեսին», ապա ավելի հավանական է թվում երկրորդ ուղին, և այդ դեպքում այլաբանության ծավալը շատ ավելի մեծ կլիներ:

Թումանյանի ամենախորիմաստ գեղարվեստական մտահղացումներից մեկը կիսեց «Հազարան բլբուլի» և «Սասունցի Դավթի» երկրորդ մասի ճակատագիրը՝ մնալով անավարտ և անմշակ: Բայց պահպանված բեկորներից էլ կարելի է պատկերացնել, թե ի՜նչ հոյակապ գեղարվեստական կառույց էր գծագրվում բանաստեղծի երևակայության մեջ: «Անբուն Կրկուն» ոչ միայն Թումանյանի գեղարվեստական մեծության, այլև նրա հասարակական մտածողության խորության և մարգարեական հեռատեսության վառ ապացույցն է: Այս երկի օրինակով նորից համոզվում ես, թե ինչքա՜ն չիրագործված շքեղ ծրագրեր տարավ նա իր հետ...

Սրանք են, ահա՛, Հովհաննես Թումանյանի գեղարվեստական ստեղծագործության վերջին, ամենավերջին էջերը: Ինչպես տեսանք, մինչև իր կյանքի մայրամուտը նա հավատարիմ մնաց իր երկու հիմնական ստեղծագործական նախասիրություններին: Մի կողմից՝ բնության և մարդու գոյության հավերժական առեղծվածներ, խորասուզում տիեզերական անհունության մեջ: Մյուս կողմից՝ կյանքի առօրյա ընթացքի, մարդկային տառապանքի և հույսերի խորամիտ զննումներ: «Երկինք և երկիր», – ինչպես վերնագրված է դրանից մոտ երեսուն տարի առաջ գրված թումանյանական ավանդությունը: Երկու դեպքում էլ նա իր ստեղծագործական ուղին ավարտում էր՝ մի վերջին անգամ «շռայլ ձեռքով» սերունդներին հանձնելով «հոգեկան բարիքներ ու գանձեր», ինչպես գրել է Եղիշե Չարենցը 1923թ. հունվարի 1-ին, մահամերձ բանաստեղծին հղած նամակի մեջ[14]:

---

[14] *Եղիշե Չարենց.* Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1967, էջ 397:

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՏԱՂԱՉԱՓՈՒԹՅՈՒՆԸ
(Կառուցվածքի վիճակագրական ուսումնասիրություն)

I. ՆԵՐԱԾԱԿԱՆ ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

§1.*Խնդրի ուսումնասիրության վիճակը:* – Հովհաննես Թումանյանի տաղաչափությունը, այլ կերպ ասած՝ նրա ոտանավորի կառուցվածքը, մինչև այժմ առանձին և ամբողջական ուսումնասիրության նյութ չի դարձել: Այդ բացթողումը երևում է նույնիսկ այն ակնհայտ իրողության ֆոնի վրա, որ հայկական տաղաչափության տեսության և պատմության հարցերն առհասարակ թույլ են հետազոտված: Եթե, օրինակ, Վահան Տերյանի կամ Եղիշե Չարենցի տաղաչափական արվեստը տարբեր առիթներով գրավել է հայ բանասերների ուշադրությունը՝ սկսած Մ.Աբեղյանից, ապա նույնը Թումանյանի մասին ասել չի կարելի: Ճիշտ է, Աբեղյանն իր հայտնի աշխատության մեջ բազմիցս հիշում է Թումանյանին, բայց միայն նրանից ոտանավորի տարբեր չափերի, տան և հանգի օրինակներ բերելու առումով՝ առանց նրա ոտանավորի ընդհանուր հատկանիշների բնութագրման:

60-ական թվականներին Թումանյանի տաղաչափության վերաբերյալ մի քանի աշխատանք է հրապարակել տողերիս հեղինակը, բայց դրանց հիմնական խնդիրը եղել է տաղաչափական ձևերի բովանդակային իմաստի բացահայտումը, բանաստեղծական վարպետության վերլուծությունը, այլ ոչ թե ոտանավորի տեսակների տիպաբանական և վիճակագրական քննությունը[1]:

Թումանյանի տաղաչափության նկատմամբ ցուցաբերված համեմատաբար փոքր ուշադրությունը պետք է բացատրել նրա ավանդական, «ոչ-նորարարական» բնույթով: Եթե Տերյանն ու Չարենցը բազմաթիվ նորամուծություններ կատարեցին

[1]ա) «Թմկաբերդի առումը» պոեմի ռիթմիկան: – ՈՒՀ – 1, 1964, էջ 116 – 132: բ) Ներքին հանգը Թումանյանի բանաստեղծական արվեստում: ՊԲՀ, 1965, թ. 2, էջ 153 – 170: գ) Բանաստեղծական տան կառուցումը [Թումանյանի պոեզիայում]: – ՈՒՀ – 2, 1969, էջ 62 – 72: Նշված աշխատությունների արտատպությունը տե՛ս *Էդ.Ջրբաշյան.* Թումանյան. Ստեղծագործության պրոբլեմներ, 1988, էջ 347 – 404:

հայկական տաղաչափության տարբեր բնագավառներում, ապա Թումանյանի ոտանավորն արտաքուստ շատ «սովորական» է, գրեթե դուրս չի գալիս նրանից առաջ եղած ձևերի շրջանակներից: Ազգային ոտանավորի զարգացման տեսակետից այն կարծես թե էական հետաքրքրություն չի ներկայացնում:

Իհարկե, այդ տպավորությունը սխալ է մի քանի առումով: Նախ, ավանդական տաղաչափական ձևերի մեջ Թումանյանը միշտ նոր իմաստային երանգներ է մտցնում, որն ինքնին գրական-պատմական և տեսական մեծ արժեք է տալիս նրա ոտանավորին: Եվ ապա, ուշադիր քննության դեպքում մենք կհամոզվենք, որ, իր հիմքում լինելով ավանդական, Թումանյանի ոտանավորը շատ գծերով հարստացրել է հայ տաղաչափությունը ինչպես չափերի, այնպես էլ տան և հանգիտության բնագավառներում: Վերջապես, չպետք է անտեսել մի պարզ, բայց որոշիչ հանգամանք. Թումանյանի բացառիկ կարևոր տեղը հայ պոեզիայի պատմության մեջ մեզ, անշուշտ, պարտավորեցնում է ուշադիր քննել նաև նրա չափածոյի կառուցվածքային հատկանիշները: Մենք չենք կարող անցնել այն խնդրի կողքով, թե ի՛նչ ընդհանուր նկարագիր ու վիճակագրական ցուցանիշներ ունի հայ ազգային մեծ բանաստեղծի չափածո ժառանգությունը: Այդ հարցերը պետք է դառնան հայ տաղաչափության ուսումնասիրության կարևորագույն նշանաձողեր:

§2. *Աշխատության խնդիրներն ու նյութը:* – Ներկա աշխատության նպատակն է ներկայացնել Թումանյանի «տաղաչափական տնտեսության» ամբողջական պատկերը՝ նրա ոտանավորի բոլոր որոշիչ ցուցանիշներով: Թումանյանի կիրառած բանաստեղծական չափերն իրենց ներքին կառուցվածքով նկարագրվում են և՛ ըստ ժանրային դասակարգման, և՛ ըստ գրողի ստեղծագործական ուղու փուլերի, և՛ իրենց ամբողջության մեջ՝ իբրև համաժամանակյա (սինխրոն) երևույթ, և՛ զարգացման մեջ՝ տարժամանակյա (դիախրոն) սկզբունքով: Աշխատությունն ընդգրկում է տաղաչափության երկու հիմնական բաժինները՝ ինչպես բանաստեղծական չափերի համակարգը՝ նրանց ներքին կառուցվածքով (մետրիկա), այնպես էլ բանաստեղծական տների տեսակներն ու հանգավորման եղանակները (ստրոֆիկա):

Ուսումնասիրության հիմքը եղել է Թումանյանի ստեղծագործության ամենալրիվ, գիտականորեն ճշտված հրատարակությունը՝ նրա երկերի լիակատար ժողովածուն (ԵԼԺ) իր առաջին չորս հատորներով, որոնք պարունակում են բանաստեղծի ողջ

չափածո ժառանգությունը[2]: Հաշվումների մեջ ընդգրկվել են այդ հատորներում զետեղված բոլոր երկերը՝ անկախ ծավալից և մշակվածության աստիճանից: Դուրս ենք թողել միայն սևագիրների այն մասը, որոնք բացարձակորեն անմշակ լինելու պատճառով հնարավորություն չեն տվել կողմնորոշվելու կիրառված բանաստեղծական չափերի կամ հանգավորման սկզբունքների մեջ: Այդ երկերի ցանկը (որոնք ընդհանուր առմամբ մեծ թիվ չեն կազմում) տրվում է ամեն մի ժանրային բաժնի սկզբում:

Սակայն շատ դեպքերում էլ հաշվումների մեջ ընդգրկվել են նաև անմշակ երկերի տվյալները, եթե պակասավոր տողերով հանդերձ պարզ է, թե հեղինակը ոտանավորի ինչ չափ է ընտրել, որին ի վերջո, բացակայող բառերը լրացնելուց հետո, պիտի հանգեին այդ տողերը: Օրինակ, «Հազարան բլբուլ» պոեմի, «Սասունցի Դավթի» 2-րդ մասի մի շարք թերի տողեր դասվել են 15-վանկանի տողաչափին, որն այդ երկերի ոտանավորի հիմնական ձևն է: Այլ կերպ ենք վարվել այն դեպքերում, երբ որևէ երկի մեջ տեղ են գտել հիմնական չափից շեղվող ավելավանկ կամ թերավանկ տողեր (ասենք, երբ 10-վանկանի ստեղծագործությունը պարունակում է 11 կամ 9-վանկանի առանձին տողեր): Դրանք մտցվել են համապատասխան չափերի մեջ՝ դիտվելով որպես երկի անմշակության, իսկ առաջին շրջանում՝ բանաստեղծական վարպետության պակասի ուղղակի արտահայտություն:

Հաշվարկների մեջ մտցվել են նաև ինքնուրույն և թարգմանական արձակ երկերի չափածո հատվածները, որոնց համար հիմք է ծառայել Թումանյանի երկերի քառահատոր հրատարակության (1969) 3-րդ հատորը: Մյուս կողմից, բնականաբար, դուրս ենք թողել առանձին չափածո երկերի (օրինակ, «Չարի վերջը», «Անբուն Կըկուն», «Հազարան բլբուլ») արձակ տողերը, որոնք կամ նախնական մտահղացման գրառումներ են և կամ նշագրության (ռեմարկի) դեր են կատարում:

Հատուկ պետք է խոսել չափածո երկերի տարբերակների և բնագրային տարբերությունների մասին: Հայտնի է, որ Թումանյանի գործերից շատերն անցել են վերամշակման երկարատև ուղի, հաճախ ունեցել են մի քանի խմբագրություն, նրանց մեջ

[2] *Հովհաննես Թումանյան*, Երկերի լիակատար ժողովածու տաս հատորով: Հատ. 1, Բանաստեղծություններ, 1988, 695 էջ: Հատ. 2, Քառյակներ, բալլադներ, թարգմանություններ, 1990, 637 էջ: Հատ. 3, Պոեմներ, 1989, 522 էջ: Հատ. 4, Պոեմներ, 1991, 642 էջ:

կատարվել են բազմաթիվ հավելումներ և կրճատումներ: Ասվածը վերաբերում է հատկապես նրա պոեմներին, որոնց տարբերակները ու հարակից հատվածները հաճախ իրենց ծավալով մի քանի անգամ գերազանցում են երկի վերջնական խմբագրությանը: Օրինակ, նշված հրատարակության մեջ «Անուշի» հիմնական բնագիրն ու տարբերակները գրավում են համապատասխանաբար 29 և 108 էջ, «Լոռեցի Սաքոյինը»՝ 7 և 63, «Դեպի Անհունը» պոեմինը՝ 13 և 59, «Պոետն ու Մուսայինը»՝ 12 և 57, «Սասունցի Դավթինը»՝ 36 և 54, և այլն: Այս բոլոր նյութերի տաղաչափական ուսումնասիրությունն առաջին հայացքից շատ գայթակղիչ է, բայց կարող է շփոթի և կրկնությունների պատճառ դառնալ, սխալ պատկերացում ստեղծել Թումանյանի ոտանավորի նկարագրի ու չափերի մասին: Այդքան խայտաբղետ նյութերի մեջ կարող է կորչել երկերի վերջնական տարբերակների տաղաչափական կառուցվածքի պատկերը:

Ելնելով վերը ասվածից, մենք չենք հաշվարկել տարբերակային տողերն ու հատվածները, *բացի այն ամբողջական տարբերակներից, որոնք տպագրվել են հեղինակի կենդանության օրոք:* Այսպես, վերջնական բնագրերի հետ միասին մենք նկատի ենք առել նաև «Անուշ», «Լոռեցի Սաքոն», «Մարոն», «Պոետն ու Մուսան» պոեմների նախնական տպագիր տարբերակները, բայց դուրս ենք թողել այդ, ինչպես նաև մյուս պոեմների («Դեպի Անհունը», «Սասունցի Դավիթը», «Հազարան բլբուլ» և այլն) բազմաթիվ ուրիշ տարբերակային տողեր, մեծ ու փոքր հատվածներ, որոնք բավական մեծ թիվ են կազմում: Այդպիսի ամբողջական տպագիր տարբերակներ են ունեցել նաև մի քանի բալլադներ ու բանաստեղծություններ («Շունն ու Կատուն», «Արև և Լուսին», «Որբը», «Աստղերի հետ», «Տխուր զրույց», «Տրտունջ» և այլն):

Անշուշտ, մեր ընտրած սկզբունքը որոշ թերացումների պատճառ է դառնում: Նախ, դրա հետևանքով հաշվարկներից դուրս են մնում բազմաթիվ տողեր ու ամբողջ հատվածներ, որոնք չեն մտել երկերի վերջնական բնագրերի մեջ: Մյուս կողմից էլ՝ նախնական տպագիր տարբերակներից վերջնականին անցած շատ մասեր ներառվել են հաշվառման մեջ երկու կամ նույնիսկ երեք («Լոռեցի Սաքոն») անգամ: Այս ամենով հանդերձ, տվյալ դեպքում սա ամենից նպատակահարմար սկզբունքն է: Ամեն մի այլ մոտեցում իր հետ կբերեր շատ ավելի անհարմարություններ, մանավանդ կրկնությունների առումով: Պետք է ավելացնել, որ մեր ընտրած սկզբունքից բխող բացթո-

ղումներն ու կրկնությունները փաստորեն փոխհատուցում են իրար և, միասին վերցրած, օգնում են ճիշտ պատկերացում կազմելու Թումանյանի կիրառած ոտանավորի ձևերի, նրանց չափերի ու փոխհարաբերությունների մասին:

Նույն սկզբունքներով մենք հաշվառման ենք ենթարկել նաև Թումանյանի թարգմանությունները, որոնք զգալի տեղ են գրավում նրա գրական ժառանգության մեջ: Բանն այն է, որ տարբեր լեզուներից թարգմանելիս (ռուսերենից կամ տողացի թարգմանությունների հիման վրա) Թումանյանը միշտ ղեկավարվել է հայ ազգային ոտանավորի չափանիշներով: Նա երբեք չի ձգտում տառացիորեն վերարտադրել այլալեզու տաղաչափական բնագիրը, եթե այն չի համապատասխանում հայկական ոտանավորի ոգուն: Հետևաբար, այդ թարգմանությունները մեր ազգային տաղաչափության փաստեր են և չեն կարող անտեսվել նրա ուսումնասիրության ժամանակ:

§3. *Թումանյանի ոտանավորի ընդհանուր բնութագիրը:* – Թումանյանի տաղաչափության ուսումնասիրության համար անհրաժեշտ նյութը բավական բազմազան է ու խայտաբղետ, բայց այն ունի մի ընդհանուր հատկանիշ, որը հնարավորություն է տալիս խնդիրը քննելու միասնական չափանիշներով: Միասնության հիմքն այն է, որ *Թումանյանի ամբողջ բանաստեղծական ժառանգությունը կառուցված է հայկական վանկային ոտանավորի սկզբունքներով:* Սկզբից մինչև վերջ նա ստեղծագործել է ազգային ավանդական ոտանավորի ձևերով (4-ից մինչև 16-վանկանի տողեր), որոնց ռիթմի վճռական (հաճախ նաև միակ) պայմանը տողերի և նրանց մեջ մտնող ավելի փոքր միավորների (կիսատողեր, անդամներ) վանկային հավասարությունն է: Շեշտերի դասավորությունը տողերում, ինչպես նաև նրանց թիվը, փաստորեն ռիթմաստեղծ դեր չեն կատարում: Այդ պատճառով էլ ավելորդ զբաղմունք կլիներ Թումանյանի պոեզիայում վանկաշեշտային (սիլաբոտոնիկական) կամ համաշեշտ (տոնիկական) ոտանավորի դրսևորումներ փնտրելը: Ճիշտ է, նրա որոշ գործերում կամ առանձին տողերում կարելի է հայտնաբերել շեշտված և անշեշտ վանկերի կանոնավոր հաջորդափոխություն, բայց, ինչպես կոնկրետ օրինակներով ցույց կտանք հետագա շարադրանքի մեջ, դրանք չեն փոխում Թումանյանի տաղաչափության վանկային հիմունքը: Թումանյանը չի օգտվել նաև ազատ ոտանավորի սկզբունքներից, որոնք դարասկզբի հայ բանաստեղծության մեջ բավական տարածված էին:

Ասվածից բխում է մի հիմնական մեթոդաբանական եզրակացություն, որն այս աշխատության ելակետն է լինելու. Թումանյանի ամբողջ պոեզիան (ինքնուրույն և թարգմանական) տաղաչափական առումով պետք է քննել բանատողերի վանկային երկարության և նրանց ներքին կառուցվածքի տեսանկյունից: Այս դեպքում ոչ մի հիմք չկա մտնելու վանկաշեշտային ոտանավորին հատուկ բանաստեղծական ոտքերի (յամբ, քորեյ, անապեստ, քողաղոտ, դակտիլ) հաշվառման բարդ և բազմանիստ խնդրի քննության մեջ, որն անհրաժեշտաբար կանգնում է, ասենք, ռուսական կամ գերմանական տաղաչափության հետազոտողի առջև: Թումանյանի ոտանավորը քննելիս չի ծագում նաև տարբեր տաղաչափական շերտերի (վանկային և վանկաշեշտային, համաշեշտ և ազատ ոտանավորներ) առանձնացումը, ռիթմազոյացման նրանց սկզբունքների պարզաբանումը: Մի խնդիր, որն անհրաժեշտաբար առաջանում է Վահան Տերյանի, առավել ևս՝ Եղիշե Չարենցի մասին խոսելիս, քանի որ նրանք կիրառել են ոտանավորի կառուցման շատ ավելի բազմազան ձևեր:

Ելնելով ասվածից, Թումանյանի տաղաչափությունը հետազոտելիս մենք կօգտվենք միայն վանկային ոտանավորին հատուկ հասկացություններից՝ բանաստեղծական տող (բանատող) և կիսատող, հատած և անդամ, տուն և հանգավորման կարգ:

Թումանյանի ոտանավորի բազմազանությունը, բացի տարբեր տողաչափերից, պայմանավորված է նաև մի ուրիշ հանգամանքով: Նրա բանաստեղծություններն ու քառյակները գերազանցապես, իսկ պոեմներն ու բալլադները մի զգալի մասով՝ միաչափ են, այսինքն՝ ամբողջովին գրված են միևնույն երկարության տողերով (օրինակ, Թումանյանի ժողովածուները բացող «Նախերգանք» բանաստեղծությունը գրված է միայն 10-վանկանի, իսկ «Մարոն» պոեմը՝ սկզբից մինչև վերջ 7-վանկանի տողերով): Դրանք կազմում են *միաչափ ոտանավորների* բավական ստվար խումբը:

Սակայն Թումանյանի բանաստեղծությունները և հատկապես պոեմներն ու բալլադները մի խոշոր մասով գրված են տարբեր տողաչափերով, այսինքն՝ նրանց մեջ զուգակցվում են տարբեր երկարության տողեր: *Բազմաչափ ոտանավորը* իր հերթին լինում է երկու տեսակի: Մեկը ոտանավորի այն ձևն է, որի մեջ տարբեր երկարության տողերն իրար են հաջորդում որոշակի կայուն հերթականությամբ: Օրինակ, «Հայոց լեռներում» բանաստեղծության բոլոր հինգ տներում էլ (6-տողանի) 1-ին և

4-րդ տողերը 10-վանկանի են, իսկ մյուս չորսը՝ 5-վանկանի: Իսկ «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության բոլոր չորս տները (8-տողանի) կազմված են սկզբում վեցական 15-վանկանի և վերջում երկուական 5-վանկանի տողերից: Սրանք *կայուն բազմաչափ ոտանավորներ* են, մի ձև, որին պետք է դասել նաև 8/7 խառը չափով գրված գործերը, երբ մեկընդմեջ իրար են հաջորդում 8 և 7-վանկանի տողերը (համապատասխանաբար՝ ոտանավորի կենտ և զույգ տողերում):

Բազմաչափ ոտանավորի մյուս տեսակը տողաչափերի կայուն հաջորդականություն չունի, և տարբեր երկարության տողերը կարող են հանդես գալ խառը կարգով՝ բովանդակության և ինչերանգի փոփոխություններին համեմատ: Սրանք *ազատ բազմաչափ ոտանավորներ են:* Թումանյանի պոեմներից ու բալլադներից շատերը, ինչպես նաև բազմաթիվ բանաստեղծություններ, գրված են այդ ձևով:

II. ԺԱՆՐԵՐԻ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ՆԿԱՐԱԳԻՐԸ

§4. *Բանաստեղծություններ:* – Թումանյանի չափածո ժառանգության ժանրային դասակարգման համար հիմք են ընդունվել այն բաժանումներն ու հերթականությունը, որոնք կան ԵԼԺ հիշյալ չորս հատորներում. Բանաստեղծություններ, Քառյակներ, Բալլադներ, Թարգմանություններ և փոխադրություններ, Պոեմներ, Թարգմանական պոեմներ և վիպերգեր: Սևագիր էջերն ու տարբերակները մտցվել են համապատասխան ժանրային խմբերի հաշվարկների մեջ:

Բանաստեղծությունների բաժնի նյութը եղել է ԵԼԺ 1-ին հատորը, որը պարունակում է 229 ավարտուն, 87 սևագիր և անավարտ գործ, 5 նախնական տպագիր տարբերակ (ընդամենը՝ 321 գործ): Սրան ավելացրել ենք 4-րդ հատորում իբրև հավելված տեղ գտած 3 բանաստեղծություն («Լոռու ձորում», «Կաղնի», «Հայոց բանակը»), ինչպես նաև 3-րդ հատորից (էջ 157) մի անհայտ պոեմի սկիզբը («Ես վայր եմ իջնում Հայոց լեռներից...»), որն ընդամենը մեկ քառատող է:

Այսպիսով, հաշվարկների մեջ մտցվել է 325 բանաստեղծություն, որոնց տողերի ընդհանուր գումարը 6798 է: Բանաստեղծությունների միջին երկարությունը կազմում է 21 տող:

Այս բազմազան նյութի մեջ կողմնորոշվելու համար նախ առանձնացնենք միաչափ և բազմաչափ ոտանավորները: Առաջին խմբի մեջ մտնում է 203, երկրորդի մեջ՝ 122 բանաստեղծություն, որոնք համապատասխանաբար կազմում են բանաստեղծությունների ընդհանուր քանակի 62,5 և 37,5 տոկոսը:

Անհետաքրքիր չի լինի հիշել, որ այդ խմբերի համամասնությունը Վահան Տերյանի պոեզիայում զգալիորեն տարբեր է՝ ավելի ակնառու է միաչափ բանաստեղծությունների գերակշռությունը (414 բանաստեղծությունից 335 կամ 81 տոկոսը): Իսկ եթե վերցնենք միայն մեկ գիրք՝ Տերյանի կենդանության ժամանակ հրատարակված «Բանաստեղծությունների» 1-ին հատորը (1912), ապա այդ գերակշռությունն ավելի ցայտուն կերևա. այդ գրքի մեջ զետեղված 170 բանաստեղծություններից 145-ը միաչափ են (կամ 85,3 տոկոսը): Այս համեմատությունը հիմք է տալիս ասելու, որ իր քնարական բանաստեղծություններում Թումանյանն ավելի է հակված դեպի բազմաչափ ոտանավորի ձևերը, քան Վահան Տերյանը: Չենք խոսում արդեն Թումանյանի պոեմների ու բալլադների մասին, որոնց մեջ բազմաչափ ոտանավորն ավելի մեծ տեղ է գրավում:

Իր բանաստեղծությունների մեջ Թումանյանը կիրառել է միաչափ ոտանավորի 7 տեսակ (4 – 15-վանկանի), որոնց թվական ցուցանիշներն ամփոփված են 1-ին աղյուսակում: Այստեղ ամեն մի տողաչափի դիմաց նշվում է, նախ, միաչափ բանաստեղծությունների քանակը, ապա և նրանց տողերի ընդհանուր գումարը: Փակագծերում ցույց են տրվում տողաչափերից կատարվող շեղումները – նշանով այն տողերը, որոնք թեև մտնում են տվյալ չափի բանաստեղծությունների մեջ, բայց շեղվում են նրանից, իսկ + նշանով այն տողերը, որոնք մտնում են ուրիշ տողաչափի գործերի մեջ, բայց փաստորեն այդ չափն ունեն: Օրինակ, 10-վանկանի տողաչափի դիմաց փակագծում նշված է – 16, և դա նշանակում է, որ տողերի ընդհանուր քանակությունից 16-ը ուրիշ չափով են գրված (9 կամ 11-վանկանի): Կամ եթե 11-վանկանի չափի դիմաց նշված է – 7, դա ցույց է տալիս, որ բացի տողերի հիմնական քանակությունից, 11-վանկանի 7 տող էլ կա ուրիշ չափի բանաստեղծությունների մեջ: Ընդհանուր առմամբ այս խմբում կա հիմնական չափից շեղվող 31 տող, որոնք բանաստեղծությունների վերջնական աղյուսակում (№ 4) տեղ կգտնեն համապատասխան տողաչափերի մեջ (Աղյուսակ 1):

Աղյուսակ 1

ՄԻԱՉԱՓ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

Տողաչափեր	Բանաստեղծություն-ների քանակը	Տողերի ընդհանուր քանակը և շեղումների թիվը
4-վանկանի	7	144 (+1)
5-վանկանի	21	548 (-8)
7-վանկանի	19	274 (+2 –3)
8-վանկանի	44	780 (+2 –4)
10-վանկանի	103	1982 (-16)
11-վանկանի	7	90 (+7)
15-վանկանի	2	46
Ընդամենը	203	3864

Ինչպես ասվեց, միաչափ գործերը Թումանյանի բոլոր բանաստեղծությունների կեսից ավելին են (62,5%): Նույնը պետք է ասել նաև այդ գործերի մեջ մտնող բանատողերի մասին, որոնք իրենց թվով կազմում են այս բաժնի մեծամասնությունը (6798 տողերից 3864 կամ 56,8%):

Աղյուսակից երևում է նաև միաչափ բանաստեղծություն-ների մեջ 10-վանկանի տողաչափի առաջատար դիրքը. 203 բանաստեղծություններից 103-ը (50,7%) և 3864 տողից 1982-ը (51,3%): Մնացած վեց տողաչափերը, միասին վերցրած, նույնիսկ մի փոքր պակաս են կեսից (100 բանաստեղծություն և 1882 տող, որոնք համապատասխանաբար կազմում են 49,3 և 48,7 տոկոս): Հայ բանաստեղծության ամենատարածված և հաճախադեպ չափը՝ 10-վանկանի տողը, Թումանյանի քնարերգության մեջ ևս պահպանում է իր այդ դիրքը, որին ավելի լայնորեն կանդրա-դառնանք նյութն ըստ ժանրերի քննելուց հետո:

Ավելի բարդ է բազմաչափ գործերի դասակարգումն ու հաշվարկը: Այս խմբի 122 բանաստեղծությունների մեջ կարելի է առանձնացնել մի քանի ենթատեսակ: Նրանցից մի քանիսը գերազանցապես միաչափ են, բայց պարունակում են այլ

չափերով գրված ընդամենը մի քանի տող: «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության օրինակին ավելացնենք «Օր. Մ.Վ.-ին» (1, 129 – 130), որն ունի 10-վանկանի 32 տող և միայն երկու տող՝ 4-վանկանի, «Կուրծքս երբեմն եռ է գալիս ու հուզվում...» (1, 78), ուր կա 11-վանկանի 16 տող և 5-վանկանի ընդամենը 4 տող: Հիմնական չափերին խառնված այդ հատուկենտ տողերի պատճառով էլ այս և նման գործերն էլ մտցվել են բազմաչափ ոտանավորների շարքը:

Տարբեր չափերը կարող են զուգակցվել կամ կայուն հերթականությամբ, կամ ազատորեն: Նախ, առանձնանում են այն գործերը, որոնք գրված են սերտորեն իրար հետ կապված 2-ական տողաչափերով՝ 10/5, 8/7, 8/4-վանկանի: Բանն այն է, որ 5-վանկանի չափը բնականորեն ընկալվում է իբրև 10-վանկանու կիսատող, իսկ 4-վանկանին էլ որպես 8-վանկանու հավասար հատման արդյունք: Այդ պատճառով էլ այդ չափերի ընտրությունն իր հետ ռիթմի որևէ սուր անցում չի բերում: Իսկ 8 և 7-վանկանի տողերը կամ մեկընդմեջ զուգակցում են այդ երկու տողաչափերը, որոնք նաև 15-վանկանի մի ավելի մեծ միություն են կազմում, կամ էլ դրանք հանդես են գալիս խառը կարգով և ազատ համամասնությամբ, երբեմն էլ առանձին հատվածների ձևով: Նշված տողազույգերի թվական ցուցանիշներն ամփոփված են աղյուսակ 2-րդում:

Ինչպես երևում է աղյուսակից, 10/5 և 8/4 զույգ տողաչափերի քանակական տվյալները խիստ անհավասար են (239 և 163, 136 և 57 տող): Ուրեմն այդ չափերը Թումանյանի բանաստեղծություններում հանդես են գալիս ոչ թե հավասար պարբերականությամբ, այլ խառը կարգով՝ ենթարկված բանաստեղծական պատկերի և տրամադրության զարգացման ընթացքին: Ինչ վերաբերում է մեկընդմեջ 8 և 7-վանկանի տողերով գրված գործերին, ապա այդ երկուսի թվական տվյալները գրեթե հավասար են (623 և 615), իսկ ոչ մեծ տարբերությունը պարզապես ձևի թերացման հետևանք է:

Բերված երկու աղյուսակներից դուրս են մնացել 30 ուրիշ բանաստեղծություն, որոնց մեջ ավելի բազմազան չափեր են զուգակցվում: Օրինակ, համեմատաբար ազատ սկզբունքով գրված ընդամենը 16 երկչափ բանաստեղծությունների մեջ մենք բանատողերի զուգակցման 14 տարբերակներ ենք գտնում. 2-ական բանաստեղծություն 15/5 և 4/3-վանկանի տողաչափերով և մեկական բանաստեղծություն այսպիսի չափերի կիրառությամբ՝ 15/11, 11/10, 11/7, 11/5, 10/7, 10/8 – 7, 10/4, 8 – 7/5, 8/5,

7/5, 7/4, 5/4: Այս չափերը մասամբ արդյունք են գործերի սևագիր լինելուն, մասամբ էլ տաղաչափական ձևերի փորձարկումներ են, որոնք մնացել են իբրև եզակի օրինակներ:

Աղյուսակ 2

КАЗОՒՆ ԲԱԶՄԱՉԱՓ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

Տողաչափեր	Բանաստեղծությունների քանակը	Տողերի ընդհանուր թիվը
10/5-վանկանի	17	402, որից՝ 10-վանկանի – 239 5-վանկանի – 163
8/7-վանկանի	66, որից՝ ա) մեկընդմեջ 8 և 7-վանկանի տողերով – 58 բ) 8 և 7-վանկանի տողերի խառը դասավորությամբ – 8	1365 ա) 8-վանկանի – 623 7-վանկանի – 615 1238 բ) 8-վանկանի – 61 7-վանկանի – 66 127 Ընդամենը՝ 8-վանկանի 684 7-վանկանի 681
8/4-վանկանի	9	194, որից՝ 8-վանկանի – 136 4-վանկանի – 57(+1-վանկ. 1 տող)
Ընդամենը	92	1961

14 ուրիշ բանաստեղծություն էլ (մեծ մասամբ սևագիր) գրված են երեք և ավելի տողաչափերի խառը կիրառությամբ և որևէ կայուն կարգի կամ օրինաչափության չեն ենթարկվում:

Հիշյալ 30 բանաստեղծությունների տվյալներն արդեն հնարավոր չէ ներկայացնել նախորդ աղյուսակների սկզբունքով, այսինքն՝ նշելով բանաստեղծությունների և նրանց մեջ մտնող տողերի քանակն ու չափը: Այս դեպքում ավելի նպատակահարմար է միավորել բոլոր գործերի տվյալները՝ ցույց տալով տարբեր երկարության տողերի քանակը (Աղյուսակ 3):

Աղյուսակ 3

ԱԶԱՏ ԲԱԶՄԱՉԱՓ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

Տողաչափեր	Տողերի ընդհանուր թիվը
1-վանկանի	4
2-վանկանի	3
3-վանկանի	34
4-վանկանի	175
5-վանկանի	114
6 -վանկանի	13
7- վանկանի	119
8- վանկանի	275
9- վանկանի	7
10- վանկանի	115
11- վանկանի	45
12- վանկանի	14
15- վանկանի	55
Ընդամենը	973

Այժմ անհրաժեշտ է ի մի բերել այս երեք աղյուսակների տվյալները և պարզել, թե բոլոր 325 բանաստեղծություններում, միասին վերցրած, ի՛նչ թիվ են կազմում և ի՛նչ տեսակարար կշիռ ունեն տարբեր երկարության բանատողերը: Շփոթությունից խուսափելու համար նշենք, որ 1-ին աղյուսակում փակագծերի մեջ նշված շեղումները (ընդամենը 31) հանվել են իրենց նախորդ տողաչափերի հաշվարկից և մտցվել այն տողերի թվաքանակի

մեջ, որին նրանք իրականում պատկանում են: Այստեղ և հետագայում տոկոսները ցույց են տրվում 1/10 ճշտությամբ (Աղյուսակ 4):

Աղյուսակ 4

ՏՈՂԱՉԱՓԵՐԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԹԻՎԸ ԵՎ ՏՈԿՈՍԸ

Տողաչափեր	Տողերի քանակը/տոկոսը
1-վանկանի	5/0.07
2-վանկանի	3/0.04
3-վանկանի	34/0.5
4-վանկանի	377/5.5
5-վանկանի	817/12.01
6 -վանկանի	20/0.3
7- վանկանի	1073/15.8
8- վանկանի	1873/27,5
9- վանկանի	18/0,3
10- վանկանի	2320/34.1
11- վանկանի	142/2,08
12- վանկանի	15/0,2
15- վանկանի	101/1,5
Ընդամենը	6798/100

Այսպիսով, Թումանյանի քնարերգության մեջ հանդիպում է 13 տողաչափ՝ 1 – 15-վանկանի: Այդ սահմաններում հնարավոր չափերից բացակայում են միայն 13 և 14-վանկանի տողերը, որոնք ոչ մի անգամ չեն կիրառվել (նույնիսկ հիմնական չափից շեղվելու ձևով): Բայց առկա 13 չափերից 6-ը միայն օժանդակ նշանակություն կամ պատահական բնույթ ունեն. դրանք 1, 2, 3, 6, 9 և 12-վանկանի տողերն են: Այդ չափերի ընդհանուր տողաքանակը, միասին վերցրած, ընդամենը 95 է, այսինքն՝ բոլոր տողերի մոտ մեկուկես տոկոսը (1,4):

Առաջին հայացքից զարմանալի պիտի թվա հատկապես այն, որ Թումանյանը փաստորեն չի կիրառել 6, 9, 12-վանկանի տողաչափերը: Եղած հատուկենտ տողերը (ընդամենը 53) մեծ մասամբ երևան են գալիս սևագիր բանաստեղծություններում և 5, 7, 8, 10 և 11-վանկանի չափերի խախտման արդյունք են: Անկասկած, հետագա մշակման դեպքում դրանք կվերացվեին: Համենայն դեպս Թումանյանը չունի և ոչ մի բանաստեղծություն, որն սկզբից մինչև վերջ գրված լինի 6, 9 կամ 12-վանկանի տողերով: Այնինչ այդ չափերը ինչպես Թումանյանից առաջ, այնպես էլ, մանավանդ, նրանից հետո մեր պոեզիայում բավական տարածված են: Օրինակ, Վ.Տերյանի բանաստեղծություններում այդ երեք չափերով գրված տողերի ընդհանուր թիվը հասնում է 983-ի (բոլոր տողերի 16,7 տոկոսը):

Ինչո՞վ բացատրել այդ չափերի նկատմամբ մեր երկու մեծ բանաստեղծների վերաբերմունքի այսքան սուր տարբերությունը: Բանն այն է, որ այդ տողաչափերը Տերյանն օգտագործել է մեծ մասամբ իր անապեստյան բանաստեղծություններում, որոնք երկոտնյա, եռոտնյա կամ քառոտնյա կառուցվածքի դեպքում բնականորեն ենթադրում են 6, 9 և 12-վանկանի տողեր: Իսկ Թումանյանը եռավանկ ոտքերով (և առհասարակ շեշտային սկզբունքով) ոչ մի բանաստեղծություն չի գրել և այդ պատճառով էլ հիշյալ չափերի կարիքը չի զգացել: Նրան չեն գրավել նաև 9-վանկանի տողի 5 + 4 կամ 12-վանկանի տողի 4 + 4 + 4, 6 + 6 կառուցվածքները, որոնք նրանից հետո շատ են կիրառվել, հատկապես Ե.Չարենցի երկերում: Թումանյանի քնարերգության մեջ ոչ մի անգամ հանդես չի գալիս նաև 14-վանկանի տողաչափը, որը դարասկզբին շատ էին կիրառում, մանավանդ, արևմտահայ բանաստեղծները (հիշենք Դ.Վարուժանի «Հարճը» և շատ ուրիշ գործեր):

Թումանյանի քնարերգության մեջ հիմնական բանաստեղծական չափերը 4, 5, 7, 8, 10, 11 և 15-վանկանի տողերն են: Բայց այդ յոթ չափերն իրենց հաճախականությամբ, իհարկե, հավասարազոր չեն: Առաջնությունն այս դեպքում ևս պատկանում է 10-վանկանի չափին (2320 տող կամ նրանց ընդհանուր թվի 34,1 տոկոսը): Այս ցուցանիշը բավական մոտ է Վահան Տերյանի պոեզիայում 10-վանկանի տողաչափի գրաված դիրքին (37,9%): Սակայն Թումանյանի և Տերյանի չափածոյի մեջ այս և մյուս բանաստեղծական չափերի համեմատությանն ավելի մանրամասն կանդրադառնանք բոլոր ժանրերի քննությունից հետո (§11):

§5. *Քառյակներ:* – Հաշվարկների մեջ մտել են ԵԼԺ 2-րդ հատորում զետեղված բոլոր քառյակները (58 ավարտուն և 21 սևագիր): Դուրս է մնացել միայն սևագիր քառյակներից մեկը («Ափսոս որ չես տեսնում բնավ...»), քանի որ այն տեղ է գտել նաև ԵԼԺ 1-ին հատորում (էջ 418) և արդեն մտել է նախորդ բաժնի հաշվարկների մեջ: Այսպիսով, մենք գործ ունենք ընդամենը 79 քառյակի հետ (316 տող): Դրանցից միաչափ են 68-ը, մնացած 11-ը կազմված են երկու կամ երեք տողաչափերից: Ահա միաչափ ոտանավորով գրված քառյակների քանակական տվյալները (Աղյուսակ 5):

Աղյուսակ 5

МИАЗАФ ՔԱՌՅԱԿՆԵՐ

Տողաչափը	Քառյակների թիվը	Տողերի քանակը
7-վանկանի	31	124
8-վանկանի	2	8
10-վանկանի	1	4
11-վանկանի	6	24
15-վանկանի	28	112
Ընդամենը	68	272

Ինչպես տեսնում ենք, քառյակների մեջ առաջատար չափերը 7, 15, մասամբ նաև 11-վանկանի բանատողերն են: Մասնավորապես 7-վանկանի չափի մասին պետք է ասել, որ այս դեպքում Թումանյանը հետևել է արևելյան բայաթիներին (կամ խաղիկներին), որոնք սովորաբար քառատող գործեր են և մեծ մասամբ հորինվել են 7-վանկանի տողերով:

Մնացած 11 քառյակների մեջ կան 3-վանկանի՝ 8, 7-վանկանի՝ 25, 10-վանկանի՝ 3, 11-վանկանի՝ 2, 15-վանկանի՝ 3 և 16-վանկանի՝ 3 տող (ընդամենը՝ 44 տող): Այդ քառյակներից 8-ի մեջ կիրառված է այն ձևը, ըստ որի 2 – 4-րդ տողերը 7-վանկանի են, իսկ 1-ին տողը սղված է՝ 3-վանկանի (ինչպես. «Ե՜տ եկե՜ք, Գարնան վարար գե՜տ եկեք, Անցած օրեր, խինդ ու սե՜ր, Դարձե՜ք, իրար հետ եկեք»): Ուրեմն, 1-ին՝ հապավված տողը պարունակում է 7-վանկանի տողի (4 – 3) միայն 2-րդ մասը:

Նկատվում է, որ այդ 3-վանկանի տողը սովորաբար մի այնպիսի բառ կամ բառակապակցություն է, որը մի տեսակ խտացնում է քառյակի հիմնական իմաստը, սևեռում գաղափարը («Ա՜նց կացան…», «Վերջացա՜վ…», «Ետ չեկավ…», «Ո՞ւր կորան…», «Ե՜տ եկեք…» և այլն):

Քառյակներից մեկի մեջ («Առատ, անհատ՝ Աստծու նըման՝ միշտ տեղալուց հոգնել եմ ես…») մենք հանդիպում ենք 16-վանկանի տողաչափի, որը եզակի օրինակ է Թումանյանի քնարական պոեզիայում (Մեկ էլ այդ չափով գրված 8 տող ենք գտնում «Սասունցի Դավիթը» պոեմի 2-րդ մասում): Բայց հետաքրքիր է, որ այդ քառյակի մի տողն էլ (3-րդ) որոշ չափով շեղվում է այդ չափից՝ այն 15-վանկանի է («Մինը պիտի գար իմ դեմը՝ /ճոխ ու շըռայլ/ անհաշիվ»): Վերջապես, երկու ուրիշ քառյակների մեջ («Մեր կյանքը – կարճ մի վերելք…», «Ատում եմ քաղաքը՝ դատարկ ու շքեղ…») տարբեր տողաչափերի առկայության փաստը պետք է բացատրվի, ըստ երևույթին, նրանց անմշակ լինելու հանգամանքով:

Բոլոր 79 քառյակների տողաչափերի հանրագումարը տրված է աղյուսակ 6-ում:

Աղյուսակ 6

ՔԱՌՅԱԿՆԵՐԻ ՏՈՂԵՐԻ ԹԻՎՆ ՈՒ ՏՈԿՈՍԸ

Տողաչափեր	Տողերի թիվը/տոկոսը
3-վանկանի	8/2,5
7-վանկանի	149/47,2
8-վանկանի	8/2,5
10-վանկանի	7/2,2
11-վանկանի	26/8,2
15-վանկանի	115/36,4
16-վանկանի	3/0,9
Ընդամենը	316/100

Քառյակների մյուս տաղաչափական առանձնահատկություններին կանդրադառնանք աշխատության հաջորդ մասերում:

§6. *Բալլադներ:* – Այս բաժնում հավաքված են այն չափածո երկերը, որոնք գրվել են ժողովրդական ավանդությունների

հիման վրա, հաճախ ունեն այլաբանական կամ ֆանտաստիկ բնույթ: Մեզ հասել է Թումանյանի 32 այդպիսի ստեղծագործություն, որից 7-ը՝ սևագիր ու թերամշակ: Վերջիններս նույնպես մտցվել են հաշվարկների մեջ, քանի որ նրանց անմշակ լինելը չի խանգարում բնութագրելու նրանց տաղաչափական կառուցվածքը: Սրանց ավելանում են երեք երկերի («Շունն ու Կատուն», «Արև և Լուսին», «Որբը») նախնական տպագիր տարբերակները, թեև նրանց մեջ կան վերջնական խմբագրությանը համընկնող շատ տողեր ու հատվածներ: Այս բոլոր նյութերից, որոնք հավաքված են ԵԼԺ 2-րդ հատորում, հաշվումների մեջ չի մտցվել միայն «Անբուն Կըկուն» այլաբանության 2-րդ մասը, որն զգալի չափով կազմված է արձակ հատվածներից, իսկ չափածոյի կառուցվածքն էլ հաճախ դժվար է ճշգրտորեն որոշել:

Հաշվարկված 35 բալլադների տողերի ընդհանուր թիվը 3312 է, երկերի միջին երկարությունը՝ մոտ 95 տող:

Միաչափ գործերն այս բաժնում համեմատաբար փոքր թիվ են կազմում՝ 8-վանկանի երկու (116 տող) և 10-վանկանի հինգ (326 տող) ստեղծագործություն: Այս յոթին պետք է ավելացնել հիշյալ երեք տարբերակները (191 տող): Այսպիսով, միաչափ ոտանավորով են գրված այս ժանրի 10 ստեղծագործություն և 633 տող (բաժնի բոլոր երկերի 28,6 և բոլոր տողերի 19,1 տոկոսը): Հետևաբար, բալլադների մեջ քնարերգության համեմատությամբ միաչափ ոտանավորի տեսակարար կշիռը նվազում է՝ երկերի քանակով ավելի քան երկու, իսկ տողերի թվով՝ երեք անգամ (հիշեցնենք, որ բանաստեղծությունների բաժնում միաչափ են բոլոր գործերի 62,5 և բանատողերի 56,8 տոկոսը):

Այս տարբերության հիմնական պատճառը, կարծում ենք, հետևյալն է. բալլադներում կենսական վիճակների, գործողության և շարժման բազմազան պատկերները, տարբեր բնավորությունների բախումները բանաստեղծին մղել են ավելի շատ դիմելու ոտանավորի այլևայլ տեսակների, ավելի հաճախ փոխելու չափերը:

Երկչափ տողերով գրված է 12 բալլադ: Դրանցից 4-ը կազմված է միայն 8 և 7-վանկանի տողերից («Լուսավորչի կանթեղը», «Օրորոցացող», և երկու սևագիր գործ), իսկ վեցի մեջ խառը կարգով հանդես են գալիս 8-վանկանի տողաչափն ու նրա քառավանկ կիսատողը: Այս վերջին խմբին են պատկանում այնպիսի դասական գործեր, ինչպես «Անբախտ վաճառականները», «Անիծած հարսը», «Հսկան», «Մի կաթիլ մեղրը» և այլն: Մեկ բալլադ («Աղջկա սիրտը») գրված է 10 և 4-վանկանի, իսկ մյուսը

(«Երկինք և Երկիր»)՝ 10 և 5-վանկանի տողերի խառնուրդով: Այս 12 երկերը կազմում են բալլադների բաժնի 34,3, իսկ տողերի քանակով (994)՝ 30 տոկոսը:

Վերջապես, բալլադների երրորդ խմբի մեջ մտնում է 13 գործ (37,1%), ուր կիրառված են երեք և ավելի տողաչափեր: Այս երկերի բանատողերի ընդհանուր թիվը՝ 1685, կազմում է տվյալ բաժնի կեսից ավելին (50,9%): Անշուշտ, սևագիր երկերում տողաչափերի մեծ քանակը (մինչև 6 – 8) մասամբ անմշակ լինելու հետևանք է (օրինակ, առանձին 9 և 11-վանկանի տողերն առաջացել են 8 կամ 10-վանկանի չափը խախտելու պատճառով): Սակայն ընդհանուր առմամբ, ինչպես ասվեց, այս ժանրի մեջ բազմազան չափերի առկայությունը բխում է բովանդակության ներքին հարստությունից: Այս խմբի մեջ մտնում են «Փարվանան», «Թագավորն ու չարչին», «Գառնիկ ախպերը», «Չարի վերջը», «Անբուն Կըկուն» և այլն:

Բալլադներում կիրառված տողաչափերի ամբողջական պատկերը տրվում է աղյուսակ 7-ում:

Աղյուսակ 7

БАЛЛАДНЕРИ —

ԲԱԼԼԱԴՆԵՐԻ ՏՈՂԵՐԻ ՔԱՆԱԿԸ ԵՎ ՏՈԿՈՍԸ

Տողաչափեր	Տողերի թիվը/տոկոսը
1-վանկանի	2/0,06
2-վանկանի	14/0,4
3-վանկանի	7/0,2
4-վանկանի	470/14,2
5-վանկանի	95/2,9
6-վանկանի	10/0.03
7-վանկանի	207/6,25
8-վանկանի	1700/51,3
9-վանկանի	2/0.06
10-վանկանի	804/24,3
11-վանկանի	1/0.03
Ընդամենը	3312/100

Այս աղյուսակը հիմք է տալիս խոսելու բանաստեղծությունների համեմատությամբ բալլադների տաղաչափական կառուցվածքի մեջ առկա որոշ տարբերիչ գծերի, մասնավորապես տողաչափերի համամասնության փոփոխությունների մասին: Նշենք դրանցից մի քանիսը.

ա) Եթե Թումանյանի քնարերգության մեջ առաջատար չափն անվիճելիորեն 10-վանկանի տողն է, ապա բալլադներում այդ դերն ստանձնում է 8-վանկանին՝ կազմելով բոլոր տողերի կեսից ավելին և իր տեսակարար կշիռը մեծացնելով մոտ երկու անգամ (27 տոկոսից այն հասնում է 51-ի): Դրա փոխարեն զգալիորեն նվազում է 10-վանկանի տողի դերը, որն այստեղ գրավում է երկրորդ տեղը՝ 34 տոկոսից իջնելով 24-ի:

բ) Մոտ երեք անգամ ընդլայնվում են 4-վանկանի տողի կիրառության սահմանները և, ընդհակառակը, երեք-չորս անգամ նվազում է 5 և 7-վանկանի տողերինը:

գ) Երկու դեպքում էլ չնչին է 1 – 3 և 11, ինչպես նաև 6, 9 և 12-վանկանի տողաչափերի դերը: Վերջիններս մի տեսակ «խորք գավակներ» են Թումանյանի տողաչափական համակարգում, որի պատճառն արդեն բացատրվեց §4-ում:

դ) Բալլադների մեջ բոլորովին չեն կիրառվում համեմատաբար տարողունակ 11 և 15-վանկանի չափերը, որոնք որոշակի տեղ են գրավում բանաստեղծություններում և քառյակներում (միասին վերցրած՝ 11-վանկանի 168 և 15-վանկանի 116 տող): Առաջին հայացքից զարմանալի է, որ գերազանցապես պատմողական-դրամատիկական նկարագիր ունեցող բալլադների մեջ Թումանյանը ոչ թե ընդլայնել, այլ նեղացրել է իր տողաչափերի ծավալը: 8-վանկանի տողը և նրա կիսատող 4-վանկանին միասին կազմում են նրա բալլադային ոտանավորի ընդհանուր ծավալի ճիշտ երկու երրորդը (65,5 տոկոս): Մնացած մեկ երրորդը գրավում են համեմատաբար մեծ հաճախականություն ունեցող 10-վանկանի, մասամբ նաև 7 և 5-վանկանի տողերը, իսկ մյուս վեց չափերը ներկայացված են հատուկենտ, հաճախ և պատահական տողերով:

§7. *Թարգմանություններ և փոխադրություններ:* – Այս բաժնի նյութը այն թարգմանություններն են, որոնք տեղ են գտել ԵԼԺ 2-րդ հատորում: Դրանք Թումանյանի բոլոր չափածո թարգմանությունները չեն: Պոեմների և ժողովրդական վիպերգական երկերի թարգմանությունները կքննարկվեն առանձին (§9):

Թարգմանական բանաստեղծությունների և քառյակների թիվը 76 է, որից 15-ը սևագիր են՝ մշակման տարբեր մակարդակ-

ներով: Մեր հաշվարկների մեջ ներառվել են բոլոր ավարտուն թարգմանությունները և սևագիր նյութերից 9-ը, որոնք հնարավորություն են տալիս որոշելու նրանց տաղաչափական կառուցվածքի հիմնական գծերը: Դուրս ենք թողել 6 սևագիր նյութ («Պրոմեթեոս և Սիզիֆ» հատվածը, «Հնդկական վեդաներից», «Կար ժամանակ – մռայլ ու մութ...», «Մերժվածը», «Մարդու ճակատագիրը», «Քյարամի հրաժեշտը»), որոնք մեզ հասել են շատ նախնական ձևի մեջ և տաղաչափության համար հետաքրքրություն չեն ներկայացնում: Ընդգրկված չէ նաև բառախաղի վրա կառուցված «Էս էն է» ստեղծագործությունը, որն ուղղակի իմաստով չափածո չէ, այլ հենվում է համանման շարահյուսական միավորների հարակրկնության վրա:

Այսպիսով, ընդգրկված է 69 թարգմանություն, որոնց տողերի ընդհանուր թիվը 1473 է: Թարգմանական բանաստեղծությունների միջին երկարությունը 21,3 տող է, այսինքն՝ Թումանյանի ինքնուրույն բանաստեղծությունների միջին ծավալին ճիշտ հավասար:

Թարգմանությունները որևէ բանաստեղծի տաղաչափական ոլորտի մեջ ներառելը հիմնավոր է այն դեպքում, երբ նրանք կատարվում են թարգմանող լեզվի ոտանավորի սկզբունքներով: Ինչպես արդեն ասել ենք, Թումանյանը երբեք չի ենթարկվել բնագրի տաղաչափական գծագիրը նույնությամբ պահպանելու գայթակղությանը, այլ բոլոր դեպքերում հետևել է հայ ազգային ոտանավորի բնական պահանջներին: Փորձենք դա ցույց տալ ռուս դասական պոեզիայից կատարված լավագույն թարգմանությունների օրինակով:

ա) Ժուկովսկու «Աքիլլես» պոեմը, Պուշկինի «Ջրահեղձը», «Ձմեռվա իրիկունը», «Խրախճանք ժանտախտի պահին» ողբերգության հատվածը բնագրում գրված են քառոտնյա քորեյական ոտանավորով, որը կազմված է 8/7-վանկանի տողերից և ունի շեշտերի կանոնավոր դասավորություն կենտ վանկերի (1, 3, 5, 7) վրա: Թումանյանն այդ գործերը թարգմանել է մի այնպիսի ձևով, որն արտաքուստ շատ նման է բնագրի կառուցվածքին (նույն մեկընդմեջ իրար հաջորդող 8 և 7-վանկանի տողերը): Սակայն դա արդեն հայկական վանկային ոտանավորի մի տեսակն է, որի մեջ ռիթմի վճռական պայմանը տողերի վանկային հավասարությունն է և նրանց բաժանումը կայուն հատածով (4 + 4 կամ 4 + 3), իսկ շեշտերի կարգը խառն է և էական դեր չի կատարում:

բ) Պուշկինի «Օլեգի երգը» և Գորկու «Վալախական լեգենդը» գրված են բալլադի ժանրին շատ բնորոշ քողաղոտային

ոտանավորով, որը ենթադրում է բառաշեշտերի տեղադրում 2, 5, 8, 11 վանկերի վրա: Պուշկինի բանաստեղծությունը գրված է քառոտնյա և եռոտնյա քողաղոտով, համապատասխանաբար՝ 11 և 9-վանկանի տողերով (առաջին չափը կիրառված է 6-տողանի տների 1, 3, 5, 6-րդ, իսկ երկրորդ չափը՝ 2 և 4-րդ տողերում): Իսկ Գորկու լեգենդը գրված է միայն եռոտնյա քողաղոտով՝ 9-վանկանի տողերով (բացառությամբ վերջին տան երկու տողից, որոնք 8-վանկանի են): Թումանյանն այս երկու բալլադներն էլ թարգմանել է 10-վանկանի ոտանավորով, որն ունի կայուն հատած 5-րդ վանկից հետո (5 + 5), իսկ շեշտերի դասավորությունը որևէ խիստ կարգի չի ենթարկվում:

գ) Լերմոնտովի «Մծիրի» պոեմը և Նեկրասովի «Մայրը» բանաստեղծությունը գրված են ռուսաց ոտանավորի ամենատարածված ու սիրված չափով՝ քառոտնյա յամբական տողերով, որոնք շեշտ են կրում միայն զույգ (2, 4, 6, 8) վանկերի վրա: Լերմոնտովի պոեմը գրված է 8-վանկանի տողերով, իսկ Նեկրասովի բանաստեղծությունը՝ 8 և 9-վանկանի: Երկու գործերն էլ Թումանյանը թարգմանել է նույն 10-վանկանի բանատողերով՝ վերը նկարագրված կառուցվածքով:

Այսպիսով, Թումանյանի թարգմանությունները նրա տաղաչափական արվեստի և ազգային ոտանավորի սկզբունքների ուղղակի արտահայտությունն են և լիակատար իրավունքով պետք է մտցվեն խնդրի ուսումնասիրության մեջ:

Թարգմանական 69 բանաստեղծություններից միաչափ են 44-ը (63,8 %): Համամասնությունը ճիշտ նույնն է, ինչ որ մենք տեսանք Թումանյանի ինքնուրույն բանաստեղծությունների մեջ, որոնց 62,5%-ը նույնպես միաչափ ոտանավորով են ստեղծվել: Ավելացնենք, որ ճշգրտորեն համընկնում են նաև այս երկու բաժինների միաչափ բանաստեղծություններում տողերի համամասնության չափերը: Նշված 44 միաչափ թարգմանությունները ունեն 811 տող կամ բոլոր թարգմանական տողերի 55%-ը: Հիշենք, որ ինքնուրույն բանաստեղծությունների մեջ էլ միաչափ ոտանավորով բանատողերը կազմում են ամբողջ բաժնի տողերի 56,8%-ը: Այսպես, 1 – 2 տոկոսի տատանումով համընկնում են երկու բաժինների հիմնական ցուցանիշները: Ըստ երևույթին, կան լեզվատաղաչափական որոշ ընդհանուր հատկանիշներ, որոնք երևան են եկել և՛ մեկ, և՛ մյուս դեպքում:

Միաչափ թարգմանությունների շարքում ամենից մեծը 10-վանկանի գործերի խումբն է՝ 16 բանաստեղծություն, որին

հաջորդում են 11-վանկանի՝ 8, 8 և 5-վանկանի՝ 7-ական, 15-վանկանի՝ 3, 7-վանկանի՝ 2 և 4-վանկանի՝ 1 բանաստեղծություն:

Բազմաչափ թարգմանությունների մեջ առաջին տեղը գրավում են 8/7 խառը չափի գործերը (11), որոնց հետևում են 3 բանաստեղծություն 10 և 5-վանկանի 1 բանաստեղծություն՝ 12 և 4-վանկանի տողերի խառնուրդով, իսկ 10-ի մեջ էլ կիրառված են բազմազան տողաչափեր: Ընդհանուր առմամբ այս խմբի 25 գործերը պարունակում են 662 բանատող:

Թարգմանական բանաստեղծությունների մեջ տողաչափերի վերջնական տվյալները ամփոփված են աղյուսակ 8-ում (նկատի են առնված նաև հիմնական չափից կատարված առանձին շեղումները):

Աղյուսակ 8

ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՏՈՂԵՐԻ ՔԱՆԱԿԸ ԵՎ ՏՈԿՈՍԸ

Տողաչափեր	Տողերի քանակը (տոկոսը)
3-վանկանի	9/0,6
4-վանկանի	27/1,8
5-վանկանի	196/13,3
6-վանկանի	6/0,4
7-վանկանի	192/13,03
8-վանկանի	329/22,3
10-վանկանի	525/35,6
11-վանկանի	69/4,7
12-վանկանի	7/0,5
15-վանկանի	113/7,7
Ընդամենը	1473/100

Ուշադրություն է գրավում այն, որ մի քանի հիմնական բանաստեղծական չափերի տոկոսային տվյալներն այս աղյուսակում բավական մոտ են ինքնուրույն բանաստեղծությունների

համապատասխան ցուցանիշներին: Դա երևում է 4-րդ և 8-րդ աղյուսակների մի քանի տվյալների համեմատությունից (պարզություն մտցնելու համար տոկոսները կլորացվում են):

10-վանկանի տողերը նրանց մեջ կազմում են համապատասխանաբար՝ 34 և 36 տոկոս, 8-վանկանի տողերը՝ 27 և 22 տոկոս, 7-վանկանի տողերը՝ 16 և 13 տոկոս, 5-վանկանի տողերը՝ 12 և 13 տոկոս:

Ինչպե՞ս բացատրել ցուցանիշների այս մերձավորությունը: Այստեղ գործում են, մի կողմից, ազգային լեզվի և տաղաչափության օբյեկտիվ հատկանիշները, իսկ մյուս կողմից՝ բանաստեղծի գեղարվեստական մտածողության յուրօրինակ գծերը, որոնք մոտավորապես համանման արտահայտություն են գտնում նրա և՛ ինքնուրույն, և՛ թարգմանական ստեղծագործության մեջ:

Մյուս կողմից, աղյուսակներից երևում է, որ թարգմանությունների մեջ որոշակիորեն նվազում է 4-վանկանի տողի տեսակարար կշիռը, և, ընդհակառակը, մեծանում է 11 և 15-վանկանի տողերինը (տե՛ս նույն աղյուսակների համապատասխան տվյալները):

§8. *Պոեմներ:* – Թումանյանի չափածո ժառանգության այս կարևորագույն մասի տաղաչափական բնութագիրը տրվում է նրա 13 պոեմների և 5 ամբողջական տարբերակների («Լոռեցի Սաքոյի» 2, «Անուշի», «Մարոյի», «Պոետն ու Մուսայի» մեկական) հիման վրա, որոնք զետեղված են ԵԼԺ 3-րդ և 4-րդ հատորներում: Այդ 18 երկերի ընդհանուր ծավալը 7918 տող է, երկերի միջին երկարությունը՝ 440 տող:

Հաշվարկների մեջ չեն մտել 3-րդ հատորում հրապարակված սևագիր և անավարտ գործերը՝ «Դարձ», «Գրագիր Մուզան»՝ նկատի առնելով նրանց խիստ թերի, չձևավորված վիճակը: Դուրս է մնացել նաև «Հին կռիվը» պոեմի 2-րդ մասի նախերգանքը՝ «Հայոց լեռներում» բանաստեղծությունը, քանի որ այն որպես առանձին միավոր մտել է քնարական բանաստեղծությունների բաժնի մեջ: Ինչպես և նախորդ ժանրերը նկարագրելիս, այստեղ ևս չեն մտել բնագրային տարբերակները, թեև հատկապես այս դեպքում կան հիմնական խմբագրություններին չանցած հարյուրավոր առանձին տողեր ու հատվածներ. լինելով խիստ պակասավոր և անմշակ, դրանք մեծ մասամբ չեն կարող ենթարկվել քիչ թե շատ ճշգրիտ հաշվարկման:

Նախապես նշենք նաև հետևյալը: Նկատի առնելով պոեմների հատուկ նշանակությունը Թումանյանի ստեղծագործական համակարգում, այս դեպքում նպատակահարմար գտնվեց նրանց

տաղաչափական պատկերը ներկայացնել առանձին-առանձին: Պոեմները դասավորվել են ժամանակագրական կարգով՝ հիմք ընդունելով նրանց առաջին տարբերակները, որոնց անմիջապես հետևում է հետագա խմբագրությունը՝ անկախ այն բանից, թե վերջինս որ ժամանակին է վերաբերում: Օրինակ, «Լոռեցի Սաքոյի» երեք տարբերակները տպագրվել են 1890, 1896 և 1903 թվականներին, բայց նրանք ներկայացված են կողք կողքի, իրար ետևից: Սա հնարավորություն կտա համադրել և շոշափելիորեն տեսնել տարբերակների տաղաչափական կառուցվածքի մեջ կատարված տեղաշարժերը:

«Հին կռիվը» և «Հազարան բլբուլ» պոեմների տաղաչափությունը ներկայացվել է և՛ ամբողջության մեջ, և՛ ըստ առանձին մասերի (առաջինը երկու մասով՝ «Տանը» և «Երկրում», երկրորդը երեք՝ «Երգչի վիշտը», «Արեգը սև աշխարհքում», սևագիր հատվածներ): Այլ կերպ ենք վարվել «Սասունցի Դավիթը» պոեմի նկատմամբ. նրա երկրորդ մասի սևագիր հատվածները նկարագրվել են առանձին, որպեսզի այդ բոլորովին անմշակ հատվածը չխառնվի դասական կատարելության հասցված առաջին մասին:

Ստորև ներկայացվող ամփոփիչ աղյուսակում նկատի են առնվել նաև ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանի պոեմներում («Մարո», «Ալեք», «Մեհրի», «Լոռեցի Սաքոն») եղած շեղումները՝ հավելավանկ կամ պակասավոր տողերը: Սրանով պետք է բացատրել 6, 9, 11-վանկանի առանձին տողերի առկայությունը: Թումանյանն իր պոեմներում այդ չափերին փաստորեն չի դիմել, նրանց հատուկենտ օրինակներն ընտրված հիմնական չափերի (7, 8 կամ 10-վանկանի) խախտման հետևանք են (աղյուսակ 9):

Պոեմների մեջ ևս որոշակիորեն առանձնանում են միաչափ և բազմաչափ ոտանավորով գրված գործերը: Ինչպես երևում է աղյուսակից, միաչափ են գրված «Մարոյի» 1-ին և 2-րդ տարբերակները՝ 7-վանկանի տողերով, «Լոռեցի Սաքոյի» 1-ին տարբերակը, «Մեհրին» և «Հառաչանքի» հատվածները՝ 10-վանկանի չափով (թեև այդ գործերի մեջ կան մոտ երկու տասնյակ շեղումներ հիմնական չափից): Այսպիսով, 18 երկերից 5-ը միաչափ են (28,8 %), իսկ նրանց տողերի ընդհանուր քանակը (1371) կազմում է այս բաժնի 17,3 տոկոսը: Այս տվյալները ճշգրտորեն համընկնում են բալլադների բաժնի համապատասխան ցուցանիշներին՝ 28,6 և 19,1 տոկոս:

Աղյուսակ 9

ՊՈԵՄՆԵՐԻ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

№№	Տողաչափեր Պոեմների վերնագրերը	2-վանկանի	3-վանկանի	4-վանկանի	5-վանկանի	6-վանկանի	7-վանկանի	8-վանկանի	8/7-վանկանի	9-վանկանի	10-վանկանի	11-վանկանի	15-վանկանի	16-վանկանի	Ընդամենը
1	Մարո (1-ին տարբերակ)					1	198	4		1					204
2	Մարոն (2-րդ տարբերակ)						158								158
3	Լոռեցի Սաքոն (1-ին տարբերակ)									2	282	3			287
4	Լոռեցի Սաքոն (2-րդ տարբերակ)		3		22		2		104 (56-48)		343	2			476
5	Լոռեցի Սաքոն (3-րդ տարբերակ)	1		9	9			15	24 (8-16)		130				188
6	Ալեք					1	113	118							232
7	Մեհրի									3	390	5			398
8	Մերժած օրենք				40						278	1			319
9	Յառաչանք										324				324
10	Անուշ (1-ին տարբերակ)			8	6				40 (20-20)	1	670	3			728
11	Անուշ (2-րդ տարբերակ)			36	113		20	2	156 (78-78)		525	4			856
12	Դեպի Անիունը				40		6	36			304				386
13	Պոետն ու Մուզան (1-ին տարբերակ)	1	1	29	36			260			221				548

№ №	Տողաչափեր Պոեմների վերնագրերը	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
14	Պոետն ու Մուսան (2-րդ տարբերակ)	1	1	16	32			144			188				382
15	Սասունցի Դավիթը			14	40	4		442			482	2			984
	Սասունցի Դավիթը, Բ մաս				4			16					50	8	78
16	Թմկաբերդի առումը			20			6		140 (70-70)		138				304
17	Յին կռիվը			13	22		2	4	165 (81-84)		304				510
	այդ թվում՝ Տանը			8	22				16 (8-8)		264				310
	Երկրում			5			2	4	149 (73-76)		40				200
18	Յազարան բլբուլ		8	11		2	10	34	80 (40-40)		28		383		556
	այդ թվում՝ Երգչի վիշտը			6			6		8 (4-4)				94		114
	Արեգը սև աշխարհում							20	60 (30-30)				16		96
	Սևագիր մասեր		8	5		2	4	14	12 (6-6)		28		273		346
	Ընդամենը	3	13	156	364	8	515	1075	709 (353-356)	7	4607	20	433	8	7918
	Տողերի քանակը և տոկոսը	0,03	0,16	2.0	4.6	0,1	6,5	13,6	9,0	0.09	58.2	0.25	5.5	0,1	100

Նկատվում է նաև, որ Թումանյանը միաչափ պոեմներ է գրել հատկապես ստեղծագործական կյանքի վաղ շրջանում, իսկ 1890-ական թթ. կեսերից Թումանյան էպիկի հակումն ակնհայտորեն բազմաչափ ձևերի կողմն է: Օրինակ, եթե «Լոռեցի Սաքոն» 1-ին հրատարակության մեջ գրված է միաչափ ոտանավորով, ապա պոեմի 2-րդ խմբագրությունն (1986) ունի արդեն 6 տարբեր չափեր, թեև գերիշխողը դարձյալ 10-վանկանի տողն է (476-ից 343-ը): «Անուշի» 1-ին տարբերակը (տպ. 1892) ունի նաև 4, 5, 7 և 8-վանկանի տողեր, բայց դրանք բոլորը միասին հազիվ 58-ի են հասնում (ամբողջ տեքստի 8 տոկոսը), իսկ պոեմը հիմնականում գրված է 10-վանկանի չափով (670 տող): Իսկ ահա մեկ տասնամյակ անց պոեմի վերջնական տարբերակի մեջ թեև 10-վանկանի չափը մնում է առաջատար (525 տող 856-ից), բայց մյուս տողաչափերի տեսակարար կշիռն արդեն մեծանում է մոտ հինգ անգամ և կազմում է ամբողջ ծավալի մոտ 40 տոկոսը (331 տող): Տարբեր չափերի լայն կիրառությունը «Անուշի» մեջ կարևոր դեր է խաղում դեպքերի և տրամադրությունների բազմազան անցումները ցուցադրելու համար: Նույնը տարբեր չափերով վերաբերում է հասուն շրջանում ստեղծված բոլոր պոեմներին և մանավանդ «Թմկաբերդի առումին»:

Պոեմներում մենք տեսնում ենք հիմնական տողաչափերի այնպիսի հարաբերակցություն, որն զգալիորեն տարբերվում է բանաստեղծությունների և բալլադների տվյալներից: Նախ, դա 10-վանկանի տողի կշռի շեշտակի բարձրացումն է. քնարերգության 34 և բալլադների 24 տոկոսի փոխարեն այն այստեղ հասնում է 58-ի (4607 տող): Այսպիսով, իր էպիկական նախասիրությունները Թումանյանը գերազանցապես արտահայտում է 10-վանկանի տողաչափով: Եթե հիշենք, որ ամենից հաճախ իբրև էպիկական լավագույն չափ դիտվող 15-վանկանի քառանդամ տողը Թումանյանի պոեմներում գրավում է ընդամենը հինգ ու կես տոկոս, այն էլ երևան է գալիս միայն «Սասունցի Դավթի» 2-րդ մասում և «Հազարան բլբուլ» պոեմում (այսինքն՝ վերջնական տեսքի չհասցված գործերում), ապա 10-վանկանի չափի կարևորությունն ավելի կընդգծվի:

Իրենց հաճախականությամբ նկատելի տեղ են գրավում նաև միջին մեծության՝ 8 և 7-վանկանի տողաչափերը: Ինչպես մեր ազգային ոտանավորում ընդհանրապես, այնպես էլ Թումանյանի գործերում այդ չափերը հանդես են գալիս և՛ առանձինառանձին, և՛ մեկընդմեջ՝ միասին ստեղծելով 15-վանկանի քառանդամ տողի մի նոր տարբերակ՝ գրաֆիկորեն բաժանված

երկու տողի – 8 (4 + 4) + 7(4 + 3) = 15: Թումանյանի պոեմներում այդ երեք տարբերակները (7, 8 և 8/7) հանդես են գալիս համապատասխանաբար 515, 1075 և 709 տողերում, ընդ որում այս վերջին խառը չափի մեջ 8 և 7-վանկանի տողերը քանակով գրեթե հավասար են՝ 353 և 356: Ելնելով այս տվյալներից, մենք կարող ենք աղյուսակը լրացնել 7 և 8-վանկանի տողերի ավելի լրիվ ցուցանիշներով: Պոեմներում կա ընդամենը 7-վանկանի 871 տող (մոտ 11%) և 8-վանկանի 1428 տող (18 %): Ուրեմն միասին այս երկու տողերը պատկառելի թիվ են կազմում (2299), այսինքն՝ պոեմների ամբողջ ծավալի մոտ 30 տոկոսը:

Այսպիսով, պոեմներում առավել նկատելի դերը պատկանում է 10, ապա 8, 7 և 15-վանկանի չափերին: Մնացած 7 չափերը սահմանափակ կամ օժանդակ նշանակություն ունեն, երբեմն էլ պատահական տարրեր են ոտանավորի մեջ: Քնարերգության և մանավանդ բալլադների համեմատությամբ այստեղ զգալիորեն նվազում է 4-վանկանի տողի գործառության ոլորտը (5,5 և 14 տոկոսի փոխարեն՝ ընդամենը 2 տոկոս):

Պոեմների տաղաչափական կառուցվածքի քննությունն ավարտելուց առաջ հատուկ անդրադառնանք Թումանյանի «գլխավոր պոեմի» ցուցանիշներին: Այս առանձնացումը, բացի «Անուշի» բացառիկ նշանակությունից, պայմանավորված է նաև հետևյալ հանգամանքով. պոեմի մասերը (Նախերգանք և վեց երգ) իրենց տաղաչափական կառուցվածքով ունեն որոշ տարբերիչ հատկանիշներ, որոնք պայմանավորված են նրանց բովանդակության համապատասխան գծերով: Այդ պատճառով էլ հետաքրքիր է ներկայացնել նաև պոեմի տողաչափերի պատկերն ըստ առանձին մասերի (աղյուսակ 10):

Ուշադրություն է գրավում հատկապես հետևյալը: Թեև պոեմի բոլոր երգերում էլ կարելի է գտնել տարբեր տողաչափերի խառնուրդ, բայց նկատվում է, որ 10-վանկանի տողաչափն ավելի մեծ տեղ է գրավում պատմողական մասերում, իսկ քնարական հատվածներում գերակշռությունն անցնում է 4 – 5 և 7 – 8-վանկանի տողերին: Այսպես, Նախերգանքում, 1-ին, 2-րդ և 6-րդ երգերում, որոնք ավելի քնարական բովանդակություն ունեն, 10-վանկանի տողերը կազմում են ծավալի ընդամենը 43 տոկոսը (498 տողից 212): Իսկ պոեմի սյուժետային հիմնական մասերը պարունակող 3-րդ, 4-րդ և 5-րդ երգերում 10-վանկանի չափի տեսակարար կշիռը կրկնապատկվում է և հասնում 86,6 տոկոսի (358 տողից 310):

«ԱՆՈՒՇԻ» ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

Տողաչափեր Պոեմի մասերը	4-վանկանի	5-վանկանի	7-վանկանի	8-վանկանի	8/7-վանկանի	10-վանկանի	11-վանկանի	Ընդամենը
Նախերգանք					40 (20-20)			40
Առաջին երգ	28	19			24 (12-12)	136		207
Երկրորդ երգ		46	4		12 (6-6)	48	4	114
Երրորդ երգ		10				124		134
Չորրորդ երգ			16			78		94
Հինգերորդ երգ	8			2	12 (6-6)	108		130
Վեցերորդ երգ		38			68 (34-34)	31		137
Ընդամենը	36	113	20	2	156 (78-78)	525	4	856

Քանակով երկրորդ տեղը «Անուշի» մեջ գրավում են 8/7 խառը չափով գրված տողերը (156): Նրանց ընդհանուր թիվը նշելուց հետո 10-րդ, ինչպես նաև նախորդ աղյուսակում փակագծերի մեջ գրված թվերը ցույց են տալիս, թե տողերից քանիսն են 8-վանկանի և քանիսը՝ 7-վանկանի: Այս կրկնակ չափով գրված տողերի քանակը, պոեմի առաջին տարբերակի համեմատությամբ, ավելացել է չորս անգամ, իսկ 5 և 4-վանկանի տողերինը (149)՝ ավելի քան տասն անգամ:

§9. *Թարգմանական պոեմներ և վիպերգեր:* – Այս բաժնում ընդգրկվել են Ժուկովսկու «Աքիլլես», Բայրոնի «Շիլիոնի կալա-

նավորը», «Չայլդ Հարոլդ», Լերմոնտովի «Մծիրի», Լոնգֆելլոյի «Հայավաթի երգը» պոեմների (ամբողջական և հատվածային), ռուսական բիլինաների և սերբական վիպերգերի թարգմանությունները, Ռուսթավելու «Ընձենավորի» մի գլխի չափածո մասերը, որ Թումանյանը Թիֆլիսի բարբառից փոխադրել է գրական լեզվի, մեկ քառատող միջնադարյան «Ասք Իգորի արշավանքի մասին» պոեմից: Ընդամենը՝ 14 ստեղծագործություն, 2745 տող: Այդ երկերի միջին երկարությունը 195 տող է: Հաշվարկումներից դուրս են մնացել Բայրոնի «Մանֆրեդ» դրամատիկական պոեմի հատվածները, «Մուրոմցի Իլիան և Կալին թագավորը» բիլինան՝ նկատի ունենալով նրանց նախնական վիճակը:

Թարգմանությունների այս բաժնի պատկերն ըստ տողերի երկարության հետևյալն է.

4-վանկանի – 2 տող
5-վանկանի – 11 տող
8-վանկանի – 555 տող
8/7-վանկանի – 255 տող
10-վանկանի – 1922 տող

Ինչպես տեսնում ենք, այս բաժնում 10-վանկանի տողաչափի գերակշռությունը շատ ավելի ակնհայտ է: Եթե թարգմանական բանաստեղծությունների մեջ այդ չափի տողերը կազմում էին շուրջ 35 տոկոս, ապա այստեղ նրանց կշիռը կրկնապատկվում է՝ հասնելով 70 տոկոսի: Հիմնականում այդ չափով են թարգմանվել «Շիլիոնի կալանավորը» (311 տողից 303), «Մծիրին» (732-ից 625), ռուսական և սերբական վիպերգերն ամբողջությամբ:

Իր հաճախականությամբ երկրորդ տեղը գրավող 8-վանկանի տողը գրավում է բոլոր բանատողերի ճիշտ 20 տոկոսը: Այդ չափով են թարգմանված «Հայավաթի երգը», «Ընձենավորի» հատվածները, մոտ 100 տող «Մծիրի» պոեմից: Իսկ եթե նկատի ունենանք նաև 8/7 խառը չափով թարգմանված գործերը («Աքիլլես», հատվածներ «Չայլդ Հարոլդից»), ապա 8-վանկանի տողերի ընդհանուր թիվը կհասնի 683-ի (մոտ 25%): 7-վանկանի տողերի տեղն այս բաժնում շատ ավելի համեստ է՝ 127 տող (4,6%):

Չափածո էպիկական գործերի թարգմանության մեջ ևս Թումանյանը միշտ կիրառել է հայկական ոտանավորի բնական սկզբունքները, չի ձգտել տառացիորեն պահպանել բնագրի տաղաչափական գծագիրը: Այսպես, նա բոլորովին չի հետևել

ռուսական բիլինային ոտանավորին՝ վերջինիս հատուկ երգեցիկ-արտասանական և շեշտադրության հատուկ սկզբունքներով: Ինչպես ասվեց, նա բիլինաները թարգմանել է մեր ազգային ոտանավորի ամենասովորական չափով՝ 10-վանկանի տողերով:

§10. *Չափածո հատվածներ արձակ երկերի մեջ:* – Թումանյանի բանաստեղծական ժառանգության մասերից մեկն էլ այն չափածո հատվածներն են, որոնք կան նրա մի շարք պատմվածքների ու հեքիաթների մեջ: Այդ հատվածները հաշվարկվել են, ինչպես նշվել է սկզբում, ըստ Թումանյանի երկերի քառահատոր ժողովածուի (1969) 3-րդ հատորի: Մենք նկատի ենք ունեցել միայն ավարտուն և հեղինակի կողմից տպագրության հանձնված արձակ երկերի չափածո մասերը՝ մի կողմ թողնելով սևագիր էջերը (օրինակ, «Հազարան բլբուլի» արձակ շարադրանքների և գրի առած պատումների համապատասխան մասերը, որոնք մեծ մասամբ մտել են նաև պոեմի մեջ կամ էլ իրենց խիստ անմշակ վիճակով տաղաչափական հետաքրքրություն չեն ներկայացնում):

Չափածո մեծ կամ փոքր հատվածներ կան Թումանյանի 3 պատմվածքների և 16 հեքիաթի մեջ (այդ թվում 10-ը՝ թարգմանական): Այդ 19 երկերի ոտանավոր հատվածների ընդհանուր թիվը 338 տող է (միջին հաշվով ամեն մի ստեղծագործության մեջ 18 տող): Հետաքրքիր է, որ ոտանավորով ամենից առատորեն հագեցած է Թումանյանի լավագույն հեքիաթը՝ «Քաջ Նազարը». այստեղ կա 64 չափածո տող, որոնք ստեղծագործության երգիծական սուր բովանդակության ամենավառ դրսևորումներից են:

Հեքիաթի ժանրի պոետիկայի սկզբունքների համաձայն՝ Թումանյանը հաճախ միևնույն չափածո հատվածը կրկնում է մի քանի անգամ (ճշգրտորեն կամ ոչ մեծ փոփոխություններով): Օրինակ, շատ տողեր կամ չափածո կտորներ բազմիցս կրկնվում են «Քաջ Նազար», «Ուլիկը», «Կիկոսի մահը», թարգմանական հեքիաթներից՝ «Ոսկի քաղաքը», «Անտառի տնակը», «Մոխրոտը» և այլ երկերում: Չափածո մասերի կրկնությունը սովորաբար դառնում է սյուժետային զարգացման կարևոր գործոններից մեկը: Նշված 338 տողերից ավելի քան 100-ը կրկնվող տողեր են, որոնք, սակայն, չի կարելի հաշվարկներից դուրս թողնել, քանի որ չափածո հատվածների կրկնությունն այդ գործերի կառուցվածքի որոշիչ հատկանիշներից մեկն է:

19 արձակ երկերից միայն 6-ի մեջ չափածո հատվածները գրված են միաչափ ոտանավորով (ընդամենը 80 տող): Մյուս հատվածների մեջ զուգակցվում են երկու և ավելի տողաչափեր:

Չափերից ամենամեծ հաճախականությունը նկատվում է 8 և 7-վանկանի տողերի մեջ, որոնք միասին կազմում են բոլոր բանատողերի երկու երրորդը (67 %)։ Մնացած չափերից 4 և 5-վանկանի տողերին բաժին է ընկնում 23 տոկոսը, 10 և 11-վանկանի տողերին՝ 7։ Եվս 5 չափ ներկայացված են ընդամենը 1 – 2 տողով։ Ամփոփիչ պատկերը երևում է աղյուսակ 11-ից։

Աղյուսակ 11

ՉԱՓԱԾՈ ՅԱՏՎԱԾՆԵՐԻ ՏՈՂԱՉԱՓԵՐԸ

Տողաչափեր	Տողերի թիվը
2-վանկանի	1
3-վանկանի	2
4-վանկանի	43
5-վանկանի	36
6-վանկանի	1
7-վանկանի	69
8-վանկանի	159
9-վանկանի	1
10-վանկանի	13
11-վանկանի	12
12-վանկանի	1
Ընդամենը	338

III. ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՉԱՓԵՐԻ ՅԱՄԱԺԱՄԱՆԱԿՅԱ (ՍԻՆԽՐՈՆ) ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ

§11. *Տողաչափերի ամփոփիչ պատկերն ըստ բոլոր ժանրերի։* – Հենվելով կատարված հետազոտության ու հաշվարկների վրա, մենք այժմ կարող ենք քննել Թումանյանի պոեզիայի տաղաչափական կառուցվածքը իբրև մեկ ամբողջություն՝ ներառելով բոլոր ժանրերի տվյալները։ Նախ, վերհիշենք և ի մի

բերենք Թումանյանի չափածոյի բաժինների հիմնական տվյալները (աղյուսակ 12):

Աղյուսակ 12

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՑՈՒՑԱՆԻՇՆԵՐԸ

Պոեզիայի բաժինը	Երկերի թիվը	Տողերի քանակը	% ամբողջ պոեզիայի նկատմամբ	Երկերի միջին երկարությունը տողերով
Բանաստեղծություններ	325	6798	29,7	21
Քառյակներ	79	316	1,4	4
Բալլադներ	35	3312	14,4	95
Թարգմանություններ և փոխադրություններ	69	1473	6,4	21,3
Պոեմներ	18	7918	34,6	440
Թարգմանական պոեմներ և վիպերգեր	14	2745	12,0	195
Արձակ երկերի չափածո հատվածներ	19	338	1,5	18
Ընդամենը	559	22,900	100	41

Այսպիսով, նախընթաց և հետագա հաշվարկների ժամանակ մենք գործ ունենք 559 բնագրերի հետ (որոնցից 93-ը թարգմանություն կամ փոխադրություն են՝ ներառյալ նաև այն 10 թարգմանական հեքիաթները, որոնց մեջ կան չափածո մասեր): Այդ երկերում բանատողերի ընդհանուր թիվը 22.900 է: Նշված թվերի մեջ չեն մտնում հետևյալ նյութերը.

ա) Անմշակ և տաղաչափական որոշակի ձևավորում չստացած այն մի քանի գործերը, որոնք թվարկվել են ամեն մի ժանրային բաժնի քննությունից առաջ:

բ) Նախնական տպագիր տարբերակների այն հատվածները, որոնք հետագայում կրճատվել ու չեն մտել վերջնական խմբագրությունների մեջ: Այդպիսի՝ երբեմն շատ տասնյակ տողերի հասնող հատվածներ կան «Սասունցի Դավիթը» պոեմի,

«Ախթամար», «Արծիվն ու Կաղնին», «Գառնիկ ախպեր», «Հսկան» բալլադների, «Հայ ուխտավորին», «Նմանություն (եթե մի օր, անուշ ընկեր...)» բանաստեղծությունների, «Աքիլլես», «Շիլիոնի կալանավորը» թարգմանությունների, ինչպես նաև այլ գործերի առաջին տպագիր տարբերակների մեջ:

գ) Այն բոլոր հատվածներն ու առանձին տողերը, որոնք չեն մտել հեղինակի հրատարակած որևէ ժողովածուի մեջ: Այդպիսի մասեր կան բոլոր ժանրերի հետ կապված ձեռագիր նյութերում, բայց հատկապես շատ են դրանք «Անուշ», «Լոռեցի Սաքոն», «Դեպի Անհունը», «Պոետն ու Մուսան», «Սասունցի Դավիթը», «Հազարան բլբուլ» պոեմներում:

Նշված երեք խմբերի բանատողերի ընդհանուր թիվը հասնում է մոտավորապես 1500 – 2000-ի: Այսպիսով, մեր հաշվարկած մոտ 23 հազար տողերի հետ միասին, Թումանյանի չափածո ժառանգությունը կլինի շուրջ 25 հազար տող: Մենք, սակայն, մի կողմ ենք թողնում ճշգրիտ հաշվարկման չենթարկվող այդ լրացուցիչ շերտերը՝ մնալով հիշյալ 22.900 տողերի սահմաններում:

Անդրադառնալով 12-րդ աղյուսակի տվյալներին, փորձենք նրանց հիման վրա ճշտել պատմողական և քնարական երկերի փոխհարաբերության պատկերը: Էպիկական պոեզիային վերաբերող երեք բաժիններում (Բալլադներ, Պոեմներ, Թարգմանական պոեմներ և վիպերգեր) կա ընդամենը 13.975 տող, այսինքն՝ բոլոր հաշվարկված տողերի 61 տոկոսը: Մնացած 39 տոկոսը (8925 տող) բաժին է ընկնում աղյուսակի մյուս չորս բաժիններին, որոնք Թումանյանի չափածոյի քնարական կողմն են ներկայացնում (Բանաստեղծություններ, Քառյակներ, Թարգմանություններ և փոխադրություններ, Արձակ երկերի չափածո հատվածներ): Այս սահմանազատումը, իհարկե, շատ կողմերով պայմանական է, քանի որ քնարական գործերում էլ կան պատմողական մասեր, իսկ պոեմներում և բալլադներում՝ քնարական հատվածներ: Բայց ընդհանուր առմամբ բերված թվերը կարող են մեզ կողմնորոշել Թումանյանի պոեզիայում էպիկական և քնարական բաժինների համամասնության հարցերում:

Այժմ, ի մի բերելով առանձին ժանրերի տվյալները, աշխատենք պարզել, թե տողաչափերից ամեն մեկն ի՛նչ տեղ է գրավում Թումանյանի ամբողջ չափածո ստեղծագործության սահմաններում (աղյուսակ 13):

ՏՈՂԱՉԱՓԵՐԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՔԱՆԱԿԸ ԵՎ ՏՈԿՈՍԸ

Տողաչափեր	Տողերի քանակը /տոկոսը
1-վանկանի	7/0.03
2-վանկանի	21/0,09
3-վանկանի	73/0.3
4-վանկանի	1075/4,7
5-վանկանի	1519/6.6
6-վանկանի	45/0,2
7-վանկանի	2685/11,7
8-վանկանի	6183/27,0
9-վանկանի	28/0,1
10-վանկանի	10,198/44,5
11-վանկանի	270/1,2
12-վանկանի	23/0,1
15-վանկանի	762/3,3
16-վանկանի	11/0,05
Ընդամենը	22,900/100

Այս աղյուսակի հիման վրա մենք կարող ենք վերջնականապես ճշտել տարբեր տողաչափերի դիրքն ու կշիռը Թումանյանի ողջ պոեզիայի շրջանակներում: Անվիճելի «լիդերը» 10-վանկանի տողն է, որը գրավում է նրա չափածոյի մոտ կեսը: Ինչպես երևում է նախընթաց տվյալներից, 10-վանկանի չափի տեղը տարբեր ժանրերում տատանվում է՝ բալլադներում 24,3 տոկոսից մինչև պոեմներում 58,2 տոկոսի միջև (չենք հաշվում քառյակներն ու արձակ երկերի չափածո հատվածները, ուր այդ չափը շատ հազվադեպ կիրառություն ունի՝ հազիվ 2 – 3 տոկոսի սահմաններում, ոչ էլ թարգմանական պոեմներն ու վիպերգերը, ուր նրա հաճախականությունը հասնում է «ռեկորդային» ցուցանիշի՝ 70%): Այսպիսով, Թումանյանի ամբողջ չափածոյի մեջ 10-վանկանի տողաչափի կիրառության ցուցանիշը (44,5%), իրոք, միջին

տեղն է գրավում մի կողմից բալլադների և քնարերգության (համապատասխանաբար՝ 24,3 և 34,1)և, մյուս կողմից, պոեմների նույն տիպի (58,2) միջև:

Եթե այս թվերը համեմատենք նախընթաց շրջանի արևելահայ բանաստեղծության հետ, ապա կնկատենք 10-վանկանի չափի տեսակարար կշռի որոշ (ճիշտ է, ոչ մեծ) նվազման միտում: Անցյալ դարի 50 – 70-ական թվականներին (Ս.Շահազիզ և Ռ.Պատկանյան) համապատասխան ցուցանիշը եղել է 55%, իսկ 80-ական թթ. (Հովհ. Հովհաննիսյան և Ալ.Ծատուրյան)՝ 50%[3]:

Հայկական ոտանավորի այս առաջատար չափի կիրառության սահմանների որոշ նեղացումը՝ ի հաշիվ նորանոր տողաչափերի գործածության, շարունակվում է նաև Թումանյանից հետո: Օրինակ, Տերյանի պոեզիայում 10-վանկանի չափը դարձյալ պահպանում է իր անվիճելի առաջնությունը, բայց Թումանյանի համեմատությամբ մի փոքր նվազում է (5893 տողից 2237-ը կամ 37,9%): Առհասարակ հետաքրքիր կլինի 13-րդ աղյուսակի տվյալները համադրել Վահան Տերյանի պոեզիայի համապատասխան ցուցանիշների հետ, մի բանաստեղծի, որն առավել ցայտունությամբ արտահայտեց արևելահայ ոտանավորի ամենակատարյալ աստիճանը դարասկզբին և երկար ժամանակ ուղենշային դեր խաղաց նրա որոնումների ու զարգացման մեջ: Ակնառու լինելու համար կողք կողքի դնենք տոկոսային տվյալները այն 12 տողաչափերի, որոնք կիրառվել են երկու բանաստեղծների կողմից (Տերյանն ունի նաև մոտ 100 տող 13 և 14-վանկանի չափերով և 238 տող խառը չափերով, որոնք Թումանյանի ոտանավորի մեջ առհասարակ բացակայում են, աղյուսակ 14):

Այս աղյուսակը հիմք է տալիս, բացի 10-վանկանի չափի մասին ասվածից, նկատել նաև հետևյալը.

ա) Թումանյանի տաղաչափական համակարգում երկրորդ տեղն իր հաճախականությամբ գրավում է 8-վանկանի չափը (27,0 %), իսկ Տերյանի մոտ այդ դերը պատկանում է 7-վանկանի չափին (18,4%):

բ) Թումանյանի համեմատությամբ Տերյանի պոեզիայում տարբեր չափերով մեծանում է 6, 7, 9, 11, 12 և 16-վանկանի տողերի հաճախականությունը:

---

[3] *В.С.Навасардян.* Метрика восточноармянского стиха. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Ереван, 1992, с. 24.

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՉԱՓԵՐԻ ՏԵՍԱԿԱՐԱՐ ԿՇԻՌԸ (ՏՈԿՈՍԸ) ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԵՎ ՏԵՐՅԱՆԻ ՊՈԵԶԻԱՅՈՒՄ

Տողաչափեր	Թումանյան	Տերյան
3-վանկանի	0,3	0,3
4-վանկանի	4,7	1,5
5-վանկանի	6,6	5,4
6-վանկանի	0,2	2,6
7-վանկանի	11,7	18,4
8-վանկանի	27,0	6,3
9-վանկանի	0,1	10,5
10-վանկանի	44,5	37,9
11-վանկանի	1,2	5,2
12-վանկանի	0,1	3,5
15-վանկանի	3,3	1,8
16-վանկանի	0,05	0,8

գ) Դրան հակառակ՝ Տերյանի բանաստեղծություններում ավելի հազվադեպ են դառնում 4, 8 և 15-վանկանի տողաչափերը:

դ) Երկու բանաստեղծների տաղաչափական համակարգում մոտավորապես հավասար դիրք են զբաղեցնում 3 և 5-վանկանի տողերը:

Այս տարբերությունները ի վերջո արդյունք են երկու բանաստեղծների գեղարվեստական մտածողության և ռիթմի զգացողության որոշակի հատկանիշների, որոնք դժվար է արտահայտել գիտական բանաձևի օգնությամբ: Ամեն մի բանաստեղծ, զգալի չափով տարերայնորեն, ձևավորում է իր ռիթմական համակարգը, որը միշտ անկրկնելի է և երբեք չի կարող ճշգրտորեն համընկնել մի այլ բանաստեղծի համակարգի հետ:

Բայց այս տարբերությունների մեջ կարելի է տեսնել նաև դարասկզբի հայ ոտանավորի մեջ կատարված տեղաշարժերը: Այս կապակցությամբ նորից պետք է անդրադառնալ 6,9 և 12-վանկանի տողերի դիրքին: Թումանյանի ստեղծագործության մեջ այդ չափերը շատ քիչ տեղ են գրավում՝ երեքը միասին ընդամենը 96 տող, այսինքն՝ տողերի ընդհանուր քանակի կես տոկոսից էլ պակաս: Բացի այդ, մեծ մասամբ դրանք պատահական տողեր են, որ առաջացել են հիմնական չափից շեղվելու պատճառով: Մինչդեռ Տերյանի պոեզիայում 6, 9 և 12-վանկանի չափերը նկատելիորեն ակտիվանում են (նրանց ընդհանուր քանակը 983 տող է կամ Տերյանի ոտանավորի մոտ 17 տոկոսը): Դա, ինչպես արդեն ասել ենք (§4) ուղղակի կապված էր եռավանկ ոտքերի (հատկապես անապեստի) կիրառության հետ, որը հայ պոեզիայի մեջ մտցրեց Տերյանը:

§12. *Բանատողերի ներքին կառուցվածքը:* – Տարբեր տողաչափերի թվական տվյալները դեռ բավարար չեն որևէ բանաստեղծի ոտանավորի ամբողջական պատկերը ներկայացնելու համար: Բանն այն է, որ մեր վանկային ոտանավորի մեջ, տողերի երկարությունից զատ, ոչ պակաս, իսկ հաճախ նույնիսկ ավելի կարևոր դեր է խաղում նրանց ներքին կառուցվածքը: Միևնույն երկարության տողը հատածներով կարող է բաժանվել տարբեր միավորների, և դա անմիջապես փոխում է ոտանավորի ռիթմական ընթացքն ու հնչերանգը: Հայկական ոտանավորի բանատողերը սովորաբար ունեն կառուցվածքի ոչ թե մեկ, այլ մի քանի տարբերակ: Օրինակ, 7-վանկանի տողը հատածով բաժանվում է երկու անհավասար մասերի, բայց նրանց հերթականությունը կարող է լինել և՛ 4 + 3, և՛, ավելի հազվադեպ, 3 + 4: 8-վանկանի տողի հիմնական տեսակը 4 + 4 կառուցվածքն է, բայց կարող է լինել նաև 5 + 3 ձևը: 10-վանկանի բանատողը սովորաբար հատածով բաժանվում է երկու հավասար մասի (5+ 5), բայց երբեմն այն ունենում է նաև 6+4 կամ 4+6 կառուցվածքը: 11-վանկանի տողի տարբերակներն են եռանդամ՝ 4+4+3 (հիմնական), կամ երկանդամ (6+5, 5+ 6), 15-վանկանին՝ քառանդամ 4+4+4+3 (հիմնական) կամ եռանդամ՝ 5+5+5 կառուցվածքները: Այլևայլ տարբերակներ ունեն 9-վանկանի (5+4, 4+5, 3+3+3), 12-վանկանի (4+4+4, 6+6, 4+3+5, 3+3+3+3) և ուրիշ երկարության բանատողեր:

Հայ ոտանավորի պատմությունը ցույց է տալիս, որ բանատողերի կառուցվածքային տարբերակները շատ ավելի բազմազան դարձան ետթումանյանական պոեզիայում՝ սկսած

Տերյանից և Չարենցից: Նրանք ռիթմի և հնչերանգի հարստության են հասել հատկապես այդ ճանապարհով: Մինչ Թումանյանի մասին պետք է ուղղակի ասել, որ նա բանատողերի ներքին կառուցվածքի բազմազանության հատուկ ձգտում չի դրսևորել: Նա մեծ մասամբ հետևում է տվյալ տողաչափի կառուցվածքի հիմնական, ամենատարածված ձևին, իսկ մյուս տարբերակները շատ հազվադեպ է կիրառել: Բայց, սրանով հանդերձ, հնարավոր չէ լրիվ ներկայացնել Թումանյանի տաղաչափության պատկերը առանց այդ տարբերակների՝ լինեն դրանք ոտանավորի առանձին ձևեր, թե հիմնական տարբերակից շեղվելու հետևանք:

Հայերենում կարճ տողերը (մինչև 5-վանկանի) ներքին կայուն հատած չեն ունենում, քանի որ կարող են ընկալվել և արտաբերվել իբրև մեկ ամբողջություն, որպես ռիթմի մեկ միավոր: Այդ չափերով գրված տողերի ընդհանուր քանակը Թումանյանի ստեղծագործության մեջ (տե՛ս Աղյուսակ 13) հասնում է 2695-ի, այսինքն՝ կազմում է բոլոր բանատողերի մոտ 12 տոկոսը: Այս չափերում տողերի ներքին կազմության տարբերությունները (ասենք, 4 կամ 5-վանկանի տողերը կարող են կազմված լինել մեկ հատիկ բառից, կամ տարբեր երկարության երկու, նույնիսկ ավելի բառերից) ռիթմական որևէ դեր չեն խաղում:

1– 3-վանկանի տողերով Թումանյանն ամբողջական բանաստեղծություններ չի գրել, այլ օգտագործել է դրանք իբրև ռիթմական տարրեր, որոնք սովորաբար առաջանում են ավելի երկար տողը տրոհելու հետևանքով, ներքին հանգերի օգնությամբ: Այսպես, «Պոետն ու Մուսայի» հետևյալ հատվածում 10-վանկանի տողը նախ ներքին հանգի շնորհիվ բաժանվում է երկու 5-վանկանի տողերի, իսկ 5-վանկանի միավորն էլ իր հերթին տրոհվում է 3 և 2-վանկանի ինքնուրույն տողերի.

Իրավ, էս կյանքից ես շատ եմ զզվել:
Ի՞նչ երանություն՝ երկընքում սուզվել,
էն չքնաղներին, որոնք, անկասկած,
Նըման չեն իսկի մեր հայոց կանանց –
Լինել միշտ ընկեր
Ու սիրո երգեր
Դորինե՛լ,
Զոնել,
Երկրային չընչին հոգսերը թողած...

4 և 5-վանկանի տողերը հանդես են գալիս երկակի դերում:

ա) իբրև 8 և 10-վանկանի չափի կիսատողեր, որոնք գրաֆիկորեն առանձնացվում են իբրև ինքնուրույն միավորներ (ինչպես՝ «Բարի ճամփա՛, հյուրըդ մեր հին. Եվ թե տեսնես՝ Մեզնից էսպես Մի հարցում տուր հըզոր մահին», «Եվ ի՞նչ է սիրո իմաստը վերին, Ի՞նչ երջանկություն խորհուրդը խորին, – Հալվել, միանա՞լ, Իրեն մոռանալ…»):

բ) Իբրև ինքնուրույն բանաստեղծական չափ, որով գրված են ամբողջական բանաստեղծություններ (ընդհանուր առմամբ մոտ 30) և առանձնացող հատվածներ ուրիշ չափերով գրված մասերի կողքին (վերջինիս օրինակներից են «Անուշի» քնարական հատվածները. «Ինձ չես լըսում, Չես ափսոսում…», «Ասում են՝ ուռին Աղջիկ էր ինձ պես…»):

Թումանյանի բանաստեղծական կենսագրությունն սկսվում է *4-վանկանի* ոտանավորով («Հոգուս հատոր, Սըրտիս կտոր…»), որը հետո կիրառվել է նաև մի քանի ուրիշ բանաստեղծություններում: Դրանցից է «Նոր տարին» (1894) ամբողջությամբ.

Դու էլ արի,
Նորեկ տարի,
Գըլխիս վերից
Անցի, գընա…

Ավելի հաճախ են հանդիպում *5-վանկանի* բանաստեղծություններ (20-ից ավելի), որպիսիք Թումանյանը գրել է գրական կյանքի տարբեր շրջաններում: Դրանցից են այնպիսի նշանավոր գործեր, ինչպես «Կանչ», «Ուրու», «Աստղերի հետ», «Սրտիս թագուհի», «Մի հառաչանք» և այլն: Ահա վերջին բանաստեղծության սկիզբը.

Ես տեսա հսկա՝
Տաղանդի մի գործ՝
Անհաշտ Պոնտոսի
Ափերն ալեկոծ…

Թումանյանը չունի *6-վանկանի* տողերով գրված և ոչ մի բանաստեղծություն կամ նույնիսկ քիչ թե շատ ամբողջական հատված: Առանձին տողեր այդ չափով հանդես են գալիս միայն մի երկու մանկական բանաստեղծության մեջ (օր. «Կաքավի

գովքը» ոտանավորում 4 անգամ կրկնվում է «Սիրունիկ-սիրունիկ» տողը), իսկ ավելի հաճախ՝ 5, 7, 8-վանկանի գործերում, իբրև այդ չափերից շեղվելու հետևանք: Այսպես, «Մարո» պոեմի առաջին տարբերակի մեջ 7-վանկանի չափը մի դեպքում փոխարինվել է 6 վանկով («Կռնաբռնուկ արած»), իսկ «Ալեք» պոեմում կա նույնիսկ 8-վանկանի տողը 6-ով փոխարինելու օրինակ («Բայց և... ահա այսօր»):

7-վանկանի ոտանավորներում Թումանյանը հետևում է մեր լեզվում ընդունված հիմնական սկզբունքին՝ տողը հատածով բաժանելով 4-րդ վանկից հետո: Այդ ձևով են գրված նրա մոտ 20 բանաստեղծություն, 30-ից ավելի քառյակ, «Մարոն» պոեմն ամբողջությամբ, «Ալեք» պոեմի մոտ կեսը, բազմաթիվ հատվածներ ուրիշ գործերում: Ահա քառյակներից մեկը.

Ջուր եմ փախչում/, ինձ խաբում,
Պազար կապ է/ինձ կապում.
Ամենքի հետ/ ապրում եմ,
Ամենքի չափ/ տառապում:

Շատ հազվադեպ է 7-վանկանի տողի մյուս տարբերակը, երբ հատածը դրվում է 3-րդ վանկից հետո, և տողն ունենում է 3+4 կառուցվածքը: 7-վանկանի 2685 տողերից հազիվ մի երեք տասնյակ տող լինի այդ տարբերակով, ինչպես «Անուշ» պոեմի այս քառատողի 2 – 4-րդ տողերը.

Այ թուխ մազավոր աղջիկ,
Այ սարի/ սովոր աղջիկ,
Ձիգյարին/ գյուլլա դիպչի
Ով որ քեզ/ սիրի, աղջիկ:

Առանձին դեպքերում էլ այս ձևն առաջանում է հիմնական չափը խախտելու պատճառով (80 – 90-ական թվականների որոշ գործերում):

Թումանյանի պոեզիայում վստահորեն երկրորդ տեղն զբաղեցնող *8-վանկանի* չափը կիրառվել է մեկ հիմնական տարբերակով, երբ տողը հատածով բաժանվում է երկու հավասար մասի (4+4): Անհամար օրինակներից բերենք միայն մեկ քառատող «Իմ երգը» բանաստեղծությունից.

Անիուն հանքը/ իմ գանձերի
Միրտս է առատ/, լեն ու լազատ.
Ինչքան էլ որ/ բաշխեմ օրի,
Սերն անվերջ է/, բարին՝ անհատ:

8 և 7-վանկանի տողերի նշված հիմնական կառուցվածքն ունեն նաև մեկընդմեջ այդ չափերով գրված ոտանավորները, որոնք բավական մեծ թիվ են կազմում գրեթե բոլոր ժանրային բաժիններում: Հայ բանաստեղծության հին ավանդույթի համաձայն՝ այդպիսի ոտանավորի կենտ տողերը սովորաբար 8-վանկանի են (4+4), իսկ զույգ տողերը՝ 7-վանկանի (4+3): Ահա այդ սկզբունքով ստեղծված 6-տողանի մի տուն.

Ինձ մի խընդրիր/, ես չեմ երգի
Իմ տխրությունն/ ահագին.
Աղեկըտուր/ նըրա ձայնից
Կըխորտակվի/ քո հոգին...
Ո՛չ, քեզ համար/ այսպիսի երգ
Երգելու չեմ/ ես երբեք:

8-վանկանի տողի մյուս տարբերակները (5+3 կամ 3+5) Թումանյանի պոեզիայում հանդիպում են ընդամենը մի քանի անգամ (ինչպես «Ալեք» պոեմում. «Ոչխարը/ տանում է արոտ» – 3+5, կամ՝ «Թեկուզ Ալեքին/ չգտնեն» – 5+3), և մեծ մասամբ դա եղել է հիմնական չափի սկզբունքը խախտելու հետևանք: Այդպիսի երկու տող կա «Անուշի մեջ. «Արևըս հանգավ/, Սարո ջա՜ն, Գիշերըս ընկավ/, Սարո ջա՜ն...»:

Կարելի է ասել, որ Թումանյանին դեռևս ծանոթ չէ տողաչափական այն եղանակը, երբ 8-վանկանի տողը կարող է գրվել առանց կայուն հատածի և դառնալ վանկաշեշտային (հատկապես քորեյական) ոտանավորի շատ ճկուն և տպավորիչ ձև: Այդ ձևը հետագայում մեծ վարպետությամբ օգտագործեց Տերյանը (օր. «Կարծես թե դարձել եմ ես տուն, Բոլորն առաջվանն է կրկին...»):

Արդեն տեսանք, որ իբրև առանձին և ինքնուրույն չափ Թումանյանի համար փաստորեն գոյություն չունի նաև *9-վանկանի* տողը, որը նրանից քիչ անց պիտի դառնար Տերյանի և մանավանդ Չարենցի տաղաչափական որոնումների հիմնական ոլորտներից մեկը: Այն շուրջ երեք տասնյակ 9-վանկանի տողերը, որ մենք հաշվել ենք Թումանյանի գործերում, մեծ մասամբ ոչ թե

ինքնուրույն տողաչափեր են, այլ առաջացել են 8 և 10-վանկանի չափերի խախտումից: Ուրեմն կամ 8-վանկանի չափով գրված ոտանավորի տվյալ տողը ունենում է մեկ հավելավանկ, ինչպես՝ «ես աչք եմ ածում/ շուրջս ու հեռու» (5+4). «Հավերժացավ/ աստվածայինը» (4+5): Կամ էլ 10-վանկանի չափով գրված տողերում պակասում է մեկ վանկ, ինչպես՝ «Այնտեղ խորի՜ն/, մթին անդընդում» (4+5), «Դեբեդն էլ անդուլ/ գոռում է. հա՜» (5-4):

Իր ամենատարածված ձևով է կիրառվել նաև Թումանյանի և ընդհանրապես արևելահայ պոեզիայի առաջատար ձևը՝ 10-վանկանի տողը, որը հատածով բաժանվում է երկու հավասար՝ 5-վանկանի անդամների (5+5): Բերենք միայն մի քառատող «Նախերգանք» բանաստեղծությունից, որով Թումանյանը սովորաբար բացում էր իր չափածո ժողովածուները.

Լեռնե՜ր, ներշնչըված/ դարձյալ ձեզանով,
Թընդում է հոգիս/ աշխուժով լըցված,
Ու ջերմ ըղձերըս/, բախտից հալածված.
Ձեզ մոտ են թըռչում/ հախուռն երամով:

Այսպես են կառուցված Թումանյանի ավելի քան 10 հազար տողերը, որոնք 10-վանկանի են: Այս չափի մյուս տարբերակները, երբ տողը հատածով բաժանվում է երկու անհավասար մասերի (6+4 կամ 4+6), շատ ավելի քիչ են պատահում մեր պոեզիայում ընդհանրապես: Բայց վարպետորեն օգտագործելու դեպքում դրանք կարող են ռիթմի և հնչերանգի նոր կողմեր բացահայտել, մի բան, որ լավագույնս երևում է Վ.Տերյանի և Ե.Չարենցի համապատասխան գործերի օրինակով: Թումանյանն իր առջև այդպիսի խնդիր չի դրել: Կանոնիկ ձևից շեղվող նրա 10-վանկանի տողերը հատուկենտ ցրված են տարբեր երկերի մեջ՝ լինելով չափի հիմնական սկզբունքը ինչ-ինչ պատճառով չպահպանելու արտահայտություն: Բերենք միայն երկու օրինակ. «Նա անտրտունջ/ ասում է հին բանը» (4+6), «Ուր ծաղկում են դաշտերն/ իմ պապերի» (6+4):

Այլ են *11-վանկանի* տողի գործառության բնույթն ու սահմանները: Թումանյանն ունի այդ չափով գրված մոտ մեկ տասնյակ բանաստեղծություն (որոնցից մեկը «Եղջերուն» պատմվածքի մեջ), 6 քառյակ, մի քանի թարգմանություն, ինչպես նաև առանձին տողեր ուրիշ չափերով գրված գործերի մեջ: Ամենուրեք նա կիրառել է 11-վանկանի տողի եռանդամ կառուցվածքի սկզբունքը (4+4+3), որը ենթադրում է երկու

հատած՝ 4-րդ և 8-րդ վանկերից հետո: Ահա այդ սկզբունքով գրված քառյակներից մեկը.

Ամեն մի սիրտ/ ցավով լցվեց/ մեր դարում,
Ցավոտ սըրտով/ աշխարհ լցվեց/ մեր դարում.
Ցավոտ աշխարհքն/ եկավ լցվեց/ բովանդակ
Իմ սիրտը բաց/, իմ սիրտը մեծ/ մեր դարում:

11-վանկանի ոտանավորը հայերենում կարող է լինել նաև երկանդամ (6+5 կամ 5+6), տողամիջի մեկ հատածով: Բայց այդ եղանակը Թումանյանը փաստորեն չի օգտագործել, թեև նրա գործերում կարելի է հանդիպել 11-վանկանի տողերի (մենք հաշվել ենք 30 այդպիսի տող), որոնք երկանդամ կառուցվածք ունեն: Ինչպե՞ս հասկանալ այս իրողությունը: Բանն այն է, որ հիշյալ տողերը հանդես են գալիս միայն 10-վանկանի գործերի մեջ՝ լինելով հիմնական չափի հավելավանկ տարբերակը: Ահա օրինակներ. «Աչքերի արցունքը/ սրբեց գոգնոցով» (6+5, «Մեհրի»), «Հազիվ ծանրացան/ արտևանունքները» (5+6, «Մերժած օրենք»), «Եվ կըգան օրեր/, երբ երջանկությունը» (5+6, «Անուշի» 1-ին տարբերակ), «Ձեզ հավիտենական/ կարծում եք գերի» (6+5, «Երանություն էր խոստացել...»): Այս և համանման մյուս տողերը պատկանում են Թումանյանի գրական կյանքի վաղ շրջանին և, արդեն նշված ուրիշ չափերի խախտումների պես, ինքնուրույն բանաստեղծական չափեր համարվել չեն կարող:

Շատ սահմանափակ է *12-վանկանի* բանատողի կիրառության ոլորտը Թումանյանի չափածոյում (ընդամենը 23 տող): Այդ չափն էլ, 6 և 9-վանկանի տողերի նման, մի տեսակ խորթ է նրա ռիթմական զգացողությանը: Հետաքրքիր է, որ ինքնուրույն բանաստեղծությունների մեջ այդ տողաչափը մասամբ կիրառվել է միայն երկու անգամ և երկու դեպքում էլ ժողովրդական բանահյուսության նյութերի մշակման ժամանակ՝ փոխ առնելով նրանց չափերը: «Կաքավի ողբը» բազմաչափ բանաստեղծության մեջ կա 3 տող 12-վանկանի եռանդամ չափով (4+4+4), ինչպես՝ «Սև կաքավիկ/, ո՞ւր պիտի դու/ նստես հիմա»: Իսկ «Ճնճղուկներ» բանաստեղծության 9 տողերի մեջ տեսնում ենք 12-վանկանի տողի եռանդամ կառուցվածքի մի այլ տարբերակ (3+4+5):

Կուտ ու կես/ կորեկ ունեմ/ ցանելու համար,
Ճնճղուկներ/ քռան եկան/ ուտելու համար...

12-վանկանի մյուս տողերը կիրառվել են թարգմանությունների մեջ, մասամբ էլ պատահական բնույթ ունեն, տաղաչափական վերջնական ձևի չբերվելու արդյունք են:

Ինչպես արդեն նշել ենք, Թումանյանի պոեզիայում բոլորովին բացակայում են 13 և 14-վանկանի բանատողերը, բայց բավական զգալի է *15-վանկանի* չափի խաղացած դերը (762 տող): Լրիվ կամ մասամբ այդ չափով են զարգանում ինքնուրույն և թարգմանական մոտ մեկ տասնյակ բանաստեղծություն, մոտ երեք տասնյակ քառյակ: Առավելապես այդ չափով են ստեղծվել նաև «Հազարան բլբուլի» և «Սասունցի Դավթի» 2-րդ մասի պահպանված հատվածները:

15-վանկանի բանատողը միակն է թերևս, որ Թումանյանն օգտագործել է ոչ թե մեկ հիմնական, այլ երկու տարբերակներով՝ քառանդամ (4+4+4+3) և եռանդամ (5+5+5): Գերակշռողը առաջին տարբերակն է, որի ներքին հատածներն ընկնում են 4-րդ, 8-րդ և 12-րդ վանկերից հետո: Լավագույն օրինակ կարող է համարվել «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծությունը.

Վաղուց թեև/ իմ հայացքը/ Անհայտին է/ ու հեռվում
Ու իմ սիրտը/ իմ մըտքի հետ/ անհուններն է/ թափառում,
Բայց կարոտով/ ամեն անգամ/ երբ դառնում եմ/ դեպի քեզ՝
Մըղկըտում է/ սիրտըս անվերջ/ քո թառանչից/ աղեկեզ...

Նույն 1915թ. Թումանյանը գրեց նաև մի ուրիշ հայրենասիրական բանաստեղծություն՝ («Հոգեհանգիստ»), դարձյալ 15-վանկանի, բայց արդեն եռանդամ, երբ հատածներն ընկնում են 5-րդ և 10-րդ վանկերից հետո: Ահա նրա առաջին չորս տողերը.

Ու վեր կացա ես/, որ մեր հայրենի/ օրենքովը հին՝
Վերջին հանգիստը/ կարդամ իմ ազգի/ անբախտ զոհերին,
Որ շեն ու քաղաք/, որ սար ու հովիտ/, ծովից մինչև ծով
Մարած են, մեռած/, փըռված ու ցըրված/ հազար հազարով...

Բերված երկու քառատողերի ուշադիր համադրությունը ցույց կտա, որ միևնույն տողաչափի տարբեր կառուցվածքներն էապես ազդում են նրանց ռիթմական ընթացքի ու հնչերանգի վրա: Այդ տարբերությունները ավելի ցայտուն են երևում այն դեպքերում, երբ բանաստեղծը կառուցվածքի այդ երկու ձևերը

խառնում է իրար՝ դնելով կողք կողքի: Թումանյանի ժառանգության մեջ երկու այդպիսի օրինակ կա: Մեկը գտնում ենք «Դեգիմ Լաբերիոս» թարգմանության մեջ (1892), որն ունի 15-վանկանի եռանդամ կառուցվածք (5+5+5), բայց երկու տող շեղվում է դեպի քառանդամ ձևը (4+4+4+3): Հնչերանգի տարբերությունն զգալու համար այդ երկու տողերը մեջ ենք բերում նրանց նախորդող և հաջորդող 2-ական տողերի հարևանությամբ.

Իսկ ալևորը/, անխիղճ անպատված/ հին քաղաքացին,
Տակավին հըպարտ/, արհամարհանքով/ նայում է Հռոմին:
Նա երգում է/ անբավ փառքը/, մեծությունը/ Կեսարի,
Բարձըր խելքն ու/ տերությունը/, իշխանությու/նը բարի:
Երգում է փայլը/ նրա հաղթության/ մաղթում է կյանք,
Եվ ուղարկում է/ հըզոր Կեսարին/ հարգ ու մեծարանք:

Այժմ վերցնենք մի քանի տող «Հազարան բըլբուլի» 6-րդ հատվածից.

– Ո՞վ ես, պապի/, որ կանգնած ես/ անհունորեն/ այդպես վեր,
Ու ծերունին/ խուլ որոտաց՝/ տատանելով/ ողջ այեր.
– Ես նա եմ, որին/ ամենքն են նայում/, ինքը ոչ ոքի,
Ես նա եմ, որին/ ամենքն են հարցնում/, ինքը ոչ ոքի...

Այստեղ էլ առաջին երկու տողերը քառանդամ են, իսկ հաջորդ երկուսը՝ եռանդամ, և այդ երկու ձևերի հարևանությունն առարկայորեն ցուցադրում է նրանց ռիթմական նկարագրի տարբերությունները:

Ընդհանուր առմամբ՝ 15-վանկանի 762 տողերից քառանդամ կառուցվածք ունեն 666-ը, եռանդամ՝ 96-ը: Ինչպես տեսնում ենք, առաջինը ճիշտ յոթ անգամ գերակշռում է:

Ինչքան էլ սա առաջին հայացքից տարօրինակ երևա, էպիկ Թումանյանը փաստորեն չի կիրառել վիպերգական ոտանավորի մի ուրիշ չափ՝ *16-վանկանի* քառանդամ բանատողը (4+4+4+4): Ընդամենը 11 տողում ենք գտնում այդ չափը, որից 8-ը «Սասունցի Դավթի» 2-րդ մասի սևագրության մեջ՝ Խանդութին գովերգող գուսանների երգի մեջ.

Հասակն ասես՝ /շիտակ/, Դավիթ/, դրախտի միջում/ կանգնած նոճին...

Նույն չափով է գրված նաև քառյակներից մեկը, թեև նրա 3-րդ տողում, թերևս տարերայնորեն, բանաստեղծը նորից գերադասել է իր սիրած 15-վանկանի քառանդամ չափը (այդ մասին տե՛ս նաև վերը՝ §5-ում).

Առաւտ, անհատ՝ /Աստծու ընման՝/ միշտ տեղալուց/ հոգնել եմ ես.
Յոգիս ծարավ՝/սըրան-ըրան/ մըտիկ տալուց/ հոգնել եմ ես.
Մեկը պիտի/ գար իմ դեմը՝ /ճոխ ու շըռայլ/ անհաշիվ,
Ամեն ճամփում/ ըսպասելուց/ ու փընտրելուց/ հոգնել եմ ես:

Բանաստեղծի ներքին կառուցվածքի քննությունը հաստատում է այն միտքը, որով սկսվեց այդ քննությունը. Թումանյանը տողի բազմազան տարբերակների դիմելու հակում հանդես չի բերել, այլ մեծ մասամբ գերադասել է հետևել ազգային ոտանավորի առավել տարածված, ավանդական ձևերին: Նրա տողաչափական վարպետությունը պետք է տեսնել ոչ այնքան նոր ձևերի որոնման ու կիրառության, ինչքան ավանդական եղանակները նորովի օգտագործելու և նոր բովանդակությամբ տոգորելու մեջ:

§13. *Բառաշեշտերի դիրքը ոտանավորում:* – Չափածո՛ խոսքի բնութագրման կարևոր ցուցանիշներից մեկը տողերում բառաշեշտերի քանակի, ուժի և մանավանդ դասավորության խնդիրն է: Սակայն հայտնի է, որ ոտանավորի տարբեր տեսակներում կամ, այսպես կոչված, տաղաչափական համակարգերում, շեշտերի նշանակության աստիճանը խիստ տարբեր է: Վանկաշեշտային ոտանավորի մեջ շեշտերի հերթականությունը տողերում փաստորեն ռիթմի ամենավճռական գործոնն է: Այդ հիման վրա առանձնացվում են երկվանկ (քորեյ, յամբ) և եռավանկ (դակտիլ, քողաղոտ, անապեստ) բանաստեղծական ոտքերը: Սրանք էլ ունեն իրենց տարատեսակները, որոնք պայմանավորված են տողերում համանման ոտքերի քանակով (օր. քառոտնյա յամբ, եռոտնյա անապեստ, քառոտնյա դակտիլ և այլն): Ահա թե ինչու վանկաշեշտային համակարգին հետևող լեզուներում (ռուսերեն, գերմաներեն, անգլերեն և այլն) ոտանավորի ուսումնասիրության հիմնական ելակետը բանաստեղծական ոտքերի տեսակն ու քանակությունն է:

Այլ է վիճակը վանկային ոտանավորի մեջ, ուր շեշտերի հաճախականության ու դասավորության պարագան առհասարակ որոշիչ գործոն չէ կամ սահմանափակ դեր է կատարում: Թումանյանի տաղաչափությունը քննելիս, որը, ինչպես ասել ենք

ներածական բաժնում, ամբողջովին հիմնվում է վանկային սկզբունքի վրա, բառաշեշտերի հարցին պետք է անդրադառնալ այդ տեսանկյունից:

Թումանյանի կիրառած տողաչափերի մեծ մասի առնչությամբ ընդհանրապես իմաստ չունի դնել շեշտերի կանոնավոր դասավորության խնդիրը: Բանն այն է, որ տողերի կառուցվածքն ինքնին բացառում է շեշտադրության այնպիսի կարգ, որը ճշտությամբ համընկներ հինգ բանաստեղծական ոտքերից որևէ մեկի հայտնի պայմաններին: Խոսքը վերաբերում է հատկապես 5, 7, 10, 11, 15-վանկանի բանատողերին, որոնց մեջ խառը կարգով հանդես եկող 2 և 3-վանկանի բառային միավորները՝ հայերենին առավելապես բնորոշ վերջին վանկի շեշտով, փաստորեն անհնար են դարձնում երկվանկ կամ եռավանկ ոտքերի կանոնավոր շեշտադրության պահպանումը: Նախ վերցնենք 10-վանկանի մի հատված «Թմկաբերդի առումը» պոեմից՝ ամեն մի տողից հետո փակագծում նշելով, թե ո՛ր վանկի վրա են ընկնում բառաշեշտերը.

Դարձա՛վ իր կռվի՛ց իշխա՛ն Թաթո՛ւլը, (2, 5, 7, 9)
Դարձա՛վ հաղթակա՛ն իրե՛ն զորքի՛ հե՛տ, (2, 5, 7, 9, 10)
Ընրբե՛ց, պատյա՛նը դըրա՛վ կեռ թո՛ւրը, (2, 4, 7, 9)
Ցնծությա՛ն ձայնի՛ց դողա՛ց Թըմկաբե՛րդ: (3, 5, 7, 10)
Խընջո՛ւյք է սարքե՛լ Թըմկա՛ տիրուհի՛ն, (2, 5, 7, 10)
Ցերե՛կ է արե՛լ խավա՛ր գիշե՛րը. (2, 5, 7, 9)
Յեղեղի՛ ընմա՛ն հոսո՛ւմ է գինի՛ն, (3, 5, 7, 10)
Ու քե՛ֆ է անո՛ւմ Ջավախքի՛ տե՛րը: (2, 5, 8, 9)

Բերենք նաև 7-վանկանի տողերով գրված «Պատրանք» բանաստեղծությունն ամբողջությամբ.

Վե՛ր է կացե՛լ/ էն սարո՛ւմ (1, 4, 7)
Մեր Ջալա՛կը/ իր թևի՛ց. (3, 7)
Գընո՛ւմ է մո՛ւթ/ անտառո՛ւմ, (2, 4, 7)
Քաջ ախպե՛րըս/ ետևի՛ց: (3,7)

Ձընձգո՛ւմ են/ նրա՛նք խո՛ր (3, 6, 7)
էն անտառո՛ւմ/ կուսակա՛ն. (4, 7)
Ես կանչո՛ւմ եմ/ նորի՛ց նո՛ր, (3, 6, 7)
Ինձ թըվո՛ւմ է/, թե կըզա՛ն... (3, 7)

Զո՛ւր... Վաղո՛ւց են, ա՜խ, նըրա՛նք (1, 3, 5, 7)
Մեր սարերի՛ց/ գընացե՛լ. (4, 7)
Էն զի՛լ ծենե՛րն/ են մենա՛կ (2, 4, 7)
Իմ ականջո՛ւմ/ մընացե՛լ... (4, 7)

Ինչպես տեսնում ենք, և՛ մեկ, և՛ մյուս օրինակների մեջ բառաշեշտերի դասավորության որևէ միասնական սկզբունք չկա, թեև առանձին տողեր այդ առումով նման են իրար: Ավելացնենք, որ երկու դեպքում շեշտերի կարգն ամբողջովին չի համապատասխանում բանաստեղծական հինգ ոտքերից որևէ մեկի հայտնի հերթականությանը (քորեյ – 1, 3, 5, 7, յամբ – 2, 4, 6, 8, դակտիլ – 1, 4, 7, 10, քողաղոտ – 2, 5, 8, 11, անապեստ – 3, 6, 9, 12): Մեջբերված հատվածներում միայն առանձին տողեր են համընկնում այս սկզբունքներից մեկին կամ մյուսին, բայց միասնական օրինաչափություն չկա ոչ մեկ և ոչ էլ մյուս օրինակներում: Ռիթմի միակ կայուն հատկանիշը վանկային սկզբունքն է. մի դեպքում բոլոր տողերը հատածով բաժանվում են երկու հավասար 5-վանկանի անդամների, իսկ մյուսում՝ 4 և 3-վանկանի: Իսկ շեշտերի կարգը ազատ է և որևէ խիստ սկզբունքի չի ենթարկվում: Նույնը կարելի է տեսնել Թումանյանի ամբողջ չափածո ժառանգության և ընդհանրապես հայ վանկային ոտանավորի մեջ:

Պետք է ասել, որ Թումանյանի պոեզիան վանկաշեշտային համակարգի չափանիշներով գնահատելու որոշ հիմքեր տալիս են 4 և 8-վանկանի տողերը, որոնք միասին կազմում են 7258, այսինքն՝ հաշվարկման ենթարկված բոլոր տողերի մոտ մեկ երրորդը: Բանն այն է, որ իրենց զույգ վանկաչափերի և հայերենի բառաշեշտի դիրքի (վերջին վանկի վրա) շնորհիվ 8 և 4-վանկանի տողերը հաճախ բնականորեն մերձենում են յամբական ոտանավորին, առաջանում է շեշտադրություն միայն զույգ (թեև ոչ բոլոր) վանկերի վրա: Նորից հիշենք Թումանյանի գրական երախայրիքը, որի առաջին չորս տողերում կարելի է տեսնել շեշտադրության յամբական կարգ (2-րդ և 4-րդ վանկերի վրա)» «Հոգո՛ւս հատո՛ր, Սըրտի՛ս կըտո՛ր, Դասի՛ս համա՛ր, Դու մի՛ հոգա՛ր»: Նույնը կարելի է ասել հետևյալ 8-վանկանի քառատողի մասին, ուր բոլոր շեշտերն ընկնում են զույգ վանկերի վրա (միակ բացառությունը 4-րդ տողի 5-րդ վանկն է).

Ինչպե՛ս երկո՛ւ/ ահե՛ղ սարե՛ր՝
Պատո՛ւմ են մե՛զ/ երկո՛ւ դարե՛ր –

Մեկի՛ ետև՛/ հեքիա՛թ հին-հի՛ն,
Մյուսի՛ ետև՛/լո՛ւռ ու մըթի՛ն...

Բերենք մի երրորդ օրինակ էլ, ուր մեկընդմեջ զուգակցվում են 4 և 8-վանկանի տողեր, և ամենուրեք շեշտերն ընկնում են միայն զույգ վանկերի վրա, այսինքն՝ պահպանվում է յամբական ոտանավորի հիմնական պայմանը.

Տաղո՛վ եկա՛վ,
Ախո՛վ գնա՛ց/ Սայաթ-Նովա՛ն.
Երգո՛վ եկա՛վ,
Վերքո՛վ գնա՛ց/ Սայա՛թ-Նովա՛ն.
Սիրո՛վ եկա՛վ,
Սրո՛վ գնա՛ց/ Սայա՛թ-Նովա՛ն.
Սիրո՛վ մնա՛ց/ Սայա՛թ-Նովա՛ն:

Սակայն յամբական սկզբունքը միշտ չէ, որ քիչ թե շատ հետևողականորեն պահպանվում է: Ավելի հաճախ այն մեծ կամ փոքր չափով խախտվում է, և շեշտերն ազատորեն կարող են ընկնել նաև կենտ վանկերի վրա: Ռիթմի հիմքն այդ դեպքում մնում է միայն տողերի և կիսատողերի վանկային հավասարությունը: Վերցնենք «Հայ ուխտավորին» բանաստեղծությունը, որն ամբողջովին գրված է 8-վանկանի չափով: Նրա շատ տողեր, շեշտեր կրելով միայն զույգ վանկերի վրա, իրոք, քառոտնյա յամբեր են հիշեցնում, բայց հաճախ էլ շեղվում են այդ սկզբունքից: Ահա բանաստեղծության առաջին 16 տողերը.

Գնա՛ս բարո՛վ, ա՛յ ուխտավո՛ր, (2, 4, 5, 8)
Երանի՛ քեզ, հա՛յ ուխտավո՛ր, (3, 5, 8)
Որ կարոտո՛վ ու սիրառա՛տ (4, 8)
Ո՛ւխտ ես գնո՛ւմ դեպ Արարա՛տ: (1, 4, 8)
Ձեփյուռնեռո՛վ, ծաղկա՛նց բույրո՛վ, (4, 6, 8)
Ինչպե՛ս ծնո՛ղ սիրագորո՛վ, (2, 4, 8)
Քեզ կողջունե՛ն զմրո՛ւխտ հագա՛ծ (4, 6, 8)
Գեղա՛մ սարե՛րն ու Արագա՛ծ. (2, 4, 8)
Ու կարոտա՛ծ աչքի՛ նըմա՛ն (4, 6, 8)
Քեզ կըժպտա՛ վճի՛տ Սևա՛ն, (4, 6, 8)
Որ լեռների՛ շուքերի հե՛տ, (4, 7, 8)
Խա՛ղ է անո՛ւմ, խայտո՛ւմ վետ-վե՛տ, (1, 4, 6, 8)
Փայլփըլո՛ւմ է ծըփանքներո՛վ, (3, 8)

Դողինո՛ւմ է լույսերի՛ ծո՛վ, (3, 7, 8)
Եվ մե՛րթ վշտո՛վ ու տխրությա՛մբ (2, 4, 8)
Սևանո՛ւմ է, ինչպե՛ս մութ ա՛մպ... (3, 6, 8)

Բերված 16 տողերից շեշտադրության յամբական կարգ ունեն ճիշտ կեսը՝ 8 տող, իսկ մնացած տողերում մեկ կամ երկու անգամ շեշտերն ընկնում են նաև կենտ վանկերի վրա: Ընդհանուր առմամբ՝ այս տողերում առկա 48 շեշտերից կենտ վանկերի վրա ընկնում են 10-ը (21%):

Մոտավորապես նույնը պետք է լինի պատկերը նաև 8 և 4-վանկանի մյուս բանաստեղծություններում, քանի որ յամբական սկզբունքի խախտումները բխում են հայոց լեզվի շեշտադրության և արտասանության որոշ օբյեկտիվ առանձնահատկություններից: Ինչպես ցույց ենք տվել մեր նախընթաց մի աշխատության մեջ, նոր և նորագույն շրջանի հայ բանաստեղծների երկերում այդ խախտումների միջին ծավալը 13,3 % է[4]:

Սակայն, յամբական սկզբունքի բացարձակ գերակշռությամբ հանդերձ, նման գործերը, խստորեն ասած, յամբական ոտանավորներ չեն, այլ փաստորեն գրված են վանկային չափով. 8-վանկանի տողը հատածով բաժանվում է երկու հավասար կիսատողերի, որով և պահպանվում է ռիթմական ընթացքը՝ անկախ շեշտադրության կարգից: Ինչպես հետևյալ տողերում.

Տխո՛ւր գիշե՛ր/, տրտո՛ւմ գիշե՛ր.
Վի՛շտս ու ե՛ս ենք/ արթո՛ւն մենա՛կ
Եվ ուզո՛ւմ ենք/ մի լա՛վ հիշե՛լ,
Թե որտեղի՛ց/ իրա՛ր գտա՛նք:

Ինչպես տեսնում ենք, բերված օրինակներում միշտ առկա է տողավերջի շեշտը, որը հատուկ դեր է խաղում տողի, իբրև ռիթմական հիմնական միավորի, սահմաններն ու ինքնուրույնությունը որոշակի դարձնելու համար: Բացի այդ, տողավերջի շեշտը մեծ մասամբ բխում է հայերենում արական հանգերի բացարձակ գերակշռության փաստից: Շեշտը տեղափոխվում է տողի նախավերջին վանկի վրա այն դեպքում, երբ բանաստեղծն օգտագործում է իգական հանգեր, իսկ դա հազվադեպ չէ

[4] Տե՛ս *Էդ.Ջրբաշյան.* Պոետիկայի հարցեր, Երևան, 1976, էջ 205:

Թումանյանի պոեզիայում (ինչպես՝ «Հալածում են ինձ անցած *օրերը»*, «Հոգնած են վաղուց իմ թույլ *ոտքերը»*):

Թումանյանի գործերում երևում է նաև հայկական ոտանավորի այն սկզբունքը, ըստ որի նախահատածային վանկերը մեծ մասամբ շեշտված են լինում: Բայց դա քարացած պահանջ չէ, շատ դեպքերում էլ շեշտվում են նախավերջին վանկերը (ասենք՝ 10-վանկանի տողի ոչ թե 5-րդ, այլ 4-րդ, 11-վանկանի տողի ոչ թե 4-րդ կամ 8-րդ. այլ 3-րդ կամ 7-րդ, 15-վանկանի տողի ոչ թե 4, 8, 12, այլ 3, 7, 11-րդ վանկերը և այլն):

Կոնկրետացնելով խնդիրը, քննենք Թումանյանի 11-վանկանի 7 բանաստեղծությունները ու 6 քառյակները, որոնք միասին պարունակում են ընդամենը 114 տող: Այդ տողերի 4-րդ և 8-րդ վանկերից հետո տրվող հատածներից շատերի մեջ շեշտերն ընկնում են նախավերջին, այսինքն՝ 3-րդ կամ 7-րդ վանկերի վրա: Օրինակ, հետևյալ քառատողի մեջ հինգ այդպիսի տեղափոխություն կա (ընդգծվում են).

Ու լեռնե՛րը (պառավ մոր պես) վերստին
Արտասու՛մ են (գլուխնե՛րը) իրենց հին,
Միշտ խորհելով (ամպերի՛ տակ) սևակնած,
Որ հենց իրենց (հառաչա՛նքն են) կուտակված:

Շեշտերը կարող են ընկնել նույնիսկ հատածից երկու վանկ առաջ, ինչպես հետևյալ քառյակի 1-ին, 2-րդ և 4-րդ տողերի միջին անդամներում.

Աղբյուրնե՛րը/ հըռնչո՛ւմ են ու/ անց կենում,
Ծարավնե՛րը/ տենչում են ու/ անց կենում,
Ու երջանիկ/ ակունքներին/ երազուն՝
Պոետնե՛րը/ կանչո՛ւմ են ու/ անց կենում:

Ընդհանուր առմամբ 11-վանկանի գործերի 228 հատածներից շեշտերի տեղափոխություն կա 53-ի մեջ (23 %): Այստեղ ևս, ըստ երևույթին, գործում է որոշակի լեզվատաղաչափական օրինաչափություն: Հետաքրքիր է, որ Վ.Տերյանի 11-վանկանի բանաստեղծությունների մեջ ևս նախահատածային շեշտերի տեղափոխություններ կան գրեթե նույն համամասնությամբ՝ 24 տոկոսի չափով[5]:

---

[5] Նույն տեղում, էջ 190 – 191:

Նախահատածային շեշտերի բավական տեղաշարժեր կան նաև ուրիշ չափերով գրված գործերում: Օրինակ, 15-վանկանի քառանդամ «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության մեջ դրանք առկա են 72 հատածներից 20-ի մեջ (27,7%), իսկ նույն չափով գրված 28 քառյակներում 446 հատածներից շեշտերը նախավերջին վանկի վրա են ընկնում 68 դեպքում (20,2%): Նկատվում է, որ նախահատածային շեշտերի տեղափոխություն-ներն ավելի հաճախադեպ են 11 և 15-վանկանի ոտանավոր-ներում, բայց ավելի քիչ են 7, 8 և 10-վանկանի գործերում: 11 և 15-վանկանի հիշյալ բանաստեղծությունների տվյալները համադրենք հետևյալ թվերի հետ: 7-վանկանի «Մարոն» պոեմում 158 տողից նախահատածային շեշտերի տեղափոխություն կա միայն 12-ի մեջ (7,6%), 8-վանկանի «Հայ ուխտավորին» բանաստեղծության 50 տողից՝ 6-ի մեջ (12%), 10-վանկանի «Բարձրից» բանաստեղծության 32 տողից 3-ի մեջ (9,4%):

Սակայն նախահատածային շեշտերի տեղաշարժերը, ինչ չափի էլ որ լինեն, էապես չեն ազդում ոտանավորի ընթացքի վրա, քանի որ վանկային ոտանավորում ռիթմի վճռական պայմանը ոչ թե շեշտերի կարգն է, այլ տողերի և անդամների վանկային հավասարությունը:

IV. ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ՁԵՎԵՐԻ ՏԱՐԺԱՄԱՆԱԿՅԱ (ԴԻԱԽՐՈՆ) ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ

§14. *Թումանյանի չափածոյի ժամանակագրությունը:* – Թումանյանի ստեղծագործական կյանքը տևել է շուրջ չորս տասնամյակ՝ սկսած դպրոցական տարիներին կատարած առաջին գրական փորձերից մինչև կյանքի մայրամուտին գրած վերջին բանաստեղծական տողերը: Այդ բոլոր տարիների ընթացքում նա իր հիմնական կոչումը համարել է պոեզիան և չափածո ձևով ստեղծագործել է անընդմեջ, թեև արդյունավետության աստիճանը խիստ անհավասար է եղել՝ տարվա ընթացքում մի քանի տասնյակ տողից մինչև երկու հազար և ավելի տող:

Թումանյանի բանաստեղծական վաստակի ժամանակագրական պատկերը ճշգրիտ և առարկայորեն ներկայացնելու նպատակով մենք մեկ հավաքական աղյուսակի մեջ (№ 15) ի մի ենք բերել ստեղծագործական կյանքի բոլոր 42 տարիներին (1881 – 1922) գրած չափածո երկերի և նրանց մեջ մտնող տողերի քանակական ցուցանիշները: Յուրաքանչյուր տարվա

ընդհանուր թվերից հետո նշվում է նաև, թե դրանից ի՛նչ բաժին է ընկնում ամեն մի ժանրի: Սակայն աղյուսակը ներկայացնելուց և նրա տվյալները վերլուծելուց առաջ պետք է հաշվի առնել մի քանի հանգամանք:

ա) Թումանյանի չափածո ստեղծագործությունը լրիվ ծավալով մեզ չի հասել, շատ բան կորել է կամ ոչնչացվել հեղինակի կողմից: Խոսքը վերաբերում է, նախ, 80-ական թթ. առաջին գրական փորձերին, որոնց մեծ մասը մեզ չի հասել («չէի պահում, դես դեն կորան», – հետագայում խոստովանել է բանաստեղծը): Դարասկզբին էլ շատ չափածո երկեր կորան ոստիկանության տարած թղթերի հետ (հատկապես «Հին կռիվը» և «Հազարան բլբուլ» պոեմների ավարտուն ու սևագիր մասերը): Հետևաբար, չափածո երկերի ժամանակագրության այն պատկերը, որը գծագրվում է պահպանված երկերի հիման վրա, չի սպառում Թումանյանի կատարած ստեղծագործական աշխատանքն իր բոլոր կողմերով:

բ) Հայտնի է, որ երկի ստեղծման ընթացքն ունենում է տարբեր ձևեր ու փուլեր՝ նախնական մտահղացումից մինչև վերջնական մշակումն ու տպագրությունը: Ուրեմն այն, ինչ գրության կամ առաջին հրապարակման հիման վրա համարվում է այս կամ այն թվականի ստեղծագործություն, հաճախ լինում է շատ տարիների աշխատանքի արդյունք: Երբեմն արտաքուստ քիչ արդյունավետ թվացող տարիները գրողի ստեղծագործական ճակատագրի համար պակաս կարևոր չեն լինում, քան գրասեղանի մոտ կատարած ակտիվ աշխատանքի և վերջնական տարբերակի ստեղծման ժամանակը: Թումանյանի պոեզիայի ժամանակագրության մեջ այդպիսի՝ առաջին հայացքից քիչ բեղմնավոր տարեթվերը քիչ չեն, բայց նրանք ի վերջո նախապատրաստել են ավելի արգասավոր տարիների հնարավորությունը:

գ) Մի շարք երկերի գրության ճիշտ թվականը վերջնականապես պարզել հնարավոր չէ: Այդպիսի դեպքերում, բնականաբար, հիմք է ընդունվել տպագրության թվականը: Երբեմն էլ տպագրությունը տեղի է ունեցել երկի ստեղծումից տարիներ անց, բայց եթե հայտնի է վերջինիս ճիշտ թվականը, ապա տվյալ գործը տեղադրվել է առաջին գրության ժամանակի մեջ՝ անկախ տպագրության ընթացքում կատարված փոփոխություններից (որոնք, ի դեպ, մեծ կամ փոքր չափով միշտ եղել են): Օրինակ, իր մշակած առաջին լեգենդները՝ «Շունն ու Կատուն» և «Անբախտ վաճառականները», Թումանյանն առաջին գրության հիման վրա

թվագրել է 1886: Բայց նրանք տպագրվել են շատ ավելի ուշ՝ գրությունից վեց (1892, «Շունն ու Կատուն»)և 13 (1899, «Անբախտ վաճառականներ») տարի հետո՝ անշուշտ, ենթարկվելով էական փոփոխությունների (մանավանդ երկրորդը):

դ) Եթե որևէ երկ ԵԼԺ-ի մեջ կրկնական թվագրություն ունի՝ կատարված աշխատանքի ժամանակագրական սահմանների հիման վրա, ապա մեր աղյուսակի մեջ այն մտցվել է ավարտման տարեթվի տակ: Օրինակ, «Դեպի Անհունը» պոեմը աղյուսակում դասվել է 1903 թվականին, թեև աշխատանքը նրա վրա սկսվել է մոտ տաս տարի առաջ՝ 1894-ին: Այդպես էլ 1901 – 1902 թվագրությունն ունեցող «Անուշի» վերջնական խմբագրությունը մտցվել է 1902թ. գրած երկերի շարքը, «Թմկաբերդի առումը»՝ 1904 (թվագրված է 1902 – 1904), «Հին կռիվը»՝ 1906 (թվագրված է 1902 – 1906) և այլն: «Հազարան բլբուլը», որի վրա, մեծ կամ փոքր ընդմիջումներով, Թումանյանն աշխատել է մոտ երկու տասնամյակ, դասվել է 1914 թվականին, այսինքն՝ այն տարվան, երբ Թումանյանը մի վերջին անգամ համեմատաբար ամբողջական աշխատանք կատարեց պոեմի վրա և նույնիսկ տպագրության հանձնեց ավելի վաղ գրած երկու հատված՝ «Երգչի վիշտը» և «Արեգը սև աշխարհքում»:

ե) Որոշ երկեր և նրանց նախնական տպագիր տարբերակները ներկայացվում են միևնույն թվականի մեջ, թեև նրանք մեծ կամ փոքր տարբերություններ ունեն և վերաբերում են տարբեր շրջանների: Այսպես, միևնույն՝ 1887թ. գործերի շարքն են դասվել «Մարոն» պոեմի երկու տարբերակները, թեև երկրորդը մշակվել է նշված թվականից 15 տարի անց: Նույն կերպ են ներկայացվել «Շունն ու Կատուն», «Արև և Լուսին», «Որբը» բալլադների և մի շարք բանաստեղծությունների տարբերակները: Նման դեպքերում հաշվի է առնվել, որ, կատարված բոլոր փոփոխություններով հանդերձ, տվյալ երկն իր ընդհանուր մակարդակով, այնուամենայնիվ, ավելի բնորոշ է առաջին գրության շրջանին: Բայց երբեմն էլ տարբերակներն առանձնացվել են իրարից՝ ելնելով նրանց միջև առկա էական տարբերություններից: Օրինակ, «Լոռեցի Սաքոյի» երեք խմբագրությունները մտել են 1889, 1896 և 1903 թվականների մեջ, «Անուշինը»՝ 1890 և 1902, «Պոետն ու Մուսայինը»՝ 1900 և 1901, և այլն: «Սասունցի Դավիթը» պոեմի 2-րդ մասի սևագիր հատվածները հաշվարկվել են պոեմի հիմնական տեքստի հետ միասին և մտցվել 1902թ. երկերի շարքը: Թեև հայտնի է, որ այդ 2-րդ մասը վերաբերում է

1904 թվականին, բայց այն չի դիտվել իբրև ինքնուրույն ստեղծագործություն և առանձին միավոր:

գ) Վերջապես, մի քանի երկեր էլ, նկատի ունենալով նրանց վրա կատարված երկարատև աշխատանքը և կամ գրության ճիշտ թվականի բացակայությունը, աղյուսակում ներկայացվել են ըստ տասնամյակների՝ 1890-ական, 1900-ական, 1910-ական թվականներ: Այդ երկերից են «Հառաչանք» պոեմի հատվածները (որոնք տեղադրվել են աղյուսակի «1890-ական թվականներ» հորիզոնականի վրա), ինչպես նաև մոտ 30 սևագիր ուրիշ գործեր:

Անշուշտ, այս բոլոր վերապահումներն ինչ-որ չափով իջեցնում են աղյուսակի տվյալների ճշգրտության աստիճանը: Բայց դրանք անխուսափելի շեղումներ են, և մենք պարզապես չենք գտել Թումանյանի պոեզիայի ժամանակագրության բացահայտման մի ավելի կատարյալ եղանակ:

Չափածոյի ժամանակագրական պատկերը շատ կարևոր է որևէ բանաստեղծի անցած ուղին ներկայացնելու համար: Բայց այն ըստ ամենայնի անփոխարինելի է, երբ մենք ուզում ենք քննել նրա տաղաչափության զարգացումը ժամանակի մեջ: Այս դեպքում չի կարելի ղեկավարվել ո՛չ ընդհանուր տպավորություններով և ո՛չ էլ մոտավոր հաշվումներով, այլ պետք են բացարձակորեն ճշգրիտ տվյալներ: Ժամանակագրական աղյուսակը դրա համար առարկայական հիմք է ստեղծում՝ ցույց տալով ոտանավորի ձևերի դինամիկան կամ, ընդհակառակը, որոշ սկզբունքների կայունությունը ստեղծագործական կյանքի տարբեր փուլերում: Համապատասխան բոլոր տվյալները հավաքված են 15-րդ աղյուսակում:

Եթե այս աղյուսակի ամփոփիչ թվերը բաժանենք Թումանյանի գրական կյանքի 42 տարիների վրա, ապա տարեկան միջին ցուցանիշները կլինեն 13 – 14 ստեղծագործություն և 545 տող: Բայց, ինչպես երևում է, աղյուսակից, տարիներին բաժին ընկնող նյութը շատ անհավասարաչափ է. նրանց մեծ մասի (25 – 26) ցուցանիշներն ավելի ցածր են այդ միջին թվերից և միայն 16 – 17-ինը գերազանցում են դրանք տարբեր չափերով: Եթե առավել արդյունավետ տարիներ համարենք այն թվականները, որոնց ընթացքում գրված բանատողերի քանակն անցնում է հազարից, ապա այդպիսի տարիներ եղել են ընդամենը չորսը՝ 1890 (2403), 1896 (1701), 1902 (2558) և 1908 (1213):

Աղյուսակ 15

ԵՐԿԵՐԻ ԹԻՎԸ ԵՎ ՏՈՂԵՐԻ ՔԱՆԱԿՆ ԸՍՏ ՏԱՐԻՆԵՐԻ ԵՎ ԺԱՆՐԵՐԻ

Տարե-թվեր	Երկերի թիվը/ տողերի քանակը	Այդ թվում						
		Բանաստեղ-ծություններ	Քառյակներ	Բալլադներ	Թարգմանու-թյուններ, փոխադրու-թյուններ	Պոեմներ	Թարգ մանա-կան պոեմ-ներ	Չափածո պատմվածքներ
1881	1/12	1/12						
1882	1/40	1/40						
1883	2/58	2/58						
1884	1/28	1/28						
1885	1/124	1/124						
1886	4/327	1/57		3/270				
1887	11/678	6/128		3/188		2/362		
1888	1/104	1/104						
1889	12/741	9/198			1/24	2/519		
1890	42/2403	36/934	2/8		1/16	3/1445		
1891	25/686	23/464		1/62			1/160	
1892	34/627	31/503			3/124			
1893	17/262	15/222		1/28	1/12			
1894	16/393	10/182		1/55	4/76		1/80	
1895	2/22	2/22						
1896	13/1701	10/182				1/476	2/1043	
1897	6/154	6/154						
1898	17/528	14/340		3/188				
1899	16/629	10/250		3/189	3/190			
1890-ական թթ.	17/665	11/152		3/92	2/97	1/324		
1900	10/674	7/90			2/36	1/548		
1901	9/592	7/158		1/52		1/382		
1902	20/2558	14/240		2/192	1/20	3/2106		

1903	5/436	1/20			3/30	1/386		
1904	7/362	5/54			1/4	1/304		
1905	6/316	5/98		1/218				
1906	3/570	1/28			1/32	1/510		
1907	31/744	19/264			8/126		2/320	2/34
1908	24/1213	9/108		5/584	8/137		1/356	1/28
1909	15/488	6/164		1/168	6/116			2/40
1900-ական թթ.	10/235	6/91		1/72	3/72			
1910	8/295	3/118			5/177			
1911	7/160	2/36			2/92			3/32
1912	3/168	1/28		1/76				1/64
1913	9/400	3/69		2/181			1/79	3/71
1914	10/722	5/135				1/556		4/31
1915	11/476	7/268			1/10		1/164	2/34
1916	17/608	4/104	5/20	1/99	3/26		3/355	1/4
1917	35/537	14/174	17/68	1/95	2/16		1/184	
1918	18/144	4/88	14/56					
1919	19/122	6/70	13/52					
1910-ական թթ.	2/8				1/4		1/4	
1920	10/76	3/48	7/28					
1921	15/68		14/56		1/12			
1922	16/746	2/191	7/28	1/503	6/24			
Ընդա մենը	559/ 22,900	325/ 6798	79/ 316	35/ 3312	69/ 1473	18/ 7918	14/ 2745	19/ 338

Իհարկե, ամեն դեպքում ստեղծագործական աշխատանքի առավել արդյունավետ կամ, ընդհակառակը, քիչ արգասավոր տարիները պայմանավորված են եղել կենսագրական և հասարակական բնույթի այլևայլ գործոններով, որոնց քննությունը դուրս է այս աշխատանքի խնդիրներից:

§15. *Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի շրջանները և նրա ոտանավորի դինամիկան:* – Թումանյանի քառասունամյա ստեղծագործական ուղին բաժանվում է մի քանի շրջանի, որոնք պայմանավորված են նրա թեմատիկ-գաղափարական հետաքրքրությունների և գեղարվեստական վարպետության զարգացման, ինչպես նաև կենսագրական հանգամանքներով: Մեր նախորդ աշխատանքներից մեկում արդեն պարզաբանել ենք Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի փուլերի մեր ըմբռնումը և տվել նրանց համակողմանի բնութագիրը[6]: Այստեղ շարադրենք միայն այդ ըմբռնման սեղմ ամփոփումը:

Թումանյանի ստեղծագործական ուղին բաժանվում է, նախ, երկու մեծ փուլի, որով այդ ուղին կիսվում է գրեթե հավասար երկու մասերի՝ 1881–1900 և 1901–1922: Դրանք նրա գրական կենսագրության երկու որակապես տարբեր աստիճաններն են՝ ստեղծագործական ուսումնառության, որոնումների փուլ և դրան հաջորդած դասական գեղարվեստական կատարելության փուլ: Եթե առաջին փուլի սկիզբն ընդունենք մեզ հասած առաջին թումանյանական բանաստեղծությունը («Հոգուս հատոր...»), ապա այդ փուլն ընդգրկում է ճիշտ երկու տասնամյակ և ավարտվում է XIX դարի հետ: Երկրորդ փուլը համընկնում է մեր դարի առաջին երկու տասնամյակների հետ և ավարտվում 1922թ. գրած չափածո գործերով («Սիրիուսի հրաժեշտը», «Արուսյակ», «Անբուն Կըկուն»):

Սակայն. իրենց հերթին, այս երկու մեծ փուլերն էլ պարունակում են երեքական ենթաշրջան, որոնցից ամեն մեկն ունի իր որոշակի ստեղծագործական տարբերիչ հատկանիշները: Ըստ տարեթվերի դրանք հետևյալ շրջաններն են. I–1881–1886, II–1887–1892, III–1893–1900, IV–1901–1905, V–1906–1914, VI–1915–1922:

Նշված փուլերի և շրջանների ստեղծագործության տաղաչափական բնութագիրը տալու համար անհրաժեշտ է առանձինառանձին ներկայացնել նրանց բանաստեղծական չափերի համակարգը, այսինքն՝ ցույց տալ, թե նրանցից ամեն մեկի մեջ տողաչափերն ի՛նչ քանակությամբ են հանդես գալիս: Այդ բոլոր տվյալներն ի մի են բերված թ. 16 աղյուսակի մեջ: Այստեղ նախ նշվում է չափածո երկերի և բանատողերի ընդհանուր քանակը հիշյալ երկու փուլերում, ապա և տարբեր տողաչափերի քանակն ամեն մի շրջանի ստեղծագործության մեջ (աղյուսակ 16):

---

[6] *Էդ.Ջրբաշյան.* Թումանյան. Ստեղծագործության պրոբլեմներ, Երևան, 1988, էջ 8 – 65:

Աղյուսակ 16

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՉԱՓԵՐԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳՆ ԸՍՏ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՓՈՒԼԵՐԻ ԵՎ ՇՐՋԱՆՆԵՐԻ

Ստեղծագոր-ծութ. փուլեր	Ստեղծա-գործու-թյան շրջաններ	Երկերի թիվը/ տողերի թիվը	1-վանկանի	2-վանկհատի	3-վանկանի	4-վանկհատի	5-վանկհատի	6-վանկհատի	7-վանկհատի	8-վանկհատի	9-վանկհատի	10-վանկհատի	11-վանկհատի	12-վանկհատի	15-վանկհատի	16-վանկհատի
Առաջինփուլ 1881-1900	I շրջան 1881-1886	10/589				38	168	4	39	263	2	43	2	1	29	
	II շրջան 1887-1892	125/5239			5	30	373	6	994	807	17	2876	71		60	
	III շրջան 1893-1900	114/5028	2	8	4	152	206	6	417	1334	5	2832	60		2	
Առաջին փուլի ամփոփիչ տվյալները		249/10,856	2	8	9	220	747	16	1450	2404	24	5751	133	1	91	
Երկրորդ փուլ 1901-1922	IV շրջան 1901-1905	47/4264	1	2	1	132	297	5	400	1213		2143	12		50	8
	V շրջան 1906-1914	120/4995		1	34	419	378	22	529	1615	4	1507	54	15	417	
	VI շրջան 1915-1922	143/2785	4	10	29	304	97	2	306	951		797	71	7	204	3
Երկրորդ փուլի ամփոփիչ տվյալները		310/12,044	5	13	64	855	772	29	1235	3779	4	4447	137	22	671	11
Ընդհանուր հանրագումար		559/22,900	7	21	73	1075	1519	45	2685	6183	28	10,198	270	23	762	11

Այս աղյուսակի տվյալները, ներկայացնելով Թումանյան բանաստեղծի անցած ուղու աստիճանները, բացահայտում են նաև վերջիններիս տաղաչափության որոշ յուրահատուկ գծեր: Բնութագրենք այդ առումով Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի հիշյալ վեց շրջանները և ապա երկու մեծ փուլերը:

1881 – 1886 թվականները, իբրև Թումանյանի ստեղծագործության *առաջին շրջան,* կարող են առանձնացվել միայն պայմանականորեն: Բանն այն է, որ գրական ուսումնառության և աշակերտական նմանակումների այս շրջանում գրած գործերի մեծ մասը մեզ չի հասել: Մեր ձեռքի տակ այսօր կա այդ տարիներին վերաբերող միայն մի քանի հատուկենտ ստեղծագործություն, որո՛նք ընդամենը 589 տող են կազմում (միջին հաշվով տարեկան 98 տող): Բայց ավելացնենք, որ այդ քանակի մոտ կեսն էլ (270 տող) այն երկու բալլադներն են («Շունն ու Կատո՛ւ» երկու տարբերակները և «Անբախտ վաճառականները»), որոնք թեև սկզբնապես գրվել են 1886 թվականին, սակայն, ինչպես արդեն ասվեց, տարիներ անց տպագրության հանձնվելուց առաջ էապես մշակվել են: Իրենց գրական մշակման ընդհանուր մակարդակով այդ գործերն ավելի կապվում են հաջորդ շրջանների հետ:

Այդ բալլադների և հաշվարկման ենթարկված յոթ սևագիր բանաստեղծությունների մեջ կիրառվել են ընդամենը վեց չափ (4, 5, 7, 8, 10 և 15-վանկանի): Աղյուսակում հատուկենտ հանդիպող մյուս չորս չափերը (6, 9, 11 և 12-վանկանի՝ միասին վերցրած ընդամենը 9 տող) ինքնուրույն արժեք չունեն, այլ հարևան չափերի խախտման արդյունք են:

Երկրորդ շրջանը (1887 – 1892) ստեղծագործական ակտիվության ամենաբարձր ցուցանիշն է տալիս՝ 5239 տող (կամ տարեկան 873 տող): Բայց եթե հիշենք, որ այդ տարիներին գրած շատ գործեր նույնպես կորել են կամ ոչնչացվել հեղինակի ձեռքով, ապա այդ թիվն ավելի մեծ կլինի: Թեև աղյուսակում նշված են այս շրջանում կիրառված 10 տողաչափեր, բայց 6 և 9-վանկանի տողերի առկայությունը դարձյալ հիմնական չափերից շեղվելու հետևանք է: Իսկ 11-վանկանի տողն արդեն հանդես է գալիս իբրև ինքնուրույն բանաստեղծական չափ՝ շարունակվելով (ճիշտ է, սահմանափակ կիրառությամբ) նաև հաջորդ շրջաններում:

Եթե, հենվելով թ.13 աղյուսակի տվյալների վրա, Թումանյանի կիրառած հիմնական չափեր համարենք այն տողերը, որոնց

ընդհանուր քանակն անցնում է բանաստեղծի բոլոր տողերի գեթ մեկ տոկոսից, ապա այդպիսի չափեր կլինեն աղյուսակում առկա 14 տողաչափերից ճիշտ կեսը՝ 4, 5, 7, 8, 10, 11 և 15-վանկանի: Մնացած յոթ երկարության տողերի (1 –3, 6, 9, 12, 16-վանկանի) թիվը, միասին վերցրած, ընդամենը 208 է, այսինքն՝ կազմում է տողերի ընդհանուր քանակության մեկ տոկոսից էլ պակաս: Արդ, սկսած այս շրջանից, փորձենք ցույց տալ, թե նշված հիմնական տողաչափերից ամեն մեկն ի՛նչ տեղ է գրավում տվյալ շրջանին վերաբերող բոլոր բանատողերի ընդհանուր քանակության մեջ: Երկրորդ շրջանում այդ տողաչափերը հանդես են գալիս հետևյալ տոկոսներով. 4-վանկանի – 0,6, 5-վանկանի – 7,2, 7-վանկանի – 19,0, 8-վանկանի – 15,4, 10-վանկանի – 54,9, 11-վանկանի – 1,4, 15-վանկանի – 1,1 տոկոս:

Ութ տարի տևած *երրորդ շրջանում* (1893 – 1900) առերևույթ նկատվում է բանաստեղծական աշխատանքի և նրա արդյունքների որոշ նվազում (5028 տող կամ տարեկան 628): Բայց դա ստեղծագործական ուժերի ինքնորոշման, նոր ուղիների որոնման շրջան էր, որը նախապատրաստեց գեղարվեստական շատ ավելի բարձր մակարդակի նվաճումը հաջորդ փուլում՝ նոր դարի սկզբին: 1890-ական թվականներին կուտակված ներքին ստեղծագործական էներգիան եղավ այդ որակական թռիչքի անհրաժեշտ նախադրյալը: Հիմնական բանաստեղծական չափերի տոկոսներն այս շրջանում հետևյալն են. 4-վանկանի – 3,0, 5-վանկանի – 4,1, 7-վանկանի – 8,3, 8-վանկանի – 26,5, 10-վանկանի – 56,3, 11-վանկանի – 1,2, 15-վանկանի – 0,04 տոկոս:

Ինչպես տեսնում ենք, 2-րդ և 3-րդ շրջաններում 10-վանկանի տողի տեսակարար կշիռը գրեթե նույնական է՝ 55 – 56 տոկոս: Մոտավորապես հավասար են նաև 11-վանկանի տողի ցուցանիշները՝ 1,4 և 1,2 տոկոս: Այնինչ մի քանի այլ չափերի մեջ զգալի տեղաշարժեր են նկատվում: Այսպես, 1893 – 1900թթ., նախորդ տարիների համեմատությամբ, 4-վանկանի տողի բաժինը մեծանում է մոտ 6 անգամ, 8-վանկանի տողինը՝ մոտ երկու անգամ: Ընդհակառակը, նոր շրջանում ուրիշ չափերի կշիռը զգալիորեն նվազում է (5-վանկանի տողինը մոտ երկու անգամ, 7-վանկանի տողինը՝ ավելի քան երկու անգամ):

Դարասկզբի առաջին հինգ տարիները (1901 – 1905) կազմում են Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի *չորրորդ*

շրջանը: Նախ և առաջ դա էպիկական բանաստեղծության՝ մի շարք լավագույն պոեմների և բալլադների ստեղծման կամ վերջնական մշակման ժամանակն է: Այդ տարիներին գրված տողերի ընդհանուր թիվը 4264 է, իսկ տարեկան՝ 853, մի ցուցանիշ, որը գրեթե հավասար է 2-րդ շրջանի միջին տարեկանին, բայց, իհարկե, անհամեմատ ավելի բարձր մակարդակով: Իսկ հիմնական բանաստեղծական չափերի դիրքը բնութագրվում է հետևյալ տոկոսներով. 4-վանկանի – 3,1, 5-վանկանի – 7,0, 7-վանկանի – 9,4, 8-վանկանի – 28,4, 10-վանկանի – 50,3, 11-վանկանի – 0,3, 15-վանկանի – 1,2 տոկոս:

Հինգերորդ շրջանին, որն ընդգրկում է ինը տարի (1906 – 1914), բաժին է ընկնում 4995 տող: Ուրեմն տողերի տարեկան միջին քանակը 555 է: Այդ ընդհանուր քանակից առանձին չափերի տեղը բնութագրվում է հետևյալ տոկոսներով. 4-վանկանի – 8,4, 5-վանկանի – 7,6, 7-վանկանի – 10,6, 8-վանկանի – 32,3, 10-վանկանի – 30,2, 11-վանկանի – 1,1, 15-վանկանի – 8,3 տոկոս:

Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի վերջին՝ *վեցերորդ շրջանում* (1915 – 1922) նրա պոեզիայի քանակական ցուցանիշները բավականին իջնում են: Ութ տարվա ընթացքում բանաստեղծը գրել է ընդամենը 2785 տող կամ տարեկան՝ 348, որն ամենից ցածրն է 1887 թվականից ի վեր: Սա բացատրվում է կենսագրական և ստեղծագործական աշխատանքի ծանր հանգամանքներով: Ճիշտ է, այս շրջանում գրված երկերի քանակը՝ 143, ավելի մեծ է, քան նախորդ որևէ շրջանում, բայց դա բացատրվում է նրանով, որ այս շրջանում են գրվել գրեթե բոլոր քառյակները, որոնք և կազմում են այդ ընդհանուր թվի կեսից ավելին (77): Իսկ հիմնական բանաստեղծական չափերն այսպիսի տոկոսային ցուցանիշներ ունեն. 4-վանկանի – 11,0, 5-վանկանի – 3,5, 7-վանկանի – 11,0, 8-վանկանի – 34,1, 10-վանկանի – 28,6, 11-վանկանի – 2,6, և 15-վանկանի – 7,3 տոկոս:

Համադրելով տարբեր շրջանների տվյալները, կարելի է նկատել, նախ, 10-վանկանի տողաչափի աստիճանական նվազման որոշակի միտում: Եթե 1890-ական թվականներին (2 – 3-րդ շրջաններ) այն կազմում է բոլոր տողերի կեսից ավելին (55 – 56%), ապա դարասկզբին այդ չափն զբաղեցնում է տողերի քանակի ճիշտ կեսը (50%), իսկ վերջին երկու շրջաններում կրճատվում է մինչև 30 – 28%: Ուրեմն 1890-ական թվականներից մինչև 1910-ական թվականներ՝ երկու տասնամյակի ընթացքում,

10-վանկանի տողաչափի տեսակարար կշիռը կրճատվում է մոտ երկու անգամ՝ 56 տոկոսից իջնելով 28-ի: Նույն ժամանակամիջոցում ուրիշ չափերի, հատկապես 8-վանկանի տողի դիրքերն ուժեղանում են բավական նկատելիորեն: 1880 – 90-ական թթ. սահմանագլխին՝ ստեղծագործության երկրորդ շրջանում, 8-վանկանի տողը կազմել է ընդհանուր ծավալի 15 տոկոսը, որից հետո այն աստիճանաբար մեծացրել է իր տեսակարար կշիռը՝ վերջում հասնելով 32 – 34 տոկոսի և առաջ անցնելով անգամ 10-վանկանի տողաչափից:

Վերջապես, ի մի բերելով Թումանյանի ստեղծագործության բոլոր վեց շրջանների տվյալները, մենք հնարավորություն ունենք զուգադրելու նաև հիշյալ երկու մեծ փուլերի որոշ տաղաչափական հատկանիշներ: Նախ նկատենք, որ 1881 – 1900 և 1901 – 1922թթ. չափածո ստեղծագործությունը գրեթե հավասար է նաև ծավալի առումով՝ 10,856 և 12,044 տող, այսինքն՝ բոլոր բանատողերի 47,4 և 52,6 տոկոսը: Մի փոքր ավելի մեծ է այդ փուլերին վերաբերող երկերի քանակի տարբերությունը՝ 249 և 310, որոնք համապատասխանաբար կազմում են երկերի ընդհանուր թվի 44,5 և 55,5 տոկոսը: Երկրորդ փուլում երկերի թվի որոշ մեծացումը կապված է մանկական բանաստեղծությունների և քառյակների գրության հետ:

Եզրափակելուց առաջ համադրենք նաև հիմնական տողաչափերի դիրքերը ստեղծագործության 1-ին և 2-րդ փուլերում: Չափերի բաժինը տողերի ընդհանուր քանակության մեջ արտահայտվում է հետևյալ տոկոսներով.

4-վանկանի – 2,0 և 7,1
5-վանկանի – 6,9 և 6,4
7-վանկանի – 13,4 և 10,3
8-վանկանի – 22,1 և 31,4
10-վանկանի – 53,0 և 37,0
11-վանկանի – 1,2 և 1,1
15-վանկանի – 0,8 և 5,6 տոկոս:

Ինչպես երևում է այս թվերից, երկու փուլերում էլ, վերցրած ամբողջությամբ, առաջին տեղն իր քանակով գրավում է 10-վանկանի չափը, թեև 2-րդ փուլում նրա տեսակարար կշիռը բավական (ամբողջ 16 տոկոսով) նվազում է: 1-ին և 2-րդ փուլերի ընդհանուր հաշվեկշռում մոտավորապես հավասար է 5,7 և 11-վանկանի տողերի գրաված տեղը: Բայց 2-րդ փուլի ոտա-

նավորների մեջ, որպես 10, մասամբ նաև 7-վանկանի տողաչափերի նվազման փոխհատուցում, զգալիորեն մեծանում է 4, 8 և 15-վանկանի տողերի բաժինը:

Իհարկե, նման տեղաշարժերը երբեք նախապես ծրագրված ձևով չեն կատարվում: Դրանք վերջին հաշվով բանաստեղծի ընտրած նյութի, ժանրի, հուզական տրամադրության թելադրանքով են տեղի ունենում: Այդ պատճառով էլ կատարված փոփոխությունների ստեղծագործական բովանդակությունը մենք չենք քննում, քանի որ մեր այս աշխատությունը գերազանցապես տիպաբանական և վիճակագրական բնույթ ունի, այլ ոչ թե վերլուծական:

V.ՈՏԱՆԱՎՈՐԻ ՏՆԱՅԻՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ ԵՎ ՀԱՆԳԱՎՈՐՄԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

§16. *Բանաստեղծական տան և հանգի ըմբռնումը:* – Մինչև այժմ մեր ուսումնասիրության նյութը բանաստեղծական տողն էր, նրա թվական և կառուցվածքային հատկանիշները: Տողն իբրև ոտանավորի բաղադրիչ տարր, իրոք, չափածոյի ռիթմի կարևորագույն միավորն է, որի չափով ու ներքին կառուցվածքով է պայմանավորված բանաստեղծական խոսքի զարգացման ընթացքն ու հնչերանգը: Իրենց երկարությամբ և բաղադրամասերով համասարազոր տողերի պարբերական կրկնությամբ է առաջանում չափածոյի ռիթմական իներցիան:

Սակայն ոտանավորի սկզբունքային տարբերությունն արձակից միայն բանաստեղծական տողի մեջ չէ: Չափածո խոսքի, տվյալ դեպքում՝ Թումանյանի պոեզիայի կառուցվածքը ճիշտ պատկերացնելու համար պետք է հատուկ քննել նաև մի ավելի մեծ ռիթմական միավոր՝ *բանաստեղծական տունը* (strophe, строфа): Տունը մի քանի տողերի խումբն է, որը սովորաբար կրկնվում է բանաստեղծության կամ նույնիսկ պոեմի ամբողջ ընթացքում՝ դրանով իսկ նպաստելով չափածո խոսքի ռիթմին: Բանաստեղծական տան տեսակների, նրանց զուգակցման ձևերի ուսումնասիրությունը կոչվում է *ստրոֆիկա* (տնագիտություն): Մետրիկայի՝ բանաստեղծական չափերի ուսումնասիրության հետ միասին, ստրոֆիկան տաղաչափության, իբրև բանասիրական գիտության, հիմնական բաժիններից մեկն է: Ստրոֆիկա է կոչվում նաև ոտանավորի տնային կառուցման բազմազան ձևերի ամբողջությունը:

Բանաստեղծական տան տարբեր ըմբռնումներ կան: Երբեմն տուն ասելով հասկանում են ընդհանրապես տողերի այն խմբերը, որոնք առանձնանում են իրենց համեմատաբար ավարտուն իմաստով և շարահյուսորեն: Ըստ այդ ըմբռնման՝ տներն իրենց պարունակած տողերի քանակով կարող են լինել նաև շատ անհավասար, սակայն այդ դեպքում էլ նրանք ի վերջո հավասարազոր են իբրև իմաստային-շարահյուսական համեմատաբար ինքնուրույն միավորներ: Բանաստեղծական տան այս լայն ըմբռնումը տվյալ դեպքում նպատակահարմար չէ կիրառել, մանավանդ որ մի ուրիշ անգամ մենք անդրադարձել ենք դրան[7]: Հավասար տնային բաժանում չունեցող ոտանավորներն ավելի ճիշտ կլինի քննել իբրև պարզապես աստրոֆիկ (ապատնային) չափածո:

Սակայն առայժմ վերադառնանք բանաստեղծական տան ըմբռնմանը: Ուղղակի և ճշգրիտ իմաստով դա տողերի մի այնպիսի խումբ է, որն իր կառուցվածքով և տողերի քանակով կրկնվում է տվյալ ստեղծագործության սահմաններում: Կրկնության շնորհիվ էլ տունը դառնում է չափածոյի ռիթմի կարևոր գործոններից մեկը, քանի որ միևնույն մեծության տողախմբերը պարբերաբար հաջորդում են իրար: Այս կարևորագույն պայմանի կողքին բանաստեղծական տների մեծ մասին հատուկ են նաև այնպիսի հատկանիշներ, ինչպես հանգավորման միևնույն կարգը տվյալ ստեղծագործության սահմաններում, ռիթմական-հնչերանգային առումով յուրաքանչյուր տան ավարտուն ու ներփակված միավոր լինելու սկզբունքը: Բայց նշված պայմանները կարող են նաև խախտվել, որի օրինակները քիչ չեն նաև Թումանյանի պոեզիայում:

Ոտանավորի տնային և ապատնային ձևերը, իհարկե, խստորեն անջատված չեն, նրանք կարող են նաև միախառնվել՝ կողք կողքի հանդես գալով միևնույն ստեղծագործության մեջ: Ելնելով ասվածից, մենք Թումանյանի պոեզիան բաժանում ենք երեք մեծ խմբի՝ իրենց տեսակներով ու ենթատեսակներով.

ա) ամբողջովին տնային բաժանում ունեցող երկեր, որոնք իրենց հերթին կարող են կազմված լինել կամ միայն համանման, կամ տարաբնույթ տներից,

բ) ոտանավորներ, որոնց մեջ ազատորեն զուգակցվում են տնային և ապատնային մասերը,

---

[7] Տե՛ս նույն տեղում, էջ 390 – 404:

գ) ամբողջովին ապատնային (աստրոֆիկ) կառուցվածք ունեցող երկեր:

Բայց նախքան այդ տեսակների կոնկրետ քննությանն անցնելը, պետք է անդրադառնալ նաև ոտանավորի մի ուրիշ տարբերիչ գծի՝ *հանգին*, որը նույնպես ունի իր լայն և նեղ ըմբռնումները: Լայն առումով կարելի է հանգային երևույթ համարել հնչյունական կրկնության բոլոր տեսակները (տողավերջի և ներքին հանգեր, բանաստեղծական հնչյունաքանության այլևայլ ձևեր): Իսկ բուն իմաստով հանգ են կոչվում միայն հարևան տողերի (երկու կամ ավելի) *վերջում* երևան եկող միանման հնչյունները: Տողավերջերի համահնչյունությունը, բացի երաժշտական տպավորություն ստեղծելուց, կարևոր ռիթմական դեր է կատարում. այն ավելի որոշակի է դարձնում ռիթմի հիմնական միավորի՝ բանատողի սահմանները:

Հանգի ուսումնասիրությունը նշված առումներով տաղաչափության անհրաժեշտ խնդիրներից մեկն է, որով ամբողջանում է նրա երկու հիմնական բաժինների (մետրիկա և ստրոֆիկա) հարցադրումների շրջանակը: Թումանյանի հանգերի քննությունը թողնելով այս աշխատության վերջին գլխին, այստեղ անդրադառնանք խնդրի միայն այն կողմերին, որոնք առնչվում են բանաստեղծական տան կառուցվածքի հետ: Այլ կերպ ասած՝ առայժմ մենք խոսելու ենք ոչ թե Թումանյանի բուն հանգերի, նրանց տեսակների և կազմության, այլ տների ներսում տողերի *հանգավորման* կարգի մասին: Մեզ զբաղեցնելու է այն հարցը, թե ի՛նչ եղանակներով է հանգային կապ ստեղծվում տողերի միջև՝ դառնալով ստեղծագործության կառուցվածքի հենարաններից մեկը:

§17. *Միատուն բանաստեղծություններ:* – Նախ պետք է առանձնացվեն այն բանաստեղծությունները, որոնք կազմված են ընդամենը մեկ տնից: Հետևաբար, այս դեպքում խոսք չի կարող լինել համանման կամ տարաբնույթ տների կրկնության մասին: Խնդիրը վերաբերում է բանաստեղծությունը կազմող միակ տան կառուցվածքին:

Միատուն բանաստեղծության ամենացայտուն օրինակը Թումանյանի քառյակներն են՝ չորս տողի սահմաններում մի ամբողջ պատկեր-գաղափար ամփոփող երկերը: Սակայն, բացի քառյակներից, նա ունի բավական թվով ուրիշ չափածո գործեր ևս, որոնք տեղավորվում են ընդամենը մեկ տան սահմաններում:

Մենք հաշվել ենք 68 միատուն բանաստեղծական միավոր (18-ը մաքրագիր, 34-ը՝ սևագիր, 16-ը՝ թարգմանական): Անշուշտ, այդ գործերի մի զգալի մասը (մանավանդ սևագիր և թարգմանական) չեն մտահղացվել իբրև ինքնուրույն միավորներ, այլ փաստորեն ավելի մեծ երկերի հատվածներ են, որոնք չեն հասցվել ավարտի:

Ընդհանուր առմամբ այս խմբի մեջ մտնում է 147 միավոր, որոնք ըստ իրենց ծավալի դասակարգվում են այսպես. 2-տողանի – 6, 4-տողանի – 114 (որոնցից 79-ը ինքնուրույն և 6-ը թարգմանական քառյակներ), 6-տողանի – 13, 7-տողանի – 2, 8-տողանի – 7, 10-տողանի – 3, 12 և 15-տողանի – մեկական: Տողերի ընդհանուր թիվը 673 է: Այս հաշվարկների մեջ չեն մտցվել արձակ երկերի չափածո հատվածները, քանի որ դրանք ինքնուրույն միավորներ չեն, այլ ստեղծագործության սյուժետային զարգացման օղակներ, իսկ երբեմն էլ տարբեր կտորներն այնքան սերտորեն են կապված իրար հետ, որ նրանց սահմանները որոշել հնարավոր չէ: Ավելացնենք, որ չափածո հատվածներն ըստ իրենց երկարության կմտցվեն տների վերջնական հաշվարկների մեջ (աղյուսակ 22):

Միատուն բանաստեղծությունների շարքում բավական թիվ են կազմում մանկականները, որոնք հաճախ ամփոփված են մեկ տան սահմաններում (օրինակ, «Ծույլ աղջիկը», «Ծիտը», «Ուլունք», «Արտուտիկ», «Ուրագ ու սղոց» և այլն): Կան նաև չափածո մակագրություններ և ալբոմային գրառումներ: Բոլոր դեպքերում քննարկվող գործերը, անկախ նրանց մեծությունից, մեկ շնչով արտաբերվող պարբերույթ կամ նախադասություն են, ընկալվում են իբրև խոսքի մեկ անբաժանելի միավոր: Ահա ամենակարճ միատուն բանաստեղծության օրինակ՝ ձոնված դերասան Հովհաննես Աբելյանին.«Իրենց վաղանց կյանքի կեսին՝ Հովհաննեսը Հովհաննեսին»: Իբրև մեկ պարբերույթ-նախադասություն են ընկալվում նաև հետևյալ 8 տողերը.

Բանաստեղծը ծերացել է.
Թունդ մրրիկը, որ անցել է,
Դետք է թողել լայն ճակատին,
Եվ աչքերում աստվածային
Կայծը դարձյալ ցոլանում է.
Բայց նա, կարծես, սլանում է
Դեպի երկինք, կամքով որի
Իջավ երկիր – ոգևորի:

Միատուն բանաստեղծություններում մեծ մասամբ կիրառված է կից հանգավորման սկզբունքը, որը երբեմն էլ վերածվում է համատարած նույնատիպ հանգերի, ինչպես հետևյալ կատակբանաստեղծության մեջ.

Իր սիրելի Մըխիթարին
Եվ գեր-ազնիվ նորա յարին
Ու կըլտպըլտան լավ Թամարին.
Մեր փրկչական քըսան դարին,
Քըսան դարի չորրորդ տարին,
Չորրորդ տարու փետրվարին,
Փետրվարի տասնուք օրին
Նըվիրում է խորին-խորին,
Խորին սիրով ու հարգանքով
Այսքան հանգով ու տանջանքով՝
Հեղինակը:

Առանձին պետք է խոսել քառյակների կառուցվածքի մասին: Ճիշտ է, այս դեպքում բանաստեղծն զգալի չափով գտնվել է արևելյան պոեզիայի այդ ավանդական կայուն ձևի (ռուբայի) շրջանակներում: Բայց ընդսմին պետք է հստակորեն պատկերացնել, թե այդ ձևի տարբերակներից որը ինչ չափով է կիրառվել Թումանյանի քառյակներում: Քանի որ բանաստեղծական չափերի քննության ժամանակ մենք արդեն ցույց ենք տվել քառյակների մեջ տողերի երկարության և ներքին կառուցվածքի առանձնահատկությունները, այստեղ կանդրադառնանք միայն հանգավորման կարգին: Քառյակի ռիթմի և հնչերանգի համար, այդ ժանրի ավանդույթներին համապատասխան, որոշիչ նշանակություն ունեն տողերի հանգային կապի ձևերը, ռեդիֆը և նրան նախորդող ներքին հանգերը: Այդ ամենի մասին ամփոփիչ պատկերացում է տալիս աղյուսակ 17-ը:

Ինչպես երևում է այս աղյուսակից, քառյակների բացարձակ մեծամասնությունը (79-ից 58) գրված է ռուբայիների դասական սխեմայով (aaoa), այսինքն՝ 1,2 և 4-րդ տողերի հանգավորմամբ (3-րդ տողը մնում է անհանգ՝ թափուր և նշվում է o տառով): Բայց այդ ձևով գրված քառյակներն էլ իրենց հերթին բաժանվում են երկու՝ գրեթե հավասար մասերի. 30 քառյակ ունեն ռեդիֆ, այսինքն՝ 1,2 և 4-րդ տողերի վերջում կրկնվում են միևնույն բառերը, իսկ նրանց նախորդող բառերն էլ կապվում են ներքին հանգով: Ահա այդպիսի քառյակի մի օրինակ:

ՔԱՌՅԱԿՆԵՐԻ ՀԱՆԳԱՎՈՐՄԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Հանգավորման կարգը	Ռեդիֆով և ներքին հանգով	Առանց ռեդիֆի և ներքին հանգի	Ընդամենը
aaoa	30	28	58
aabb	–	15	15
aaaa	2	1	3
oaoa	–	2	2
oaaa	–	1	1
Ընդամենը	32	47	79

Երնեկ էսպես՝ անվերջ քեզ հետ – իմ կյանքի հետ լինեի.
Հազար երնեկ՝ դաշտում մենակ՝ երկընքի հետ լինեի.
Բայց ո՞վ կըտա էն վայելքը՝ ինքըս ինձ էլ չըզգայի,
Ու հալվեի, ծավալվեի, ամենքի հետ լինեի...

Իսկ 28 քառյակ էլ թեև ունեն հանգավորման ճիշտ նույն կարգը՝(aaoa), բայց առանց ռեդիֆի և ներքին հանգի, ինչպես հետևյալ քառյակում.

Ի՞նչ իմանաս Ստեղծողի գաղտնիքները անմեկին. –
Ընկեր տըվավ, իրար կապեց էս աշխարհքում ամենքին.
Բանաստեղծին թողեց մենակ, մեն ու մենակ իրեն պես,
Որ իրեն պես մըտիկ անի ամեն մեկին ու կյանքին:

Հետաքրքիր է, որ ռեդիֆից և ներքին հանգից Թումանյանն իսպառ հրաժարվում է նաև բոլոր այն քառյակներում, որոնք գրված են կից հանգավորմամբ (aabb): Նա ունի 15 այդպիսի քառյակ, որոնցից է հետևյալը.

Ամեն անգամ Քո տըվածից երբ մի բան ես Դու տանում,
Ամեն անգամ, երբ նայում եմ, թե ինչքա՞ն է դեռ մընում, –
Զարմանում եմ, թե՝ ո՞վ Շըռայլ, ի՞նչքան շատ ես տըվել ինձ,
Ի՞նչքան շատ եմ դեռ Քեզ տալու, որ միանանք մենք նորից:

Այս երեք ձևերն են այն հիմնական տարբերակները, որոնցով գրված են Թումանյանի գրեթե բոլոր քառյակները (79-ից

73-ը)։ Մնացած վեց քառյակների ձևական տարբերիչ գծերը որոշիչ արժեք չունեն այս ժանրի տաղաչափական նկարագիրը ներկայացնելու համար, թեև նրանցից մեկով՝ համատարած հանգավորումով (aaaa) գրված է Թումանյանի լավագույն քառյակներից մեկը.

Դու մի անհայտ Բանաստեղծ ես, չըտեսնըված մինչ էսօր.
Առանց խոսքի երգ ես փափում հայացքներով լուսավոր։
Ես էլ, ասենք, զարմանալի Ընթերցող եմ բախտավոր,
Որ կարդում եմ էղ երգերը էսքան հեշտ ու էսքան խոր։

Թումանյանի մնացած՝ ավելի քան 400 չափածո երկերն արդեն շատ ավելի բարդ կառուցվածք ունեն, քանի որ կազմված են ոչ թե մեկ, այլ մի շարք միավորներից։ Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտ է դառնում այդ նյութը բաժանել մի քանի շերտի, որոնք արդեն թվարկվեցին §16-ում, ամեն մեկի նկատմամբ կիրառելով հաշվարկման և գնահատման համապատասխան չափանիշներ։

§18. *Ոտանավորներ համանման տներով։* – Այս խմբի մեջ մտնում են բոլոր այն երկերը, որոնք սկզբից մինչև վերջ, առանց որևէ շեղման, կազմված են միևնույն երկարության տներից (ասենք, միայն քառատողեր կամ միայն 6-տողանի, 8-տողանի տներ և այլն)։ Եթե բանաստեղծությունը տնային կառուցվածքի տվյալ ձևից գեթ մեկ հատիկ շեղում է պարունակում, ապա այն չի մտցվել այս բաժնի մեջ։ Բերենք մի քանի օրինակ։ «Ախթամար» բալլադը գրեթե ամբողջովին գրված է քառատող տներով, բայց վերջում ունի 6-տողանի երկու և 2-տողանի մեկ տուն, «Դերասան Ադամյանի մահը» բանաստեղծությունը հինգ քառատողից հետո եզրափակվում է կարճառոտ երկտողով («Ոսկերացդ հանգիստ, Աննման արտիստ»), «Տխուր զրույցը» (նախնական տարբերակ) սկսվում է մեկ քառատողով, որին հետևում են 6-տողանի տները (ընդամենը՝ 8), իսկ 8-տողանի տներով գրված «Ավերակում» բանաստեղծությունը եզրափակվում է մեկ քառատողով, և այլն։ Այս հիման վրա էլ նշված և ուրիշ գործեր ներկա բաժնի հաշվարկների մեջ տեղ չեն գտել։ Նրանք դասվել են տարաբնույթ տներով գրված գործերի շարքը, որոնց մասին կխոսվի հաջորդ §-ում։

Առաջին հայացքից կարող է անտեղի թվալ, որ այս և հաջորդ բաժիններում ներառվել են նաև թարգմանական գործերի տվյալները։ Անտեղի այն իմաստով, որ, ի տարբերություն բանաստեղծական չափի և տողի կառուցվածքի, տան տեսակն ու հանգավորման կարգը թարգմանությունների մեջ սովորաբար

պայմանավորված է լինում բնագրի համապատասխան հատկանիշներով: Մեծ մասամբ այդպես է վարվել նաև Թումանյան թարգմանիչը: Հետևաբար, այստեղ դժվար է որոնել թարգմանողի տաղաչափական յուրահատկությունը: Սակայն, սրանով հանդերձ, Թումանյանի թարգմանությունների տնային կառուցվածքի տվյալները չի կարելի շրջանցել, որպեսզի, նախ, լրիվ պատկերացնենք Թումանյանի նախասիրությունները այս հարցում և, երկրորդ, պահպանենք աշխատության մեջ քննվող նյութի ամբողջականությունը:

Ինչ վերաբերում է արձակ երկերի չափածո հատվածներին, ապա դրանք հաշվի կառնվեն համապատասխան երկարության տների քննության ընթացքում:

Թումանյանի չափածոյում կարելի է հանդիպել տարբեր մեծության տների՝ 2 – 10 տողերից կազմված: Սակայն տների հաճախականությունը շատ անհավասար է: Տան տեսակներից մի քանիսը, իբրև ինքնուրույն ձև, շատ հազվադեպ կիրառություն են ունեցել (օրինակ, 3, 5, 7, 9, 10-տողանի տները), իսկ 2-տողանի տները գործածվել են միայն իբրև բաղադրիչ տարր տարաբնույթ տներից կազմված գործերի մեջ: Թումանյանի տաղաչափական «խաղացանկում» ամենից հաճախ հանդիպում են 4, ապա 6 և 8-տողանի տներ:

Սկսենք քառատողերից: Նրանց բացարձակ գերակշռությունը, իհարկե, Թումանյանին բնութագրող և առանձնացնող հատկանիշ չէ: Քառատողը (քատրեն) այդպիսի դիրք է գրավել ամբողջ միջազգային պոեզիայում՝ սկսած միջին դարերից, իսկ նոր ժամանակների գրեթե բոլոր բանաստեղծները ամենից հաճախ այդ ձևն են նախընտրել, մանավանդ քնարական ստեղծագործության մեջ: Պատճառն այն է, որ 4-տողանի տունը համաչափ ռիթմի և համեմատաբար ավարտուն իմաստի ձևակերպման լավագույն հնարավորություններ է ընձեռում:

Նկատի ունենալով քառատողի բացառիկ նշանակությունը չափածո խոսքի համակարգում, նպատակահարմար է նրան վերաբերող տվյալները առանձնացնել հատուկ աղյուսակում: Դա հնարավորություն կտա նաև պարզելու, թե քառատողի հանգավորման տարբերակները ի՛նչ համամասնությամբ են հանդես գալիս:

Ինչպես երևում է ստորև բերվող աղյուսակից (թ. 18), Թումանյանի 273 բանաստեղծությունից (չենք հաշվում միատուն 52 գործերը) միայն քառատող տներով են գրված 161-ը, այսինքն՝ կեսից ավելին (59%): Թարգմանությունների և փոխադրությունների մեջ դրանք կազմում են մոտ կեսը՝ 54 գործից 26-ը (48%):

Զգալիորեն փոքրանում է միայն քառատողերով գրված գործերի թիվը պատմողական պոեզիայի ժանրերում (մի քանի բալլադ, իսկ պոեմներից միայն «Անուշի» առաջին տարբերակը և անավարտ «Հառաչանքը»)։ Նրանց մեջ ակնհայտ է խառը տների և ապատնային սկզբունքի գերակշռությունը։ Նույնը կարելի է ասել նաև թարգմանական պոեմների մասին, որոնցից այս աղյուսակի մեջ մտցվել են միայն Բայրոնի «Ինեսին» հատվածը և Շոթա Ռուսթավելու պոեմի մի գլխի փոխադրությունը։

Աղյուսակում ցույց են տրվում նաև խաչաձև (abab), կից (aabb), օղակաձև (abba) հանգավորմամբ գրված քառատողերի քանակն ու տոկոսը, ինչպես նաև, այսպես կոչված, թափուր ոտանավորի (холостой стих)տվյալները, որի մեջ հանգավորվում են միայն 2-րդ և 4-րդ տողերը, իսկ 1-ինն ու 3-րդը մնում են անհանգ (oaoa)։ Ս.Աբեղյանն այս ձևը կոչել է ընդհատված հանգերով ոտանավոր։ Քառատողի հանգավորման բոլոր մյուս հնարավոր տեսակները (aaaa, abbo, aaoa և այլն) նշվում են աղյուսակի վերջին սյունակում՝ «Այլ ձևեր» բաժնում (աղյուսակ 18)։

Աղյուսակ 18

ՏՆԵՐԻ ԹԻՎՆ ՈՒ ՀԱՆԳԱՎՈՐՄԱՆ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ ՄԻԱՅՆ ՔԱՌԱՏՈՂԵՐՈՎ ԳՐՎԱԾ ԵՐԿԵՐՈՒՄ

Ժանրը	Երկերի թիվը	Տների թիվը	abab	aabb	abba	oaoa	Այլ ձևեր
Բանաստեղծություններ	161	874	659	71	9	101	34
Բալլադներ	6	60	46			14	
Թարգմանություններ և փոխադրություններ	26	131	83	13	1	27	7
Պոեմներ	2	263	215	34	4	8	2
Թարգմանական պոեմներ	2	55	6			49	
Ընդամենը 5532 տող	197	1383	1009 72,9 %	118 8,5%	14 1%	199 14,4 %	43 3,1 %

Ինչպես տեսնում ենք, քառատողերի երկու երրորդից ավելին ունի խաչաձև (abab) հանգավորում: Իսկ եթե հիշենք, որ քանակով երկրորդ տեղը գրավող՝ ընդհատված հանգերով (թափուր) ոտանավորն էլ (oaoa) փաստորեն խաչաձև հանգավորման մի թերի տարբերակն է, ապա այդ ձևի բաժինն ավելի կմեծանա (87,3%): Այնինչ մեկ տասներորդից էլ պակաս է կից հանգավորումը (aabb), որը, ինչպես դեռ կտեսնենք, աստրոֆիկ ոտանավորներում բացարձակորեն գերակշռում է: Շատ սահմանափակ է օղակաձև հանգավորման (abba) կիրառությունը՝ ընդամենը 14 անգամ: Այն էլ այդ թվի մեջ «Նախերգանք» բանաստեղծության 4 տները մտել են երկու անգամ՝ իբրև առանձին միավոր և որպես «Հառաչանք» պոեմի սկիզբ: Հանգավորման այս եղանակով գրված մյուս ամբողջական գործը «Վայրէջք» բանաստեղծությունն է:

Նկատվում է, որ քառատողի հանգավորման տարբեր եղանակների միջև Թումանյանը խիստ սահմաններ չի դրել և հաճախ ազատորեն խախտել է սկզբնապես ընտրած ձևը, անցել է մեկից մյուսին: Ամենից ցայտուն օրինակը «Նախերգանք» բանաստեղծությունն է: Նրա առաջին չորս քառատողերն օղակաձև հանգավորում ունեն: Ահա բանաստեղծության 4-րդ տունը:

Ո՛վ, որ կանչում ես գիշեր ու ցերեկ
Հազար ցավերով, հազար ձևերով, –
Ոգևորության հզոր թևերով
Քեզ մոտ եմ գալիս, հայրենի՛ք իմ հեզ:

Բայց հաջորդ իսկ տան մեջ հանգավորման խաչաձև եղանակն է կիրառվում.

Գալիս եմ, բայց ոչ ուրախ երգերով
Քո ծաղիկներին ծաղիկ ավելցնեմ,
Այլ դառն հեծության հառաչանքներով
Էդ անդընդախոր ձորերըդ լըցնեմ:

Իսկ եզրափակիչ 6-րդ և 7-րդ տները գրված են կից հանգավորման սկզբունքով.

Ձորե՛ր, ա՛յ ձորեր, սև, լայնաբերան,
Սըրտիս էս խորունկ վերքերի նըման.
Աստծու հարվածի հետքերն եք դուք էլ,
Ձեզ մոտ եմ գալիս, ուզում եմ երգել:

Շատ ավելի սահմանափակ է ուրիշ չափի (3 – 10-տողանի) տներով գրված երկերի քանակը՝ ընդամենը 42: Ուրեմն 7 տարբեր չափի տներով գրված գործերը, միասին վերցրած, մոտ հինգ անգամ ավելի քիչ են, քան միայն քառատողերով գրված երկերինը (197): Այս խմբի տվյալները նպատակահարմար է ներկայացնել մեկ աղյուսակի մեջ (աղյուսակ 19):

Հանգավորման մի քանի տարբերակի առկայության դեպքում ամեն մեկից հետո նշվում է, թե տվյալ ձևով գրված քանի տուն կա այս կամ այն բաժնում:

Աղյուսակ 19

ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ՅԱՄԱՆՄԱՆ ՏՆԵՐՈՎ (ԵՐԿԵՐԻ ԹԻՎԸ/ ՏՆԵՐԻ ԹԻՎԸ ԵՎ ՅԱՆԳԱՎՈՐՄԱՆ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ)

Ժանրը	3-տողանի	5-տողանի	6-տողանի	7-տողանի	8-տողանի	9-տողանի	10-տողանի
Բանաստեղծություններ	2/4 aab ccb	2/6, aabbc-4 ababa-2	20/83 aabbcc-31, ababcc-17 aabccb-10 abbacc-5, aaaabb-6, oaoaoa-6, abaabc-3 oaoabb-3, aabcbc-2	1/5 abbacca	3/17 ababccdd-6 aabbccdd-4 aaaabbcc-7	1/4 aabcc - deed	1/2 aabbcc -dede
Բալլադներ							1/10 aabbcc -dede
Թարգմանություններ, փոխադրություններ			3/27 ababcc-15, oaoabb-11, aabbcc-1		6/32 ababcdcd-21 ababccdd-7 ababococ կամ oaoaobob-4		
Թարգմանական պոեմներ					2/30 ababcdcd-14 ababococ կամ oaoabcbc-16		
Ընդ.-ը երկեր-42 տներ-220 տողեր-1525	2/4	2/6	23/110	1/5	11/79	1/4	2/12

Ինչպես տեսնում ենք, քառատողերից հետո երկրորդ տեղը Թումանյանի տաղաչափական համակարգում գրավում է 6-տողանի տունը, որով ամբողջովին գրված է երկու տասնյակ բանաստեղծություն, մի քանի թարգմանություն: Հանգավորման ձևերով այս տունը շատ բազմազան է. ինքնուրույն և թարգմանական 23 գործերի մեջ հանդիպում է 10 տարբերակ: Ամենից հաճախ հանդես է գալիս կից հանգավորումը, ինչպես նաև խաչաձև և կից ձևերի միացումից գոյացող ababcc տարբերակը: Վերջինիս օրինակներից է հետևյալ բանաստեղծությունը.

Ես երգեցի սարի վըրա,
Ու չորացան խոտ ու վարդ,
Անապատ է այնտեղ հիմա,
Սև՜, ամայի անապատ:
Յառաչանքից այրված սարում
Էլ ծաղիկ չի դալարում:

Իր հաճախականությամբ երրորդ տեղն զբաղեցնում է *8-տողանի* տունը՝ իր բազմազան տարբերակներով: Մեծ է նրանց թիվը հատկապես թարգմանություններում՝ ուղղակի գալով բնագրերի տնային կառուցվածքից (Ժուկովսկու «Աքիլլեսը», Պուշկինի «Ջրահեղձը», «Ձմեռվա իրիկունը» և այլն): Պետք է նկատի ունենալ, որ 8-տողանի տունը երբեմն փաստորեն երկու քառատողերի միավորումն է, բայց ոչ թե մեխանիկական գումար, այլ իմաստով, շարահյուսորեն, երբեմն էլ հանգերով կապված ամբողջություն: Թումանյանի ինքնուրույն ստեղծագործության մեջ 8-տողանի տներով գրված լավագույն օրինակները «Հայրենիքիս հետ» (կից հանգավորում) և «Հայի տրտունջը» (խաչաձև և կից հանգավորման միավորում) բանաստեղծություններն են: Ահա մեկ տուն այս վերջինից:

Պոետն, ասին, տաղանդ ունի,
Մենք էլ դըրինք գործակատար,
Բայց տեր աստված հեռու պահի –
Յաշիվն այնպես խառնեց իրար,
Այնպես անկարգ, ցրված եղավ.
Որ խազեյնի զահլեն փախավ…

Չէ, մեզանում, աստված վկա,
Մի շնորհքով... պոետ չըկա:

Մյուս տները (3, 5, 7, 9 և 10-տողանի) միասին ներկայացված են ընդամենը 11 բանաստեղծությամբ և, կարելի է ասել, պատահական բնույթ ունեն: Այսպես, *3-տողանի* տներով գրված երկու բանաստեղծություններն էլ («Հոսի՛ր, արտասուքս անկեղծ տխրության...», «Չոնգուրիս») կազմված են ընդամենը 2-ական միավորից և, անշուշտ, հիմք չեն տալիս խոսելու Թումանյանի կողմից տերցինի կիրառության մասին: Երկու գործերն էլ հանգավորված են aab ccb կարգով, որը հիմք է տալիս բանաստեղծությունը դիտելու նաև որպես 6-տողանի մի ամբողջական միավոր՝ տողերի կից և օղակաձև հանգավորման միացման ուղիով (aabccb):

Յոսի՛ր, արտասուքս անկեղծ տխրության,
Գարնան հորդահոս տարափի նման,
Որ ծաղկեցնում է ծարավ արտերը...

Յոսիր այդպես հորդ, անկեղծ երգերով,
Եղբայրսիրության գթով ու սիրով,
Գուցե ծաղկեցնես խոպան սրտերը:

5-տողանի տան ձևը կիրառվել է ընդամենը երկու անգամ, ընդ որում բանաստեղծություններից մեկում տների 5-րդ տողը 1-ինի կրկնությունն է, որով գոյանում է հանգավորման ababa կարգը.

Այն օրից, ինչ որ նրան քաղեցին.
Այլևս խընդալ ես չեմ կարենում.
Բերկրանք, խնդություն իմ մեջ պաղեցին,
Ծիծաղս էլ երբեք սրտանց չի լինում,
Այն օրից, ինչ որ նրան քաղեցին:

7-տողանի տներով գրված միակ ամբողջական գործը Թումանյանի վերջին բանաստեղծությունն է՝ «Միրիուսի հրաժեշտը»: Պոեզիայում ընդհանրապես շատ հազվադեպ այս տունը Թումանյանի բանաստեղծության մեջ ինքնատիպ կառուցվածք ունի. իրարից, այսպես ասած, «դակտիլային հեռավորության»

վրա գտնվող տողերը (1, 4 և 7) 8-վանկանի են և հանգերով կապվում են իրար հետ, իսկ նրանց միջև ընկած մյուս տողերը 4-վանկանի են և հանգային զույգեր են կազմում (2 – 3 և 5 – 6): Ամբողջ տունն ստանում է այսպիսի տեսք.

Սիրիուս, երկնից պհեղ անցվոր,
Ուրկի՞ց եկել,
Ո՞ւր ես թեքել,
Ո՞ւր ես ճեպում էղքան հըզոր,
Անճառ թափով,
Անծեր ճամփով,
Դարե՜ր, դարեր հազարավոր:

Միայն մեկ օրինակով է ներկայացված նաև *9-տողանի* տունը. դա ժողովրդական մոտիվներով գրված «Նորից եկան էն հավքերը...» բանաստեղծությունն է, որի տները ներքուստ էլ բաժանվում են 3-ական եռատողերի՝ յուրօրինակ «միկրո-տների».

Նորից եկան էն հավքերը,
Հեռվից եկան էն հավքերը,
Որ գարնանը կուգային:
        Կանանչ կապա են հագել,
        Կանանչ ճամփա են եկել,
        Կանանչ մարգին ման կուգան:
Կանչե՛, հավիկըս, կանչե՛,
Կանչե՛, լավիկըս, կանչե՛,
Կանչե՛, կանչիդ ես ղուրբան:

Բանաստեղծության հաջորդ երեք տները կրկնում են ոչ միայն այս կառուցվածքը (aab ccd eed), այլև միևնույն հանգերը միևնույն տեղերում:

Վերջապես, *10-տողանի* տներով գրված է երկու բանաստեղծություն: Մի դեպքում («Աղջկա սիրտը») այսքան մեծ թվով տողեր մեկ ամբողջական տնային միավոր են դառնում շնորհիվ այն բանի, որ տողախմբերն իրարից առանձնանում են բոլոր տների վերջում հանդես եկող 4-վանկանի երկուական տողերով (հիշենք միայն առաջին տան՝ «Կա թե չըկա, Նա է, որ նա» և եզրափակիչ 10-րդ տան՝ «Ազատ հեռվում, Երազներում»

վերջույթները): Մյուս բանաստեղծության («ժամանակն անվերջ, տիեզերքն անհուն...») տնային միասնությունը հենվում է այն բանի վրա, որ ամբողջ տողախումբը (aabbccdede) մեկ մեծ շարահյուսական միավոր է.

Էն լայն հոսանքի, մեծ աղմուկի տակ
Դավիտյան անշարժ, համր ու անգիտակ,
Անտարբեր են տաք, եռուն պայքարին,
Անցնող օրերին, ապրող աշխարհին՝
Դըգորն ու տկար
Ընդմիշտ հավասար,
Անխտիր հալվում
Մեծ հանգըստի մեջ,
Դալվում են, ծուլվում,
Դանգչում են անվերջ...

Այսպիսով, ինչքան էլ սահմանափակ է ոչ քառատողային տներով գրված գործերի քանակը, Թումանյանը նրանց մեջ հանդես է բերել տնային կառուցման և հանգավորման մեծ բազմազանություն:

§19. *Ոտանավորներ տարաբնույթ տներով:* – Այս անվան տակ համախմբվում են այն բոլոր երկերը, որոնք թեև ամբողջովին տնային կառուցվածք ունեն, բայց տներն իրենց չափերով անհավասար են: Տարաբնույթ տներն իրար կարող են հաջորդել կանոնավոր կամ խառը կարգով, ինչպես խմբերով, այնպես էլ առանձին-առանձին: Միևնույն ստեղծագործության սահմաններում կարող են զուգորդվել երկու կամ ավելի տեսակի տներ: Տարաբնույթ տների համամասնությունը նույնպես կանոնավորված չէ. նրանք կարող են լինել քանակով մոտավորապես հավասար, բայց և խիստ անհավասար, երբ գերիշխող տան ընդհանուր ֆոնի վրա երևան են գալիս ուրիշ կառուցվածքի առանձին տներ:

Քննարկվող խմբին են պատկանում Թումանյանի պատմողական պոեզիայի այնպիսի նշանավոր երկեր, ինչպես «Փարվանան», «Թմկաբերդի առումը», «Ախթամարը», «Գառնիկ ախպերը», 28 բանաստեղծություն և մի սևագիր բալլադ, մի քանի թարգմանություն (ընդամենը 36 գործ): Դրանցից առանձին խոսենք միայն երկուսի մասին:

Առաջին հայացքից «Փարվանան» կարող է ընկալվել իբրև միայն քառատողերով գրված ստեղծագործություն: Բայց իրակա-

նում մի քանի անգամ 2-ական քառատողեր շարահյուսորեն և իմաստով այնքան սերտ են առնչվում իրար, որ գոյանում են ավելի մեծ՝ 8-տողանի տնային միավորներ, ինչպես՝

Դագած, կապած զենք ու զըրահ,
Զիանք հեծած ամեհի,
Ահա եկել հավաքվել են
Կըտրիճները Կովկասի.
Ծեր Փարվանա թագավորի
Ապարանքի հանդիման
Կազմ ու պատրաստ սպասում են
Մոտիկ ժամին մըրցության;

Այս ճանապարհով բալլադի 2-րդ և 4-րդ գլուխներում գոյանում են վեց այսպիսի 8-տողանի միավորներ, որը և մեզ հիմք է տալիս «Փարվանան» դասելու տարաքնույթ և ոչ թե համանման տներով գրված երկերի շարքը: Իսկ բալլադում գերակշռող տնային ձևը ներկայացված է 29 քառատողերով:

Ավելի ակնառու է «Թմկաբերդի առումը» պոեմի տնային կառուցվածքի ներքին բազմազանությունը: Այստեղ ևս բացարձակորեն գերակշռում են քառատողերը (66), որոնք կազմում են պոեմի ծավալի 86,8 տոկոսը (264 տող 304-ից): Քառատողերի հոսանքում մի տեսակ առանձնանում են պոեմի 2-րդ և 4-րդ գլուխները («էն տեսակ կին...», «էսպես է ասել հնուց էդ մասին....»), որոնք էպիկական երկի մեջ ուժեղ քնարական երանգ են մտցնում և իսկույն տարբերվում են իրենց տնային կառուցվածքով. մի դեպքում 6-տողանի տներ aabccb հանգավորմամբ, իսկ մյուսում՝ 5-տողանի տներ aaabb հանգավորմամբ (վերջին 2 տողերը նույնական են բոլոր չորս տներում) «Թե չըլինին Կինն ու գինին»:

Այս խմբի գործերում ամենից հաճախ զուգակցվում են քառատող և երկտող, քառատող և 6-տողանի տները, բայց կան նաև տների համադրության այլ եղանակներ: Թեև միևնույն երկի մեջ տարաքնույթ տների առկայությունը որոշ դեպքերում ստեղծագործության թերամշակ լինելու հետևանք է, բայց ընդհանուր առմամբ դա բխում է Թումանյանի բանաստեղծական մտածողության դրամատիկ բնույթից և նրա պոեզիայի ներքին հարստության գեղարվեստական մարմնավորման ուղիներից մեկն է: Այս խմբի տվյալներն ամփոփված են թ. 20 աղյուսակում:

Աղյուսակ 20

ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ՏԱՐԱԲՆՈՒՅԹ ՏՆԵՐՈՎ (ԵՐԿԵՐԻ ԹԻՎԸ/ՏՆԵՐԻ ԹԻՎԸ ԵՎ ՀԱՆԳԱՎՈՐՄԱՆ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ)

Ժանրը	Երկերի թիվը/ տների թիվը	2-տողանի	3-տողանի	Քառատողեր	5-տողանի	6-տողանի	7-տողանի	8-տողանի	9-տողանի
Բանաստեղծություններ	28/148	14 aa-11 oo-3	3 aao-1 aoa-1 ooo-1	71 abab-39, aabb-11, oaoa-7, aaab-6, այլ ձևեր-8	1 aabbc	33 ababcc-11 aabbcc-18, հանգ. այլ ձևեր-4	2 խառը հանգավորմամբ	24 aabbccdd-9, aabcddoc-8, aabacbac-2, ababcdcd-3, այլ ձևեր-2	
Թարգմ. և փոխադր.	3/17	5 aa	2 aaa	1 aabb		3 անհանգ	4 անհանգ	1 անհանգ	1 անհանգ
Բալլադներ	4/120	4 aa-2 00-2	2 aoa-1 ooo-i	94 abab-47 aoao-45 aabb-2	6 ababc	8 aabccb-5, ababcc-2, aaabob-1		6 oaoaobob	
Պոեմներ («Թմկաբերդի առումը»)	1/74	1 aa		66 abab-50, oaoa-16	4 aaabb	3 aabccb			
Ընդամենը երկեր-36 տներ-359 տողեր-1633	36/359	24	7	232	11	47	6	31	1

Այսպիսով, տարաքնույթ տներով գրված գործերում ևս անվիճելի առաջնությունը պատկանում է քառատողերին. նրանք կազմում են բոլոր տների մոտ երկու երրորդը: Իսկ 2-րդ և 3-րդ տեղերը դարձյալ պատկանում են 6-տողանի և 8-տողանի տներին, որոնք համապատասխանաբար կազմում եմ 13 և 8/6 տոկոսը:

Ինչ վերաբերում է քառատողերի հանգավորման կարգին, ապա այս դեպքում ևս ամենից հաճախ հանդիպում է խաչաձև եղանակը (abab), որը հանդես է գալիս 232 տներից 136-ում: Իսկ եթե սրան ավելացնենք խաչաձև հանգավորման մյուս տարբերակը՝ այսպես կոչված թափուր ոտանավորով (oaoa) գրված 67 քառատողերը, ապա խաչաձև սկզբունքով (1 – 3, 2 – 4) կառուցված տների ընդհանուր տեսակարար կշիռը կհասնի 87,5 տոկոսի: Սա ճշգրտորեն համընկնում է միայն քառատողերով գրված ոտանավորների համապատասխան ցուցանիշին (87,3%), մի փաստ, որը բանաստեղծի որոշակի տաղաչափական նախասիրության մասին է վկայում: Թումանյանը օբյեկտիվորեն հետևում էր միջազգային պոեզիայի ավանդույթին, ըստ որի խաչաձև հանգավորումը քառատողի ամենատարածված ձևն է:

§20. *Ոտանավորի կառուցման խառը ձևեր:* – Մինչև այժմ մեր քննարկած չափածոյի շերտերը պարունակում են 9363 տող, այսինքն՝ Թումանյանի պոեզիայի բոլոր հաշվարկված տողերի շուրջ 40 տոկոսը: Իսկ ի՞նչ տնային կառուցվածք ունեն մնացած ավելի քան 13 հազար տողերը: Այս հարցին պատասխանելու համար պետք է ծանոթանալ Թումանյանի չափածոյի մյուս մասերին, որոնք կարելի է բաժանել երկու մեծ խմբի: Մեկը այն երկերի խումբն է, որոնք առհասարակ տնային հատուկ կառուցվածք չունեն և այդ պատճառով էլ կարող են կոչվել աստրոֆիկ (ապատնային) ոտանավորներ: Նրանց մեջ, պարբերաբար կրկնվող համանման տների փոխարեն, հանդես են գալիս տարբեր մեծության տողախմբեր, որոնք պայմանավորված են իմաստի և պատկերի անմիջական թելադրանքով: Ոտանավորների մյուս խումբը այն երկերն են, որոնց մեջ տարբեր համամասնությամբ և խառը կարգով կարող են զուգակցվել և՛ անհավասար տողախմբեր, և՛ տնային կառուցվածք ունեցող մասեր:Սկսենք երկերի վերջին խմբից, որի մեջ կան ինչպես տնային, այնպես էլ ապատնային հատվածներ: Այս խմբի մեջ, ելնելով ոտանավորի օբյեկտիվ հատկանիշներից, մենք մտցրել ենք 10 միավոր Թումանյանի պոեմներից, 4 բալլադ և 2 քնարական բանաստեղծություն, որոնք միասին պարունակում

են 4818 տող: Ճիշտ է, նշված երկու բանաստեղծությունները («Այստեղ ահա ինչ են ասում...», «Հրացաններ են ճայթում սրտիս մեջ...») անմշակ սևագրեր են, որի պատճառով էլ տնային կառուցվածքը տեղ-տեղ խախտվել է: Կարելի է վստահորեն ասել, որ վերջնական խմբագրության դեպքում նրանք ամբողջովին տնային տեսք կստանային: Սակայն ներկա վիճակով նրանց մեջ ապատնային հատվածներ կան, որը և հիմք է տվել այդ գործերը մտցնելու տվյալ խմբի մեջ:

Քառատողի սկզբունքից միայն մեկ հատիկ շեղում է պարունակում նաև մի ուրիշ՝ այս դեպքում արդեն լիովին մշակված ստեղծագործություն՝ «Արծիվն ու Կաղնին» բալլադը. նրա 21 – 28 տողերը փաստորեն կազմում են մեկ ամբողջական իմաստային-շարահյուսական միավոր, որը չի բաժանվում առանձնացվող քառատողերի:

Սակայն եթե հիշված գործերը միայն վերապահորեն պիտի դասվեն ոտանավորի տվյալ միջանկյալ ձևին, ապա 21-րդ աղյուսակի մեջ մտցված մյուս գործերը մտահղացվել ու ստեղծվել են իբրև այդպիսին: Դա բալլադներից «Անիծած հարսն» է, «Թագավորն ու չարչին», պոեմներից՝ «Անուշը» (վերջնական խմբագրություն), «Սասունցի Դավիթը», «Դեպի Անհունը» և այդ ժանրերի մի քանի այլ գործեր: Աղյուսակում նրանց տվյալները ներկայացվում են առանձին-առանձին, քանի որ այդ երկերից ամեն մեկն ունի տնային և ապատնային մասերի զուգակցման իր յուրահատկությունը: Պետք է նկատի ունենալ, որ տնային և ապատնային մասերի տարբերությունը միշտ չէ, որ հստակորեն նկատվում է: Բանն այն է, որ չափածո խոսքը, նույնիսկ ամենաազատ կառուցվածքի դեպքում, հաճախ կարող է վերածվել հավասար տողախմբերի, մանավանդ քառատողերի, բայց դա միշտ չէ, որ հիմք է տալիս դրանք համարելու բանաստեղծական տներ: Բուն իմաստով 4, 6 կամ 8-տողանի տների առանձնացման համար հիմք է ծառայել կամ տների գրաֆիկական ինքնուրույնությունը կամ էլ հետևյալը: Եթե աստրոֆիկ հատվածի ներսում շարահյուսորեն ամբողջացող տողերի խումբն ունի կից հանգավորում (aabb...), ապա դրանք դիտվել են իբրև ապատնային մասեր, իսկ երբ տողերը հանդես են գալիս խաչաձև հանգավորմամբ (abab կամ oaoa), ապա դասվել են տնային կառուցվածք ունեցող հատվածների թվին (աղյուսակ 21):

ՏՆԱՅԻՆ ԵՎ ԱՊԱՏՆԱՅԻՆ ՄԱՍԵՐԻՑ ԿԱԶՄՎԱԾ ԵՐԿԵՐ

Վերնագիրը	Տողերի թիվը	2-տողանի	3-տողանի	Քառատողեր	5-տողանի	6-տողանի	7-տողանի	8-տողանի	Ապատն. մասեր (տող. բաժ.)
Լոռեցի Սաքոն (2-րդ տարբերակ)	476			33 abab-31 aabb-2					344 կից հանգ.-327 abab-12 abba-4 անհանգ-1
Լոռեցի Սաքոն (3-րդ տարբերակ)	188			9 abab-7 aabb-2		10 aabbcc -8 ababcc -2		1 կից հանգ.	84 կից հանգ.-80 abab-4
Մերժած օրենք	319			59 abab-55 aabb-2 oaoa-2					83 կից հանգ.-52 abab-24 oaoa-4 անհանգ-3
Անուշ (վերջնական խմբագրություն)	856	5 aa		169 abab-139 aabb-3 oaoa-13 aaaa-6 aaoa-5 oaaa-2 aaao-1		4 abcbcc -3 aabccb -1	3 aaa-bbcc	3 abababob -1 ababcdcd -1 aabbccdd -1	101 միայն կից հանգավորում
Դեպի Անհունը	386	1 aa		4 abab-2 aabb-1 oaoa-1	2 aba bb	13 ababcc -7 aabccb -6			280 կից հանգ.-224 խաչ.-56
Սասունցի Դավիթը	984			84 abab-63 aabb-1 oaoa-20			1 aaaa - abb		641 կից հանգ.-633 խաչաձև-8
Սասունցի Դավիթը Բ մասը	78					3 aabbcc			60 կից հանգավ.

Հին կռի-վի Տանը	310			40 abab-32 oaoa-8		3 aabbcc			132 կից հան-գավ.
Հին կռիվը Երկրում	200	2 aa		45 abab-36 aabb-1 oaoa-8		1 abcabc			9 abbcddc gg
Հազա-րան բլբուլ	556			28 abab-23 oaoa-5		2 aabbcc -1 aabccb -1			432 կից հան-գավ.
Երկինք ու Երկիր	55			3 abab					43 կից հանգ.- 42 ան-հանգ.- 1
Անիծած հարսը	72					3 abbacc			54 կից հանգ.- 46 խաչա-ձև-8
Արծիվն ու Կաղնին	36			7 aabb					8 կից հան-գավ.
Թագա-վորն ու չարչին	95			16 abab-14 aabb-1 oaoa-1					31 կից հան-գավ.
Այսպեղ ահա ինչ են ասում…	176		4 aoa-1 aao-2 ooo-1	33 abab-19 oaoa կամ aoao-14		2 ababcc -1 ան-հանգ - 1			20 խա-չաձև
Հրա-ցաններ են ճայ-թյում սրտիս մեջ…	31		6 abab -4 oaoa -2						7 oaooaoo
Ընդա-մենը կրնային -2488 ապա-կրն.- 2330	4818	8	4	536	2	41	4	4	2330

Աղյուսակից երևում է, որ այս խմբի երկերում տնային և ապատնային կառուցվածք ունեցող մասերը գրեթե հավասար են (2488 և 2330 տող, համապատասխանաբար՝ 51,7 և 48,3 տոկոս): Բայց այդ մասերի փոխհարաբերությունը տարբեր երկերում շատ տարբեր ձևերով է հանդես գալիս՝ ստեղծելով մեկ կամ մյուս կողմի սուր գերակշռություն մյուսի նկատմամբ: Այսպես, «Անուշ» պոեմում ապատնային մասերը կազմում են ընդամենը 101 տող 856-ից, այնինչ «Սասունցի Դավիթը» պոեմում դրանք հասնում են ամբողջ ծավալի երկու երրորդին (641 տող 984-ից):

Թումանյանն այս դեպքում ևս որևէ անխախտ սկզբունք չի ունեցել, նա ստեղծագործել է ազատորեն՝ ամեն անգամ կիրառելով ոտանավորի այն ձևը, որը համապատասխանել է տվյալ նյութի կամ տրամադրության արտահայտման խնդրին:

§21 *Բանաստեղծական տների ընդհանուր հանրագումարը:* – Այժմ անհրաժեշտ է ի մի բերել տնային կառուցվածքի այլաբնույթ շերտերի տվյալները՝ ամփոփելով դրանք մեկ աղյուսակի մեջ. դա հնարավորություն կտա պարզելու, թե տարբեր երկարության տներից ամեն մեկն ի՛նչ տեղ է գրավում Թումանյանի տաղաչափական համակարգում: Այդ նպատակով ներառվել են նախորդ չորս աղյուսակների (18 –21) 11,178 տողերը (21-րդ աղյուսակի ապատնային 2330 տողերը, բնականաբար, այստեղ չեն մտնում), ինչպես նաև միատուն բանաստեղծությունների 673 և արձակ երկերի չափածո հատվածների 338 տողերը: Վերջին երկու խմբերի բնագրերը, ըստ իրենց երկարության, դասվել են համապատասխան բանաստեղծական տներին, իսկ 11, 12 և 15-տողանի մեկական միավորները նշվել են առանձին, քանի որ Թումանյանն այդ ծավալի ուրիշ երկեր չունի:

Այսպիսով, տվյալ դեպքում մենք գործ ունենք 12,189 տողի հետ, որոնք բոլոր հաշվարկված տողերի կեսից ավելին են կազմում (53,2%):

Նշված բոլո՛ր տվյալներն ամփոփող 22-րդ աղյուսակում բանաստեղծական տան ամեն մի տեսակի համար նշվում է տների և տողերի ընդհանուր քանակը և տեսակարար կշիռը (տոկոսը) տնային կառուցվածք ունեցող տողերի ամբողջության մեջ, ինչպես նաև հանգավորման հիմնական եղանակները (աղյուսակ 22):

ՏՆԵՐԻ ՔԱՆԱԿՆ ՈՒ ՀԱՆԳԱՎՈՐՄԱՆ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ

Տան տեսակը	Տների քանակը/ տոկոսը	Տողերի քանակը/ տոկոսը	Հանգ ավորման հիմնական եղանակները
2-տողանի	54/1,9%	108/0,9%	aa – 49, անհանգ -- 5
3-տողանի	15/0,5%	45/0,4%	aab – 7, aoa – 3, aaa – 2, անհ.– 3
Քառատող	2299/82,6%	9196/75,4%	abab – 1601, aabb – 194, abba – 14, oaoa – 344, aaoa – 67, aaaa – 14, հանգ ավորման այլ ձևեր – 65
5-տողանի	24/o,9%	120/1,0%	ababa – 4, aabbc – 5, ababc – 7, aaabb – 7, abbcc – 1
6-տողանի	216/7,8%	1296/10,6%	կից հանգ . – 86, խաչաձև (այդ թվում՝ oaoa) – 23, ababcc – 52, aabccb – 26, հանգ ավ. այլ ձևեր – 25, անհանգ – 4
7-տողանի	18/0,6%	126/1,0%	abbacca – 5, abababb – 1, կից հանգ ավ. – 6, հանգ ավ. այլ ձևեր – 2, անհանգ – 4
8-տողանի	132/4,7%	1056/8,7%	կից հանգ . – 38, խաչաձև (այդ թվում՝ oaoa) – 79, aabacbac – 8, հանգ ավ. խառը ձևեր – 6, անհանգ – 1
9-տողանի	6/0,2%	54/0,4%	aabccdeed – 4, կից հանգ ավ. – 1, անհանգ – 1
10-տողանի	15/0,5%	150/1,2%	կից հանգ . – 12, aabbccdece – 3
11, 12 և 15-տողանի – 1-ական	3/0,1%	38/0,3%	կից և խառը հանգ ավորում
Ընդամենը	2782	12,189	

Այսպիսով, տնային կառուցվածք ունեցող ոտանավորների մեջ էլ քառատողերն անվիճելի առաջնություն ունեն. 2782 տներից քառատողեր են 2299-ը, այսինքն՝ չորս հինգերորդից ավելին: Տողերի քանակով էլ նրանք բացարձակ մեծամասնություն են կազմում՝ 12, 189-ից 9196-ը, այսինքն՝ ճիշտ երեք քառորդը: Իսկ եթե քառատողերի տվյալները համեմատենք Թումանյանի ամբողջ չափածոյի հետ,ապա նրանք դարձյալ շատ պատկառելի տեղ են գրավում՝ բոլոր տողերի ճիշտ 40 տոկոսը: Սակայն պետք է հիշել, որ Թումանյանի ստեղծագործության մեջ 8-տողանի տներն էլ (132) բավական հաճախ պարզապես զույգ քառատողերի միավորում են: Ուրեմն վերջիններիս տեսակարար կշիռն ավելի մեծ է, քան բերված թվերը:

Քառատողերի այս բացառիկ մեծ տեղը, ինչպես արդեն ասվեց, ընդհանուր երևույթ է նոր ժամանակների միջազգային պոեզիայում, քանի որ դա առավել հարմար ձևն է ռիթմիկ խոսքի կազմակերպման համար: Քառատողի առաջատար դիրքը ավել կամ պակաս չափով երևան է եկել նաև XX դարի հայ բանաստեղծների երկերում:

Բանաստեղծական տների սանդղակում 2-րդ և 3-րդ տեղերը գրավում են 6 և 8-տողանի կառույցները, որոնք ներկայացված են համապատասխանաբար 216 և 132 միավորներով (միասին վերցրած՝ բոլոր տների 12,5 տոկոսը): Այսպիսով, 4,6 և 8-տողանի տները փաստորեն ներկայացնում են Թումանյանի ստեղծագործության «առյուծի բաժինը» (95 տոկոս): Իսկ տան մնացած տեսակները մեծ մասամբ մեկ տոկոսի էլ չեն հասնում (ընդամենը 135 տուն և 641 տող): Դրանք կիրառվել են միայն հատուկենտ դեպքերում և ոչ այնքան ինքնուրույն նշանակություն ունեն, որքան յուրօրինակ «տաղաչափական շրջապատ» են ստեղծում նշված երեք հիմնական տնային ձևերի համար:

Թումանյանի կիրառած տնային տեսակների ընդհանուր պատկերն առաջին հայացքից թվում է ոչ բազմազան, բայց դա արտաքին տպավորություն է միայն: Միապաղաղությունը հաղթահարվում է տարբեր ուղիներով: Նախ, ինչպես տեսանք, մի քանի տասնյակ երկերի մեջ ազատորեն զուգակցվում են տարբեր երկարության տներ, ինչպես նաև տնային և ապատնային մասերը (տե՛ս 20 և 21 աղյուսակները): Այդ հարցին մենք դեռ կանդրադառնանք հաջորդ §-ում: Կարևոր դեր է խաղում նաև միևնույն երկարության տների մեջ հանգավորման տարբեր եղանակների կիրառությունը: Ինչպես երևում է աղյուսակներում բերված տվյալներից, միևնույն չափի տունը

տարբեր երկերի մեջ, իսկ երբեմն էլ միևնույն ստեղծագործության սահմաններում, կարող է ունենալ հանգավորման տարբեր եղանակներ, որը և չափածո խոսքին շատ տարբեր երանգներ է հաղորդում: Հանգավորման ձևերի նման բազմազանությունը երևում է աղյուսակներում բերված թվական տվյալներից, ուր, բացի հիմնական եղանակներից, նշվում են նաև ընդամենը մի քանի անգամ հանդիպող տեսակները՝ համախմբելով դրանք «այլ ձևեր» անվան տակ:

Ընդհանրապես կարելի է նկատել, որ Թումանյանին խորթ է տան և հանգավորման որևէ սկզբունքի սրբագործումը: Միջազգային պոեզիայի կանոնացված ձևերը նրա համար անառարկելի հեղինակություն չեն եղել: Օրինակ, նրա 8-տողանի տները երբեք չեն կարող օկտավներ կոչվել, քանի որ չեն պահպանում վերջինիս հատուկ հանգավորման հայտնի եղանակը (abababcc): Հանգավորման այն ձևերը, որ Թումանյանը կիրառել է, մանավանդ 5 և ավելի տողերից կազմված տներում, մեծ մասամբ «ինքնագործ», երբեմն էլ տարերային բնույթ ունեն և ամեն անգամ բխում են բանաստեղծի առջև դրված որոշակի ստեղծագործական խնդրից: Դրանք ավելի հաճախ խառը հանգավորման ձևեր են, քան կանոնավոր և հետևողական սկզբունք:

Բացի հանգավորման ավելի բարդ ձևերից, Թումանյանը լայնորեն կիրառում է նաև ամենից պարզ եղանակը՝ կից հանգավորման սկզբունքը, երբ ոտանավորի մեջ զույգ-զույգ տողերը կապվում են իրար համահունչ վերջավորությամբ (aabbcc...), կամ էլ միևնույն հանգը հանդես է գալիս երկուսից ավելի հարևան տողերում: Օրինակ, 22-րդ աղյուսակում հաշվարկված տներից մոտ 400-ն ունեն կից հանգավորում՝ նրա բազմազան տարբերակներով:

Սակայն կից հանգավորման հարցին պետք է ավելի մանրամասն անդրադառնալ ապատնային ոտանավորների առնչությամբ:

§22. *Ապատնային (աստրոֆիկ) ոտանավորներ:* – Այս անվան տակ համախմբվում են այն բոլոր ինքնուրույն և թարգմանական գործերը, որոնք որոշակի տնային կառուցվածք չունեն: Դրանք բավական մեծ թիվ են կազմում՝ 104 ստեղծագործություն և 8381 տող: Իսկ եթե ավելացնենք նաև խառը ձևերով գրված և §20-ում քննության ենթարկված գործերի ապատնային մասերը (2330 տող), ապա տողերի թիվը կհասնի 10.711-ի, այսինքն՝ Թումանյանի չափածոյի ամբողջ ծավալի կեսից քիչ պակաս (46,8%): Սա ինքնին նշանակում է, որ առանց Թումանյանի ստեղ-

ծագործության այս մասի կառուցվածքը քննելու հնարավոր չէ լրիվ պատկերացում կազմել նրա տաղաչափության մասին:

Ո՞րն է ապատնային ոտանավորի հիմնական տարբերիչ գիծը կամ նրա առանձնացման չափանիշը: Այն, որ ոտանավորի այս տեսակը կազմված չէ համանման կամ տարաբնույթ պարբերաբար կրկնվող տնային միավորներից: Դրանց փոխարեն հանդես են գալիս մեծ մասամբ անհավասարաչափ տողախմբեր, որոնցից ամեն մեկը իմաստային-շարահյուսական համեմատաբար ավարտուն միավոր է: Այդ տողախմբերի շարքում կարող են լինել (և հաճախ լինում են) նաև 2, 4, 6 կամ 8-տողանի միավորներ: Բայց դա հիմք չի տալիս այդ տողախմբերն անվանելու բուն իմաստով բանաստեղծական տներ, և դա մի քանի պատճառով: Նախ, բանաստեղծական տան հասկացությունը ենթադրում է որոշակի *կրկնականություն* (повторяемость), այսինքն՝ նույն ծավալով տողախմբերի պարբերական կրկնություն իրար ետևից, կողք կողքի: Այնինչ ապատնային ոտանավորի մեջ իրար հաջորդում են մեծ մասամբ անհավասար տողախմբեր, որոնք ստեղծագործության ընդհանուր հոսքի մեջ չեն ընկալվում իբրև ինքնուրույն տներ: Նրանք առանձնանում են իրարից միայն իբրև շարահյուսորեն ինքնուրույն և ավարտուն միավորներ: Բացի այդ, բանաստեղծական տները, շատ փոքր բացառությամբ, գրաֆիկորեն առանձնացվում են իրարից, այնինչ ապատնային ոտանավորի մեջ տողախմբերն իրար են հաջորդում անընդմեջ, առանց գծագրի ընդհատման:

Թումանյանի ապատնային ոտանավորի էությունը բացահայտելու համար ժամանակին մենք մեր հիշյալ աշխատության մեջ (տես ծանոթագրություն թ. 7) օրինակներ ենք բերել «Դեպի Անհունը» պոեմից, «Անբախտ վաճառականներ» և «Հսկան» բալլադներից, «Հայ ուխտավորին» բանաստեղծությունից: Այստեղ, նախքան ապատնային ոտանավորների հետ կապված վիճակագրական տվյալներին անցնելը, վերլուծենք Թումանյանի վաղ շրջանի գործերից մեկը՝ «Խորհրդածություն» բանաստեղծությունը: Վերցնենք նրա առաջին 18 տողերը՝ թվերով նշելով ամեն մի նոր տողախմբի սկիզբը.

1. *Ո՞րն է դրախտը – վայրն երանավետ,*
   Ուր պիտի ապրեմ գերեզմանից ետ.
2. *Մի՞թե մարդկային տառապած կյանքը*
   Չըստեղծեց այն սուտ մխիթարանքը.
3. *Եվ մի՞թե նորա մահից սարսափած*

Աց տխրությունը չէ իրան խաբած...
4. *Սակայն բարի է. – մի փանջված արդար.*
   Կամ իրան արդար համարող մի չար
   Երկրային կյանքի վերջին վայրկյանին
   Հանգ իսպ ու խաղաղ կափանդե հոգին.
   Համաչայն իրան ճաշակի. կամքի.
   Վայելքն հիշելով խոստացյալ կյանքի.
5. *Եվ ահա մեռակ. բայց մեծ օգ ուրը.*
   Որ մարդկությանը տվեց այս սուրը:
6. *Ա յս է մեր կյանքը. – լոկ խաբեություն.*
7. *Ոհ. մի թե և ես. ինչպես մի հնչյուն.*
   Այս իմ հույսերիս ցգ դրամներիս հետ
   Գիրքի մեռանիմ. չքանամ անհետ...

Այս հատվածն իր իմաստով և հնչերանգով փաստորեն բաժանվում է յոթ մասի, որոնք սկզբում հավասարաչափ են (առաջին երեքը կազմված են 2-ական տողերից), իսկ հետո հաջորդում են իրար անհավասար տողախմբերով: Այսպես, 4-րդ միավորն արդեն եռապատիկ մեծ է նախորդներից (6 տող), իսկ հաջորդ երեքը կազմված են համապատասխանաբար 2,1 և 3 տողերից: Բանաստեղծության երկրորդ մասը՝ բաղկացած՝ 22 տողից, նույնպես անհավասար տողախմբեր է պարունակում, որոնք 2-ից մինչև 8-տողանի են:

«Խորհրդածության» օրինակով երևում է նաև աստրոֆիկ ոտանավորի մի ուրիշ կարևոր առանձնահատկություն, որով շատ բան է պայմանավորված նրա կառուցվածքի մեջ: Դա բանաստեղծության համատարած կից (կամ զույգ) հանգավորումն է, որն առհասարակ շատ բնորոշ է այս խմբի մեջ մտնող գրեթե բոլոր երկերին: Արդեն 21-րդ աղյուսակից երևում է, որ խառը ձևերով գրված գործերի մեջ ապատնային 2330 տողերից կից հանգավորում ունեն 2169-ը (93%): Այս իրողությունը ճիշտ գնահատելու համար հիշեցնենք, որ նույն խմբի տնային կառուցվածք ունեցող 2488 տողերի մեջ կից հանգավորում ունեն ընդամենը 247-ը: Իսկ դա կազմում է ամբողջ ծավալի հազիվ մեկ տասներորդը: Ինչպես տեսնում ենք, տարբերությունը, այն էլ միևնույն երկերի կազմի մեջ մտնող տնային և ապատնային մասերի հանգավորման համակարգում, շատ մեծ է և, իհարկե, չի կարող պատահականություն համարվել:

Կարելի է ասել, որ սերտ կապ կա ոտանավորի ապատնային կառուցվածքի և կից հանգավորման միջև: Առավել

հաճախ նրանք հանդես են գալիս միասնաբար (թեև դա պարտադիր չէ): Բանն այն է, որ կից հանգավորումը բանաստեղծին լայն հնարավորություն է տալիս ազատորեն «մանրելու», ոտանավորը զարգացնելու բովանդակության ելևէջներին համապատասխանող անհավասար մեծության տողախմբերով: Կից հանգավորումը ոտանավորին հաղորդում է խաղացկուն ոճ, անցումների արագություն՝ միաժամանակ նպաստելով նրա շարունակական ընթացքի ներքին միասնության զգացողությանը: Վերջինս հատկապես ցայտուն է երևում այն դեպքերում, երբ իրար հետ հանգավորվող հարևան տողերը մտնում են տարբեր տողախմբերի մեջ և դրանով իսկ կապ են ստեղծում նրանց միջև: Վերցնենք «Պոետն ու Մուսայի» սկիզբը.

1. Նըստած եմ մի օր ու միտք եմ անում.
Միտք եմ անում, միտք, ու չեմ կարենում
Մի հըմար գըտնեմ, ցավերըս հոգամ...
2. Վեր կենամ, ասի, մեկի մոտ գընամ,
Կըրկին պարտք անեմ, գըլուխը քարը,
Մինչև որ տեսնենք, ինչ կըլնի ճարը:
3. – Ողջո՞ւյն Պառնասի գըլխից սըրբազան...
4. Ետ նայեմ տեսնեմ՝ իմ ծանոթ Մուսան:

Սկզբում հանդես են գալիս երկու հավասար՝ 3-տողանի տողախմբեր, ընդ որում առաջինի վերջին և երկրորդի առաջին տողերն իրար հետ կապված են կից հանգավորմամբ, որով ընդգծվում է տողախմբերի ոչ միայն իմաստային, այլև տաղաչափական միասնությունը: Բերված հատվածի վերջին երկու տողերը նույնպես առանձին-առանձին շարահյուսական ինքնուրույն միավորներ են, որոնք, սակայն, կապված են միևնույն հանգի շնորհիվ: Ուրիշ երկերում ևս հանդիպում են այս երևույթի ոչ քիչ դրսևորումներ, ինչպես. «Բայց արի տես... որ փող չու*նեն:* (Շատ միտք արին, թե ինչ ա*նեն»* («Անբախտ վաճառականներ»), «Ներս է մըտնում մի զըռ չո*րքան:* (– Բարի օր քեզ այ խանութ*պան»*, «– Հա՞յ, հա՞յ, ասավ, դե ձեզ տես*նեմ...*) Ու դուրս եկան իրարու դ*եմ»* («Մի կաթիլ մեղրը»), «Հըսկայական քընով քը*նած:* (էստեղ, էնտեղ դեմքեր բըռ*նած»*) «Հսկան») և այլն:

Ապատնային երկերի խմբի մեջ, ելնելով նշված չափանիշներից, մենք մտցրել ենք ինքնուրույն բանաստեղծություններից 52 գործ (որից 18-ը սևագիր և 2-ը տարբերակ), թարգմանական

բանաստեղծություններից՝ 16 (որից 4-ը սևագիր): Բայց եթե Թումանյանի ստեղծագործության այս բաժիններում նշված թվերը համեմատաբար փոքր մաս են կազմում (ինչպես երկերի քանակով, այնպես էլ տողերի), ապա մյուս ժանրերում պատկերն էապես փոխվում է: Ապատնային բնույթ ունեն բալլադների մեծ մասը (35-ից 20-ը), այդ թվում այնպիսի դասական գործեր, ինչպես «Շունն ու Կատուն» և «Անբախտ վաճառականները», «Չարի վերջը» ու «Հսկան», «Մի կաթիլ մեղրն» ու «Աղավնու վանքը», ինչպես նաև մի շարք սևագիր գործեր: Պոեմներից այս խմբի մեջ են մտնում «Մարոն» իր երկու տարբերակներով, «Լոռեցի Սաքոյի» առաջին տարբերակը, «Ալեքը» և «Մեհրին», «Պոետն ու Մուսայի» երկու խմբագրությունները: Վերջապես, թարգմանական պոեմների մեծ մասը նույնպես ապատնային կառուցվածք ունի, ինչը գալիս է նրանց բնագրերից:

Ստորև բերվող աղյուսակի մեջ (թ. 23) ըստ առանձին ժանրերի ներկայացվում են ապատնային ոտանավորի հիմնական ցուցանիշները՝ երկերի և տողերի թիվը և վերջինիս տեսակարար կշիռը (տոկոսը) տվյալ ժանրի ամբողջության մեջ, հանգավորման եղանակները: Տոկոսները հաշվելիս հիմք են ընդունվել ամեն մի ժանրի մեջ մտնող երկերի և տողերի այն ընդհանուր քանակները, որոնք նշված են թ. 12 աղյուսակում: Հաշվարկների մեջ չեն մտցվել քառյակների ու չափածո հատվածների տվյալները (ընդամենը 98 միավոր և 654 տող), որոնք, բնականաբար, դուրս են մնացել նաև ամեն մի ժանրի հաշվեկշիռը որոշելիս: Ավելացնենք նաև հետևյալը: Անշուշտ, ցանկության դեպքում կարելի էր հաշվել նաև, թե ապատնային ոտանավորներում 4, 6 կամ 8-տողանի քանի միավոր կա: Բայց մենք այդ բանը չենք արել սկզբունքային նկատառումներով, քանի որ ապատնային ոտանավորի հիմնական հատկանիշը հենց կանոնավոր կերպով կրկնվող տների բացակայությունն է, և տողախմբերը չպետք է նույնացվեն բանաստեղծական տների հետ, եթե նույնիսկ արտաքուստ նրանք շատ նման լինեն (աղյուսակ 23):

Այս աղյուսակը կարևոր դիտարկումների հիմք է տալիս: Ինչպես երևում է նրանից, զուտ ապատնային ոտանավորով գրված երկերը (104) կազմում են բոլոր չափածո երկերի (ընդամենը 461՝ չհաշված քառյակներն ու չափածո հատվածները) մեկ քառորդից քիչ պակաս (22,5 %) և բոլոր տողերի

(22,246՝ դարձյալ առանց նշված բաժինների) մեկ երրորդից ավելին (37,7%): Ուրեմն ոտանավորի կառուցման այս եղանակը Թումանյանի համար եղել է ոչ թե պատահական մի բան, այլ նրա բանաստեղծական մտածողության և տաղաչափական արվեստի կարևորագույն բաղադրիչներից մեկը, որը պետք է ուսումնասիրվի և գնահատվի համապատասխան չափանիշներով:

Աղյուսակ 23

ԱՊԱՏՆԱՅԻՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐԻ ԱՄՓՈՓԻՉ ՏՎՅԱԼՆԵՐԸ

Ժանրը	Երկերի թիվը	Տողերի թիվը	Տողեր կից հանգավորմամբ	Տողեր հանգ. այլ ձևերով	Անհանգ տողեր
Բանաստեղծություններ	52/16%	1315/19,3%	976/74,2%	232/17,6%	107/8,1%
Բալլադներ	20/57,1%	2198/66,4%	1891/86%	161/7,3%	146/6,6%
Թարգմ. և փոխադրութ.	16/23,2%	378/25,7%	250/66,1%	97/25,7%	31/8,2%
Պոեմներ	7/38,9%	2209/27,9%	2188/99%	16/0,7%	5/0,2%
Թարգմ. պոեմներ	9/64,3%	2281/83%	830/36,4%	179/7,8%	1272/55,8%
Ընդ.-ը	104/22,5%	8381/37,7%	6135/73,2%	685/8,2%	1561/18,6%

Տվյալ դեպքում մենք առանձին չենք անդրադառնա թարգմանական պոեմների կառուցման և հանգավորման հարցերին: Ասենք միայն, որ նրանց մեջ բացարձակորեն գերակշռում են ապատնային և անհանգ ոտանավորները: Թումանյանն այս հարցերում հետևել է իր թարգմանած երկերի՝ Բայրոնի «Շիլիոնի կալանավորը», Լերմոնտովի «Մծիրի», Լոնգֆելլոյի «Հայավաթի երգը» պոեմների, ռուսական և սերբական վիպերգերի ապատնային կառուցվածքի համապատասխան սկզբունքներին: Նույնը կարելի է ասել նաև անհանգ (սպիտակ) ոտանավորի

մասին, որը հատուկ է թարգմանական պոեմների ծավալի ավելի քան բուն կեսին («Հայավաքի երգը», ռուսական և սերբական վիպերգեր): Ինքնուրույն գործերում Թումանյանը հազվադեպ է օգտվել անհանգ ոտանավորից: Մեծ մասամբ դա պատահական շեղման բնույթ է կրել (տե՛ս նախորդ աղյուսակի տվյալները), իսկ ամբողջովին սպիտակ ոտանավորով են գրված փաստորեն միայն երկու գործ՝ «Մուկիկի մահը» (1908) և «Վերջին օրը» (1915) բանաստեղծությունները (ճիշտ է, առաջինի մեջ կան առանձին հանգեր, որոնք նույն բառերի կամ բայական ձևերի կրկնության հետևանք են):

Ապատնային ոտանավորը տարբեր ժանրերի մեջ հանդես է եկել տարբեր չափերով: Այն համեմատաբար փոքր տեղ է գրավում բանաստեղծությունների մեջ (19,3%), զգալիորեն մեծանում է պոեմներում (27,9%) և իր ամենաբարձր դրսևորումն է գտնում բալլադների մեջ (66,4%): Սակայն ճշգրիտ լինելու համար այս թվերին պետք է ավելացնել նաև խառը ձևերով գրված պոեմներում և բալլադներում առկա ապատնային մասերին վերաբերող այն տվյալները, որոնք բերված են 21-րդ աղյուսակում: Այս դեպքում բալլադների ապատնային տողերի թիվը կավելանա 136-ով և կհասնի 2334-ի, այսինքն՝ այս ժանրի բոլոր տողերի (3312) 70,5 տոկոսը: Առավել չափով կմեծանա ապատնային մասերի կշիռը պոեմների բաժնում, եթե այս աղյուսակի 2209 տողերին ավելացնենք 21-րդ աղյուսակի ոչ տնային հատվածների 2184 տողերը: Այսպիսով, պոեմների 7918 տողերից ապատնային սկզբունքով են գրված 4393 (ամբողջ ծավալի 55,5 տոկոսը):

Ինչո՞վ բացատրել պոեմների և մանավանդ բալլադների մեծ մասում ոտանավորի կանոնավոր տնային կառուցվածքից հրաժարվելու փաստը: Դա, իհարկե, պատահականություն չէր, այլ պայմանավորված էր երկերի բովանդակությամբ: Պոեմներում և բալլադներում արտացոլված կենսական բարդ և դրամատիկ իրավիճակները, լարված գործողությունները, կենդանի բնավորությունների բախումն ու զարգացումը հաճախ բնականորեն թելադրում են բանաստեղծին հրաժարվել կանոնավոր տնային կառուցվածքից, դիմել տաղաչափական ավելի ազատ և անկաշկանդ ձևերի, որոնցից է նաև ապատնային ոտանավորը:

23-րդ աղյուսակից երևում է նաև, որ զուտ ապատնային կառուցվածք ունեցող երկերի մեջ ևս կից հանգավորումն անվիճելի առաջնություն ունի, այստեղ ևս այն ոտանավորի միա-

նության հիմնական նեցուկներից մեկն է: Կից հանգերով են զարգանում ապատնային ոտանավորների տողերի մոտ երեք քառորդը (73,2%): Սա բազմակի մեծ է Թումանյանի չափածոյի մյուս մասերի համապատասխան տվյալներից. հիշենք, օրինակ, որ, ինչպես երևում է թ. 18 աղյուսակից, միայն քառատողերով գրված գործերում կից հանգավորում ունեն տողերի ընդամենը 8,5 տոկոսը: Սակայն այս դեպքում ևս կից հանգավորման թվական տվյալները տարբեր ժանրերի մեջ բավական տարբեր են: Բալլադների մեջ կից հանգավորվող տողերի կշիռն զգալի չափով բարձր է միջին թվաքանականից և հասնում է 86%-ի, իսկ պոեմներում դա փաստորեն հանգավորման միակ ձևն է (99%): Ընդհանուր առմամբ ինքնուրույն ապատնային երկերի մեջ հանգավորվող տողերի համամասնությունը ավելի քան երկու անգամ բարձր է, քան թարգմանական գործերի մեջ. մի դեպքում նրանք ընդգրկում են բոլոր տողերի 88, իսկ մյուս դեպքում՝ 40 տոկոսը: Այս փաստից ելնելով կարելի է ասել. Թումանյանի պոեզիային մեծապես բնորոշ խոսակցական հնչերանգը ավելի հաճախ և ավելի բնականորեն տողերի կից հանգավորում է ենթադրում, քան հանգավորման մի որևէ ուրիշ տեսակ:

§23. *Տնային կառուցվածքի ամփոփիչ պատկերը:* – Թումանյանի պոեզիան, նրա տնային կառուցվածքի ձևերի հիման վրա, մենք բաժանեցինք հինգ մասի. ա) միատուն բանաստեղծություններ բ) ոտանավորներ համանման տներով, գ) ոտանավորներ տարաբնույթ տներով, դ) ոտանավորի կառուցման խառը ձևեր և ե) ապատնային ոտանավորներ: Այդ տեսակները բնութագրող բոլոր թվական տվյալները ներկայացված են նախորդ վեց աղյուսակներում (թ. 18 – 23): Այժմ անհրաժեշտ է ի մի բերել նրանց գլխավոր ցուցանիշները և պարզել, թե ըստ ժանրերի նշված հինգ ենթատեսակներից ամեն մեկին քանի ստեղծագործություն և քանի տող է բաժին ընկնում: Այդ հարցի պատասխանը տրված է 24-րդ աղյուսակում, ուր հորիզոնական շարքով նշվում են ոտանավորի կառուցման նշված հինգ տեսակները, իսկ ուղղագիծ շարքով՝ ժանրային բաժինները: Քառանկյունիների մեջ նշված երկերի ու տողերի թվի մեջ արձակ երկերի չափածո հատվածները չեն մտցվել: Ամեն մի տեսակի տողերի վերջնական թվից հետո նշվում է նաև նրանց տոկոսը պոեզիայի ամբողջության նկատմամբ (աղյուսակ 24):

Աղյուսակ 24

ՈՏԱՆԱՎՈՐԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ (ԵՐԿԵՐԻ ԹԻՎԸ/ ՏՈՂԵՐԻ ԹԻՎԸ)

Ոտանավորի կառուցման տեսակներ	Միապուռն բանաստ.	Համանման տներով	Տարաբնույթ տներով	Խառը չերով	Ազատ տնային ոտանավորներ	Ընդամենը
Բանաստեղծություններ	52/283	191/4263	28/730	2/207	52/1315	325/6798
Քառյակներ	79/316					79/316
Բալլադներ		7/340	4/516	4/258	20/2198	35/3312
Թարգմանություններ և փոխադր.	15/70	35/942	3/83		16/378	69/1473
Պոեմներ		2/1052	1/304	8/4353	7/2209	18/7918
Թարգմանական պոեմներ	1/4	4/460			9/2281	14/2745
Ընդամենը	147/673 3%	239/7057 31,3%	36/1633 7,2%	14/4818 21,3%	104/8381 37,1%	540/ 22,562

Այս աղյուսակի տվյալները տարբեր կողմերից և առանձինառանձին վերլուծվել են նախընթաց շարադրանքի մեջ, և այստեղ լրացուցիչ բացատրության անհրաժեշտություն չկա: Դրանք, ինչպես ափի մեջ, ներկայացնում են Թումանյանի չափածո ժառանգության տնային կառուցվածքի ամբողջական պատկերը:

VI. ՀԱՆԳԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

§24. *Հանգի ուսումնասիրության չափանիշները:* – Հովհ. Թումանյանի տաղաչափական համակարգում և ընդհանրապես նրա բանաստեղծական մտածողության մեջ հանգը հիմնական և անփոխարինելի տարրերից մեկն է: Հետևելով դասական պոե-

զիայի ավանդական սկզբունքներին՝ նա չափածո խոսքը գրեթե միշտ կառուցում է *հանգերի,* այսինքն՝ *հարևան տողերի համահնչուն վերջավորության* մասնակցությամբ: Անհանգ (կամ այսպես կոչված՝ սպիտակ) ոտանավորը իբրև պոեզիայի ուրույն ձև, նրան փաստորեն չի գրավել (թերանշակ բանաստեղծությունների մեջ առկա անհանգ հատվածները, իհարկե, տվյալ դեպքում հաշվի առնվել չեն կարող):

Ճիշտ է, ոտանավորի այդ տեսակին նա դիմել է իր մի շարք թարգմանությունների մեջ (ռուսական և սերբական վիպերգեր, Լոնգֆելլոյի «Հայավաթի երգի» հատվածները, ընդամենը՝ 1238 տող), բայց դա բնագրերի համապատասխան առանձնահատկությունը պահպանելու արդյունք է: Թումանյանի ինքնուրույն գործերից ամբողջովին անհանգ տողերով է գրված միայն մեկը՝ «Վերջին օրը» ծավալուն բանաստեղծությունը (1915), որը կազմված է 92 տողից: Ինչպես այդ առումով, այնպես էլ ոճական հատկանիշներով այս բանաստեղծությունը շատ մոտ է Թումանյանի թարգմանած սլավոնական վիպերգերին ու դրանով ևս, կարելի է ասել, «մատնում է» նրա ինքնուրույն և թարգմանական երկերի ներքին հարազատությունը: Այսպիսով, Թումանյանի չափածո ժառանգության մեջ կա անհանգ ոտանավորով գրված ընդամենը 1330 տող:

Բացի բուն իմաստով հանգերից, որոնք հանդես են գալիս տողավերջում, Թումանյանը բավական լայնորեն կիրառել է նաև այնպիսի մասնավոր տարատեսակներ, ինչպես ներքին, կրկնաբանական, բաղադրյալ հանգերը և այլն: Համենայն դեպս, դա նա արել է շատ ավելի հաճախ, քան նրան նախորդած արևելահայ բանաստեղծները կամ ժամանակակիցներից՝ Ավ.Իսահակյանը: Եվ, թվում է, պատահական չէ, որ իր տաղաչափական հայտնի աշխատության մեջ Մանուկ Աբեղյանը հանգիտության բաժնում ամենից շատ Թումանյանին է դիմում՝ ավելի քան 40 անգամ օրինակներ բերելով նրա ստեղծագործությունից:

Սակայն հատուկ պետք է ընդգծել, որ Թումանյանը երբեք տուրք չի տվել հանգի ֆետիշացման, այն իբրև ինքնանպատակ մի բան դիտելու և կիրառելու մտայնությանը: Ավելին, նա աներկմիտ մերժել ու ծաղրել է հանգի հարցում դրսևորվող ձևապաշտությունը, իմաստի զոհաբերումը հանուն ուժեղ հանգի: Հիշենք «Պոետն ու Մուսան» պոեմի այն դրվագը, ուր երգիծական տեսանկյունից ակնարկվում է «Մուրճ» ամսագրի խմբագիր Ավ.Արասխանյանի հետ 90-ական թվականներին գժտվելու

իրողությունը: Կարդալով բանաստեղծի ներկայացրած գործը, խմբագիրը նրա հանգերն «աղքատ» է համարում և առաջարկում է դրանք ավելի «սահուն» դարձնել: Եվ ահա հետևյալ տողերի մեջ՝ «Սևորա՞կ աչքեր, սևորա՞կ աչքեր, Հալածում եք ինձ դուք օր ու գիշեր», խմբագիրն այդ իրոք թույլ հանգերը (աչքեր-գիշեր) փոխարինում է իսկապես ուժեղ, բայց խոսքն ըստ էության զավեշտական դարձնող հանգով՝ «Սևորա՞կ աչքեր, սևորա՞կ աչքեր, Հալածում եք ինձ դուք ինչպես *քաջքեր*[8]»: Սակայն բանաստեղծը կտրականապես մերժում է այդ «բարելավումը» («Ես իսկույն, ինչպես հալածված քաջքից, Փախա խմբագրից և իրեն աչքից»), ինչպես նաև «հայտնի քննադատի» այն պատկերացումը, ըստ որի բանաստեղծության համար «Ոչ մըտքեր են պետք, ոչ ձիրք և ոչ խելք, – Բառեր ու հանգեր – և ահա քեզ երգ»:

Այնինչ Թումանյանի համար հանգը երբեք ինքնաքավ մի բան չէ, այն միշտ ծառայողական խնդիր ունի, այն է՝ որոշակի դարձնել տողերի սահմանները և հնչյունական կապ ստեղծել նրանց միջև, ընդհանրապես՝ բարեհնչուն դարձնել ոտանավորը: Պոեզիայի պատմության մեջ դարերի ընթացքում մշակված և հաստատված այս սկզբունքներին նա հավատարմորեն հետևել է իր ստեղծագործական կյանքի բոլոր փուլերում՝ իհարկե, ժամանակի ընթացքում կատարելագործելով նաև հանգերի վարպետությունը: Թումանյանն իր հանգերը միշտ ենթարկել է միայն և միայն արտահայտվող իմաստին, երբեք չի ձգտել հանուն «նորարարության» ստեղծել «անսովոր» և «էֆեկտիվ» հանգեր: Եվ ուղղակի պետք է ասել, որ պոետիկայի առումով, ազգային ոտանավորը նոր ձևերով հարստացնելու տեսանկյունից Թումանյանի հանգերն իրոք ավելի սովորական, ավանդական նկարագիր ունեն: Տեսական առումով դրանք այնպիսի լայն հետաքրքրություն չեն ներկայացնում, ինչպես Վ.Տերյանի և մանավանդ Ե.Չարենցի հանգերը, որոնք շատ կողմերով նորություն էին և երկար ժամանակ պայմանավորեցին հայկական հանգի զարգացման գլխավոր միտումները:

Սակայն, սրանով հանդերձ, Թումանյանի հանգերի մանրակրկիտ բանասիրական քննությունը ըստ ամենայնի անհրա-

[8] Հետաքրքիր է նշել, որ *աչքեր-քաջքեր* հանգային զույգը Թումանյանն օգտագործել է նաև առանց երգիծական նպատակադրման՝ «Լոռեցի Սաքոյի» 1890 և 1896թթ. տպագրված տարբերակների մեջ. «Սակայն առաջին ցոլացին աչքեր, թփից դուրս թռան մի քանի քաջքեր»: Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ «քաջքերը» միանգամայն արդարացված են՝ ակնարկում են հոգեկան հավասարակշռությունը կորցրած հերոսին հետապնդող սոսկալի տեսապատկերները:

ժեշտ է առնվազն երկու առումով: Նախ, Թումանյանի տաղաչափական համակարգի պատկերն ամբողջացնելու համար: Եվ ապա՝ առանց Թումանյանի հանգերի անհնար է լրիվ պատկերացնել ազգային բանաստեղծության «հանգային տնտեսությունը», որի կարևորագույն, ամենահարուստ օղակներից մեկն են դրանք:

Ներկա աշխատության գլխավոր նպատակն է՝ հետազոտել և դասակարգել Թումանյանի՝ բուն իմաստով հանգերի, այսինքն՝ բանատողերի վերջում հանդես եկող համանման հնչյունների հիմնական հատկանիշները, քննությունը կատարելով հետևյալ չորս առումներով. 1) հանգի տեսակները ըստ տողի վերջին բառաշեշտի դիրքի, 2) հանգի տեսակներն ըստ կրկնվող հնչյունների քանակի (կամ՝ ըստ հանգի խորության), 3) հանգի ճշգրտության աստիճանը, 4) հանգի ձևաբանական կազմությունը: Այս բոլոր հարցերը մեզ զբաղեցնելու են միայն իրենց ընդհանուր տիպաբանական հատկանիշներով: Իսկ հանգերի գործառական (ֆունկցիոնալ) նշանակությունը, այսինքն՝ կոնկրետ գեղարվեստական բնագրի մեջ նրանց խաղացած դերն ու բովանդակային արժեքը, այս աշխատության մեջ չեն քննվելու: Այդ հարցերը կարող են քննվել առանձին կամ մտնել որևէ բանաստեղծական երկի համակողմանի վերլուծության մեջ[9]:

§25. *Հանգի բնույթն ըստ շեշտի տեղի:* – Հանգերի տարբերակման հիմնական չափանիշներից մեկը տողի վերջին բառաշեշտի դիրքն է: Եթե բառաշեշտն ընկնում է տողի վերջին վանկի վրա, ապա մենք գործ ունենք, ըստ ընդունված պայմանական տերմինի, *արական հանգի* հետ (օր. անդադա՛րտիրաբա՛ր, հարսանի՛ք-պատանի՛ք, հրապարա՛կ-եղանա՛կ, համբուրվո՛ւմ-կամարո՛ւմ)[10]: Իսկ եթե շեշտվում է տողի նախավերջին վանկը, դա կոչվում է *իգական հանգ* (եկե՛լ են-խորտակվե՛լ են, Թաթո՛ւլը-թո՛ւրը, սեղա՛նը-բա՛նը, շա՛հը-սրա՛հը):

Հանրահայտ է, որ հայերենում շեշտը գրեթե միշտ ընկնում է բառի վերջին վանկի վրա, և այդ պատճառով էլ հայկական

---

[9] Առանձին չեն քննարկվում նաև հանգի այնպիսի ենթատեսակներ, ինչպես բաղադրյալ, կրկնաբանական և ներքին (տողամիջի) հանգերը: Վերջինիս շատ տարիներ առաջ մենք հատուկ աշխատանք ենք նվիրել. «Ներքին հանգը Թումանյանի բանաստեղծական արվեստում» («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1965, թ. 1, էջ 53 – 70: Տե՛ս նաև մեր «Թումանյան. Ստեղծագործության պրոբլեմներ» գիրքը, 1988, էջ 363 – 390):

[10] Այստեղ և հետագայում, երբ հեղինակի անունը հատուկ չի նշվում, օրինակները քաղվում են Թումանյանից, ըստ հնարավորին՝ միևնույն ստեղծագործությունից:

հանգերը գերազանցապես արական են, իսկ իգական հանգերը բավական համեստ տեղ են գրավում: Սա մեր լեզվի բնույթից բխող մի օրինաչափություն է, որը կարելի է նկատել բոլոր հայ բանաստեղծների երկերում՝ սկսած միջնադարից, թեև արական և իգական հանգերի համամասնությունը կարող էր և շատ տարբեր լինել: Իսկ եթե խոսքը կոնկրետացնենք XIX – XX դարերի արևելահայ ոտանավորի նկատմամբ, ապա նրա զարգացման ընթացքում որոշակիորեն նկատվում է իգական հանգերի նվազման միտում: Եթե նրա պատմության վաղ փուլերում՝ 1840 – 1860-ական թվականներին (Աբովյան, Նալբանդյան, Պատկանյան, Շահազիզ) դրանք կազմում էին բոլոր տողերի շուրջ 10 – 12 տոկոսը, ապա ավելի ուշ նրանց տեսակարար կշիռն իջնում է մի քանի անգամ: Չանդրադառնալով այդ երևույթի պատճառների բացատրությանը, որը մենք տվել ենք մի ուրիշ աշխատության մեջ («Վահան Տերյանի տաղաչափական համակարգը», 1995), անցնենք Թումանյանին: Նրա կիրառած հանգերը շարունակում են հայկական ոտանավորի զարգացման հիշյալ օրինաչափությունը և ցուցադրում արական հանգերի բացարձակ գերակշռությունը իգականների նկատմամբ[11]: Մեր հաշվարկներն այսպիսի պատկեր են գծագրում:

Նախ ասենք, որ հանգերն ըստ շեշտի տեղի դասակարգելու համար մենք նկատի ենք ունեցել Թումանյանի ամբողջ չափածո ժառանգությունը (22 հազար 900 տող), որի սահմանները որոշելու սկզբունքները բացատրված են մեր նախորդ աշխատության մեջ: Արդ, քննությունը ցույց է տալիս, որ այդ ընդհանուր թվից իգական վերջավորություն ունի ընդամենը 1260 տող, այսինքն՝ 5,5 տոկոս: Իսկ եթե, ավելի ճշգրիտ լինելու նպատակով, տվյալ դեպքում մի կողմ թողնենք վերը թվարկված այն գործերը (հիմնականում թարգմանական), որոնք ընդհանրապես անհանգ են (ընդամենը 1330 տող), ապա իգական վերջույթների տեսակարար կշիռը հազիվ կմոտենա 6 տոկոսի: Դա մոտ երկու անգամ պակաս է, քան աշխարհաբար պոեզիայի զարգացման վաղ փուլերում: Ավելացնենք, որ հենց իր՝ Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի ընթացքում էլ կարելի է նկատել իգական հանգերի որոշակի նվազում: Շատ պերճախոս է

---

[11] Ինչ վերաբերում է հանգ ի այն տեսակին, որի մեջ շեշտն ընկնում է տողի վերջից 3-րդ վանկի վրա (այսպես կոչված *դակտիլային հանգ եր*), ապա այն հայերենում փաստորեն հնարավոր չէ, և միայն հազվագյուտ դեպքերում կարող է հանդիպել: Թումանյանի պոեզիայում մենք այդպիսի միայն մեկ օրինակ գ իտենք »Անբուն Կըկուի« մեջ, հող ո՛ւղ էլ է – օգ ո ւտ էլ է:

այդ առումով «Անուշ» պոեմի օրինակը: 1892թ. տպագրված առաջին տարբերակում 728 տողից իգական վերջավորություն ունեն 79-ը (10,8 տոկոս): Իսկ ահա դրանից տասը տարի անց ստեղծված վերջնական տարբերակի մեջ 856 տողից իգական հանգերով են ավարտվում ընդամենը 28 տող (3,3 տոկոս), այսինքն՝ նրանց տեսակարար կշիռը փոքրանում է ավելի քան երեք անգամ: Ընդսմին չի կարելի չնկատել, որ պոեմի վերջնական խմբագրության մեջ էլ իգական հանգերը, շատ փոքր բացառությամբ, գալիս են առաջին տարբերակից, իսկ բոլորովին նոր ավելացված մասերում այդպիսիք գրեթե չկան:

Ընդհանուր առմամբ անվիճելի է, որ իգական հանգերի ակնհայտ նվազումը ուղղակի կապված էր ոտանավորի կառուցման սկզբունքների ճշտման և կանոնավորման ընթացքի հետ, որը նկատվում է ինչպես արևելահայ պոեզիայի, այնպես էլ Թումանյանի ստեղծագործական զարգացման մեջ:

Թումանյանի իգական հանգերն իրենց բնույթով և կառուցվածքով բավական բազմազան են: Դրանք հանդես են գալիս 738 հանգային զույգերի մեջ, բայց կազմությամբ համարժեք չեն: Զույգերի մեծ մասը (516) միասեռ բնույթ ունի, այսինքն՝ իգական հանգը կապվում է իգականի հետ, ինչպես՝ պարծա՛նքը-զարմա՛նքը, վատնո՛ւմ է-հատնո՛ւմ է, քաշո՛ւմ է-քըշո՛ւմ է: Իսկ մի քանի քառյակներում (ընդամենը 6), այդ ժանրի կառուցման սկզբունքների թելադրանքով, համահնչուն իգական վերջավորությունները հանդես են գալիս հարևան երեք տողերի մեջ, ինչպես՝ բե՛րդը-ե՛րթը-հե՛րթը, հնչո՛ւմ են-տենչո՛ւմ են-կանչո՛ւմ են, ճամփո՛րդ է-անհայո՛րդ է-խո՛րթ է: Սակայն սրանց կողքին 126 տողազույգեր տարասեռ են՝ նրանց մեջ իգական վերջույթները կապվում են թեև համահունչ, բայց վերջին վանկի վրա շեշտ կրող հանգերի հետ (չըգիտե՛ք-հանգի՛ստ եք, ասե՛ն-տըհա՛ս են, մըտածո՛ւմ եմ-կըտեսնե՛մ):

Պետք է ուղղակի ասել, որ իգական և արական վերջույթների զուգակցումը Թումանյանի բանարվեստում որևէ ստեղծագործական կամ տեխնիկական նպատակ չի հետապնդում, այլ ծագում է տարերայնորեն, գրական աշխատանքի բնական թելադրանքով: Մեծ մասամբ դա առաջանում է այն պատճառով, որ, ինչպես բերված օրինակներից էլ երևում է, տողերից մեկն ավարտվում է միավանկ օժանդակ բայով, որը շեշտ չի կրում՝ տողը եզրափակելով իգական վերջավորությամբ: Առանձին դեպքերում էլ տարասեռ հանգերի զուգակցման հետևանքով նրանք իրենց հնչյունական կազմով բավական հեռանում են

իրարից՝ թուլացնելով հանգային կապի զգացողությունը: Այսպես, հետնյալ օրինակներում, որոնք պատկանում են ստեղծագործական կյանքի առաջին տարիներին, հանգը փաստորեն հենվում է միայն մեկ ծայնավորի վրա, այն էլ հաճախ մի տողի մեջ շեշտված, իսկ մյուսում՝ անշեշտ (բավակա՛ն *է*-գիտե՛ շողշողո՛ւմ *են*- ծմե՛ռ, Մըհե՛-ի՛նչ *է*, շո՛ւրջըս-հոգո՛ւս), մի բան, որը գրեթե հավասարազոր է հանգի վերացման:

Վերջապես, Թումանյանի գործերում առկա իգական վերջավորություններից 96-ը առհասարակ իրենց հանգային զուգակիցը չունեն: Դա նշանակում է, որ նրանց նախորդող կամ հաջորդող տողը, որն ըստ ոտանավորի սխեմայի պետք է հանգ ստեղծեր, համահնչուն ավարտ չունի (կյանքում-մահինը, հաղթանակով-կինը, իշխանը-հրեշտակ, հարբեցրել է-դարպաս): Սա վերաբերում է նաև արական վերջույթներին: Թումանյանը բավական հաճախ քառատողերի կենտ տողերը (1-ին և 3-րդ) թողնում է անհանգ, ըստ երևույթին, դրան մեծ նշանակություն չտալով և չցանկանալով հանուն, այսպես ասած, միջանկյալ և ոչ վճռական հանգերի իմաստային ինչ-որ զոհաբերություն կատարել: Այդ պատճառով էլ Թումանյանի որոշ քառատողեր, երբ մանավանդ դրանք կարճ տողերից են կազմված, ունենալով միայն մեկ հանգային զույգ, լսողությամբ կարող են ընկալվել իբրև երկու երկար տողեր պարունակող միավորներ: Վերցնենք այս քառատողը «Թմկաբերդի առումը» պոեմից.

Ու միշտ ուրախ, հաղթանակով
Իր ամրոցն է դառնում նա.
Սպասում է էնտեղ կինը,
Ջահել կինը սևաչյա:

Միջանկյալ հանգերի բացակայությունը նպաստում է, որ այս քառատողը մեզ փաստորեն ներկայանա իբրև երկու երկար տողերից կազմված մի խումբ, մանավանդ որ 15-վանկանի այդ միավորներից ամեն մեկը մի ավարտուն պարզ ընդարձակ նախադասություն է.

Ու միշտ ուրախ, հաղթանակով իր ամրոցն է դառնում նա.
Սպասում է էնտեղ կինը, ջահել կինը սևաչյա:

Ի դեպ, այս երևույթը շատ բնորոշ է նաև «Փարվանա» բալլադին. այստեղ 54 բանատող (բոլորն էլ քառատողերի 1-ին և 3-րդ տողերը) անհանգ են, իսկ դրանցից 10-ը իգական վերջավորություն ունեն (հավաքվե՛լ են, սպասո՛ւմ են, աշխա՛րհքը, ծիարշա՛վը, կտրիճնե՛րը, թիթեռնե՛րը, և այլն):

Իսկ լեզվական ի՞նչ միջոցներով են գոյանում իգական հանգերը Թումանյանի չափածոյի մեջ: Այս հարցին պատասխանելու համար պետք է հիշել մեր լեզվի, հետևաբար նաև հայկական ոտանավորի այն ընդհանուր օրինաչափությունը, ըստ որի իգական վերջույթները նրանց մեջ առաջանում են հետևյալ երեք ուղիներով.

ա) երբ տողի վերջում հանդես են գալիս որոշիչ և ստացական հոդեր, որոնց *ը* ձայնավորը շեշտ չի կրում (խանութպա՛նը - բա՛նը, աժդահա՛կը – մահա՛կը, շո՛ւնըս - տո՛ւնըս, տո՛ւնըս - անո՛ւնըս, ծոցո՛ւմըս - օծո՛ւմըս, պսա՛կըդ - հասա՛կըդ),

բ) երբ տողն ավարտվում է միավանկ օժանդակ բայերով, որոնք նույնպես շեշտ չեն կրում (պա՛րտք ենք – մա՛րդ ենք, գրկվո՛ւմ են - գրկվո՛ւմ են, դողդողո՛ւմ են-սողո՛ւմ են),

գ) երբ տողը եզրափակող միավանկ բառը, ենթարկվելով նախընթաց վանկի ուժեղ շեշտին, փաստորեն զրկվում է ռիթմական շեշտից: Իգական հանգի այս վերջին տեսակը Թումանյանի չափածոյում շատ հազվադեպ է (այն հետագայում շատ ավելի լայնորեն կիրառվեց Վ.Տերյանի և Ե.Չարենցի ստեղծագործության մեջ): Այդ պատճառով էլ բավարարվենք միայն մի քանի օրինակ բերելով (միավանկ անշեշտ բառերն ընդգծվում են/. կըտրո՛ւմ ես - ապրե՛մ *ես*, արե՛լ – համա՛ր *էլ*, սիրե՛լ - սիրո՛վ *էլ*):

Առանձին-առանձին և ավելի մանրամասն անդրադառնանք իգական հանգի առաջին երկու տեսակներին:

Այդ երկու խմբերից բացարձակորեն գերակշռում է առաջինը՝ որոշիչ կամ ստացական հոդերի շնորհիվ առաջացող իգական վերջույթները: Մեր հաշվարկած 1260 տողից այդպիսի վերջույթներ ունեն ավելի քան 900-ը: Իսկ միավանկ օժանդակ բայերի շնորհիվ գոյացող իգական հանգերի թիվը 347 է, այսինքն՝ ընդհանուր քանակի մեկ քառորդից քիչ ավելին (28%):

Արժե նշել նաև, որ այս երկու խմբերի համամասնությունը քնարական և էպիկական գործերում որոշ չափով տարբեր է, թեև այդ իրողությունը դժվար է բացատրել գրական կամ լեզվական որևէ օրինաչափությամբ: Այսպես, Թումանյանի երկերի լիակատար ժողովածուի 1-ին և 2-րդ հատորներում, որոնք

ամփոփում են բանաստեղծությունները, կա 700 իգական վերջույթ, որոնցից օժանդակ բայերի վրա հենվում են 239-ը (34 %): Իսկ ահա 3-րդ և 4-րդ հատորներում (պոեմներ, այդ թվում նաև թարգմանական) 560 իգական վերջույթներից միայն 108-ն են այդպիսիք (այսինքն՝ մոտ 20 տոկոսը):

Իգական հանգն իր կատարյալ տեսքով ենթադրում է առնվազն երկու տողի նախավերջին շեշտված և վերջին անշեշտ վանկերի համահնչունություն: Բայց այդ հնարավորությունը միշտ չէ, որ իրագործվում է: Թումանյանի պոեզիայում իգական վերջույթների մեծ մասը, իրոք, պարունակում են երկու կամ ավելի համահնչուն վանկ, բայց բավական թվով կան նաև այնպիսիք, որոնց մեջ համընկնում է միայն մեկ վանկ, այն էլ շեղումների տարբեր չափերով:

Վերցնենք, նախ, հոդերի վրա հենվող հանգերը, որոնցից շատերի մեջ նախավերջին շեշտված վանկերն իրենց հնչյունային կազմով շեղվում են իրարից բազմազան ձևերով:

Ահա մի շարք իգական հանգազույգեր, որոնց մեջ նախավերջին շեշտված վանկերում ձայնավորները տարբեր են, և մյուս հնչյուններն էլ կարող են չհամընկնել: Այդպիսի հանգերը էապես շեղվում են հանգին ներկայացվող անհրաժեշտ պայմաններից (ընդգծվում են եզրափակիչ անշեշտ վանկի մեջ համընկնող հնչյունները). արտասուք*ըս* – վիշտ*ըս*, ձայ*նը* - աստվածայի*նը*, ընթաց*քըդ* - միտ*քըդ*, բանաստե*ղծը* - հ*ղծը*, քույ*րը* - գիշե*րը*, ի*նքը* – օրե*նքը*, Օլ*եգը* - ալի*քը*, ձո*րը* – ծե*րը*, մու*թը* - Դեբե*դը*, երգե*րը* - երկի*րը*, հե*րթը* – սի*րտը*, գաղտնիքը – կյանքը, և այլն:

Այս օրինակներում, ինչպես տեսնում ենք, հնչյունային նմանության և կապի ամբողջ ծանրությունն ընկնում է վերջին անշեշտ վանկի, հատկապես նրա մեջ անպայման առկա *ը* ձայնավորի վրա: Թեև դա թուլացնում է հնչյունային զուգահեռի տպավորությունը, բայց ընդհանուր առմամբ չի խանգարում ոտանավորի ռիթմական ընթացքին: Թումանյանը, որը, կրկնում ենք, հանգի հարստությանը ինքնաբավ արժեք չի տվել, նման թերի հանգերով էլ կարողանում է պահպանել չափածո խոսքի կշռույթը: Բայց եթե այս հանգազույգերում շեշտված ձայնավորի տարբերությունը հատուցվում է եզրափակիչ անշեշտ վանկերի հնչյունային ընդհանրությամբ, ապա առանձին դեպքերում իրարից բավական հեռանում են նաև այդ վանկերը, և միակ կապակցող հնչյունային գործոնը անշեշտ *ը* ձայնավորն է մնում: Այդպիսի օրինակներ են. գրքերը-փողը, ուրախությունը – թախիծները, բերդը - զորքը, փոքրիկըս – ջաղացը, և այլն: Ոտանավորի

տեսության բոլոր կանոնների համաձայն սրանք, իհարկե, հանգեր չեն, այլ խլացված առձայնույթի նմուշներ: Բայց Թումանյանը, մանավանդ գրական կյանքի վաղ շրջանում, հաճախ բավարարվել է ոտանավորի այսպիսի թույլ հենարաններով՝ այս դեպքում ևս չցանկանալով հանուն ուժեղ հանգի ինչ-որ կերպ զոհաբերել բանաստեղծական իմաստը:

Բազմազան են նաև օժանդակ բայերով ավարտվող տողերի հանգային վերջույթների տեսակները, որոնք կարող են դասակարգվել ըստ հետևյալ աստիճանների.

ա) հանգեր, որոնց մեջ հնչյունաբանորեն առնչվում են ոչ միայն օժանդակ բայերը, այլև դերբայական վերջավորության ու բայի արմատական մասը, ինչպես հետևյալ օրինակներում. վատնում է - հատնում է, տանում է- հանգստանում է, ցոլանում է - սլանում է, թողնում եմ- դողում եմ, քաշում է - քըշում է, ծեծում է - - հեծեծում է, հընչում են – տենչում են – կանչում են, և այլն:

բ) Հանգային զույգեր, որոնց մեջ համընկնում են միայն օժանդակ բայն ու նրան նախորդող դերբայական կամ թեքական մասնիկները, ինչպես. շողշողում են - բերում են, երգերն են – խոսքերն են, տեսնում եմ- լսում եմ, նախատում են-խեղդում են, խոխոջում է - շընկշընկում է, չարչարվում էր – կորչում էր, խոստովանում եմ - արհամարհում եմ, և այլն:

գ) Հանգեր, որոնց մեջ համընկնում են միայն անշեշտ մնացող միավանկ օժանդակ բայերը, ինչպես հետևյալ դեպքերում. հանգիստ եմ – կարող չեմ, կորած է - սպասում են, հարկավոր չեն – կանչում են, կյանքն է - ծաղկում են, խեղճ է - մեղք է, և այլն: Այսպիսի զույգերը, որոնք հանդիպում են առավելապես 80 – 90-ական թվականների ստեղծագործության մեջ, իբրև հանգեր շատ թերի են, դրանք հնչյունական լիարժեք զուգահեռականության տպավորություն, իհարկե, չեն ստեղծում:

Առհասարակ, հայ ոտանավորի պատմաբանը պետք է արձանագրի, որ իգական հանգերի կիրառության իմաստով Թումանյանը կանգնած է, մի տեսակ, կեսճանապարհին: Մի կողմից նա, արևելահայ բանաստեղծության մեջ իր նախորդների համեմատությամբ, զգալիորեն կրճատեց հանգի այդ տեսակի օգտագործման շրջանակները, մանավանդ ստեղծագործական հասունության շրջանում: Այդ հանգամանքը, անշուշտ, կապված էր այն համոզմունքի հետ (թեկուզ և տարերայնորեն ձևավորված), որ իգական հանգերը վերջին հաշվով համարժեք չեն մեր լեզվի և ոտանավորի բնական հատկանիշներին: Դրանով պետք է բացատրել հանգի այս տեսակի կշռի որոշակի նվազումը, որ

ընկալվում է դարասկզբին գրած կամ վերամշակած թումանյանական երկերի մեջ: Սակայն, մյուս կողմից, Թումանյանը չհասավ իգական հանգն իբրև ռիթմակազմիչ ուրույն միջոց, իբրև արտահայտչական լրացուցիչ եղանակ կիրառելու սկզբունքին: Դա արդեն վերապահված էր բանաստեղծական հաջորդ սերնդին՝ հանձինս Վահան Տերյանի և Եղիշե Չարենցի, որոնք բացահայտեցին և լայնորեն ցուցադրեցին իգական վերջավորությունների մեջ թաքնված արտահայտչական հնարավորությունները, դրանով իսկ նոր մակարդակի բարձրացրին հայկական հանգի զարգացումը[12]:

§26. *Հանգի տեսակներն ըստ հնչյունային կազմի:* – Հանգի բնույթն ըստ շեշտի դիրքի քննելու և իգական վերջույթների տեսակները դասակարգելու նպատակով մենք ընդգրկեցինք Թումանյանի ամբողջ չափածո ժառանգությունը: Անցնելով հարցի մյուս կողմերին (հանգերի հնչյունային կազմը, նրանց ճշգրտության աստիճանը և շարահյուսական կառուցվածքը), մենք պետք է խոստովանենք, որ ուսումնասիրությունը շարունակել այդպիսի «լայն ճակատով» հնարավոր և նպատակահարմար չէ: Հրաժարվելով Թումանյանի չափածոյի բոլոր շուրջ քսան հազար տողերն ըստ այդ հարցերի մեկ առ մեկ քննելուց (ինչը կարող է ծանրաբեռնել շարադրանքը), մենք տվյալ դեպքում կբավարարվենք միայն տարբեր ժանրերի պատկանող առանձին երկերով, որոնք բավարար են տվյալ երևույթի գիտական բնութագրման համար:

Նախ թվարկենք հետագա քննության մեջ ներգրավվող բոլոր երկերը: Քնարերգությունից ընտրված է 11 բանաստեղծություն՝ «Նախերգանք», «Հին օրհնություն», «Հայ ուխտավորին», «Տրտունջ», «Հայոց վիշտը», «Հայոց լեռներում», «Վայրէջք», «Հայրենիքիս հետ», «Հոգեհանգիստ», «Բարձրից», «Սիրիուսի հրաժեշտը» (ընդամենը 321 տող): Հաշվարկների մեջ մտցված է չորս բալլադ՝ «Փարվանա», «Մի կաթիլ մեղրը», «Աղավնու վանքը», «Թագավորն ու չարչին» (ընդամենը 503 տող): Իսկ պոեմներից ընտրված են «Լոռեցի Սաքոն» և «Թմկաբերդի առումը» ամբողջությամբ, «Անուշի» նախերգանքը, 1-ին և վերջին՝ 6-րդ երգերը, «Դեպի Անհունի» առաջին 8 և «Սասունցի Դավթի» առաջին 10 գլուխները (ընդամենը 1346 տող): Այսպիսով, մեր տեսադաշտում լինելու է ճիշտ 20 ստեղ-

---

[12] Հարցի մանրամասն քննությունը կատարված է մեր »Վահան Տերյանի տաղաչափական համակարգը« աշխատության մեջ (Երևան, 1995, էջ 171 – 182):

ծագործություն (որոնցից երեքը՝ հատվածաբար) և ընդամենը 2170 տող, որը կազմում է Թումանյանի հանգավոր չափածոյի (21,570 տող) ճիշտ մեկ տասներորդը:

Կարծում ենք, բանաստեղծի ժառանգության մեկ տասներորդի հիման վրա էլ կարելի է հիմնավոր եզրակացություններ բխեցնել նրա հանգերի մասին ընդհանրապես, մանավանդ որ, ինչպես երևում է ցուցակից, ընտրված երկերը պատկանում են Թումանյանի ամենակատարյալ և բնորոշ գործերի թվին:

Նախ տեսնենք, թե նշված 2170 տողերում ի՛նչ չափով են համընկնում հանգային վերջույթների հնչյունները: Ուրեմն խոսքը վերաբերում է հանգերի հարստության (կամ խորության) աստիճանին: Այդ առումով սովորաբար տարբերակվում է հանգային համահնչյունության երեք հիմնական տեսակ կամ աստիճան, որոնց առանձնացման սահմանները (ճիշտ է, հաճախ անկայուն և պայմանական) կարելի է բնութագրել այսպես (տվյալ դեպքում բոլոր օրինակները քաղվում են Թումանյանի երկու բանաստեղծությունից՝ 1915 թվականին գրված «Հայրենիքիս հետ» և «Բարձրից»):

ա) Երբ համընկնում են միայն տողերի վերջին ձայնավորն ու նրան հաջորդող մեկ բաղաձայն, ապա մենք գործ ունենք *աղքատ* (կամ թույլ) հանգի հետ: Բնական է, որ հանգի այդ տեսակն ավելի բնորոշ է միավանկ արական հանգերին, թեև առանձին դեպքերում կարող է հանդես գալ նաև իգական վերջավորությունների մեջ (երբ հանգազույգի տողերի նախավերջին շեշտված վանկերը չեն համընկնում ոչ ձայնավոր և ոչ էլ բաղաձայն հնչյուններով): Օրինակ, աղքատ հանգեր են հիշյալ բանաստեղծությունների հետևյալ զույգերը. հովիտ-անծըպիտ, հետ-չարադետ, նոր-հզոր, անվերջ-մեջ, նայեց-մեծ: Այս խմբի մեջ են մտնում նաև միավանկ *բաց* հանգերը, որոնք բաղկացած են միայն մեկ՝ տողը եզրափակող շեշտված ձայնավորից (ն*ա*-վըր*ա*):

բ) Համեմատաբար ավելի մեծ հնչյունային ընդգրկում ունեն *բավարար* (կամ լրիվ) հանգերը, որոնց մեջ համընկնում են ոչ միայն շեշտված ձայնավորն ու նրան հաջորդող, այլև նախորդող բաղաձայնը (*նեցուկի* բաղաձայն): Ահա այդպիսի հանգերի մի քանի օրինակ (նեցուկի բաղաձայնը ընդգծվում է). հե*ռ*վում-թափա*ռ*ում, *ք*եզ-աղե*կ*եզ, վայրե*ն*ի-արյու*ն*ի, աշխարհի*ք*ին-հո*գ*ին, անեծ*ք*ով-խու*ք*ով, ամենա*ք*ին-զավա*կ*ին, անխը*ռ*ովսի*ռ*ով: Բավարար կարելի է համարել նաև այն հանգը, որի մեջ շեշտված ձայնավորին հաջորդում է ոչ թե մեկ, այլ երկու բաղաձայն (կամ ձայնորդ) հնչյուն, ինչպես՝ լու*յս*-անհու*յս*:

գ) Տողավերջի համահնչունության ամենաբարձր աստիճանը *հարուստ* (կամ ուժեղ) հանգերն են: Նրանց հիմնական պայմանը երկու կամ ավելի ձայնավորների (հետևաբար՝ նաև վանկերի) կրկնությունն է հարևան տողերի մեջ (հ*ագած* - ճառ*ագած*, լ*անջին* - առ*աջին*, լ*ույսի* - հ*ույսի*, շամ*անդաղից* - *անթախիծ*, հանգ*չելու* – շըն*չելու*): Ընդսմին պարտադիր չէ բաղաձայն հնչյունների բացարձակ նույնականություն: Նրանք կարող են շեղվել իրարից տարբեր չափերով ու ձևերով՝ սկսած արտասանությամբ իրար մոտ հնչյունների զուգադրությունից (ինչպես շամանդաղից-անթախիծ զույգի մեջ՝ *դ-թ*, *դ-խ*, *ց-ծ*) մինչև հանգերի միևնույն տեղում բոլորովին տարբեր հնչյունների երևան գալը (ինչպես՝ ուժաս*պ*առ-խա*փ*ար, անհա*մար*-ծաղկա*փ*առ, ո*ղ*բի-ո*ր*բի, խո*ժ*երից-խո*ր*երից, գանա*զ*ան-դա*ժ*ան): Հեշտ է համոզվել, որ այս օրինակներում բազմաթիվ ձայնավոր և բաղաձայն հնչյունների նույնականության շնորհիվ առանձին՝ իրարից շեղվող հնչյունները ուժեղ հանգի զգացողությանը չեն խանգարում: Հանգն ուժեղ է հնչում նաև այն դեպքում, երբ ձայնավորներից մեկի տարբերությունը հատուցվում է մի շարք բաղաձայնների նույնությամբ (այսպես, զ*ա*րկված-զ*ըր*կված հանգազույգի մեջ մեկ տարբերվող ձայնավորի կողքին նույնությամբ կրկնվում են մեկ ձայնավոր և հինգ բաղաձայն):

Այժմ փորձենք վերը թվարկված երկերի 2170 տողերի հիման վրա դասակարգել Թումանյանի հանգերն ըստ նշված երեք աստիճանների: Քնարերգությունից ընտրված 11 բանաստեղծությունների տվյալները ներկայացվում են հավաքականորեն, իբրև մեկ միավոր, իսկ բալլադներն ու պոեմները՝ նախ առանձին-առանձին և ապա միասին: Սպառիչ լինելու համար աղյուսակի մեջ մտցվել են նաև տողերի համահնչյունության առանձնահատուկ տեսակները՝ կրկնաբանական և բաղադրյալ հանգերը, ինչպես նաև այն տողերը, որոնք չեն հանգավորվում: Այդ բոլոր տվյալները մեզ համար հիմք պետք է ծառայեն համադրելու Թումանյանի հանգերը իր նախորդ և ժամանակակից արևելահայ բանաստեղծների, իսկ հաջորդներից՝ Վ.Տերյանի ստեղծագործության համապատասխան տվյալների հետ և դրանով իսկ ճշգրտորեն որոշելու Թումանյանի տեղը հայկական հանգի պատմության մեջ: Ստորև բերվող, ինչպես նաև հաջորդ աղյուսակների մեջ տոկոսային ցուցանիշները տրվում են մեկ տասնորդականի ճշգրտությամբ (աղյուսակ 25):

Աղյուսակ 25

ՀԱՆԳԵՐԻ ՀՆՉՅՈՒՆԱՅԻՆ ԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՊՈԵԶԻԱՅՈՒՄ

Հանգերի տեսակները երկեր	Աղքատ (թույլ) հանգեր	Բավարար (լրիվ) հանգեր	Հարուստ (ուժեղ) հանգեր	Բաղադրյալ հանգեր	Կրկնաբանական հանգեր	Անհանգ տողեր	Ընդամենը
Քնարերգություն (11 բանաստ.)	116 36,2%	92 28,8%	93 28,9%	4 1,2%	12 3,7%	4 1,2%	321
Բալլադներ							
Փարվանա	52	28	30			54	164
Մի կաթիլ մեղրը	53	65	46		4		168
Աղավնու վանքը	20	32	20		4		76
Թագավորն ու չարչին	40	32	18		2	3	95
Ընդամենը	165 32,8%	157 31,2%	114 22,7%		10 2,0%	57 11,3%	503
Պոեմներ							
Լոռեցի Սաքոն	64	72	50			2	188
Անուշ	109	118	116	2	20	19	384
Դեպի Անհունը	98	56	36	2			192
Սասունցի Դավիթը	92	108	68		8	2	278
Թմկաբերդի առումը	98	90	80	2	4	30	304
Ընդամենը	461 34,2%	444 33,0%	350 26,0%	6 0,4%	32 2,5%	53 3,9%	1346
Ընդհանուր հանրագումար	742 34,2%	693 32,0%	557 25,7%	10 0,4%	54 2,5%	114 5,2%	2170

Այս աղյուսակի տվյալները ունեն, կարելի է ասել, և՛ համընդհանուր, և՛ անհատական բնույթ: Մի կողմից, նրանք

արտացոլում են արևելահայ լեզվի և ոտանավորի զարգացման մակարդակը XIX – XX դարերի սահմանագլխին, իսկ մյուս կողմից՝ Թումանյանի տաղաչափության հանգային յուրահատկությունը՝ ըստ հնչյունային հարստության աստիճանի:

Հետևելով արևելահայ պոեզիայի զարգացման ընթացքին, մենք որոշակիորեն տեսնում ենք, որ աստիճանաբար ոչ միայն կանոնավորվում է նրա, այսպես ասած, հանգային տնտեսությունը, այլև փոքրանում է աղքատ (թույլ) հանգերի տեսակարար կշիռը և, ընդհակառակը, մեծանում բավարար (լրիվ) և հարուստ (ուժեղ) հանգերինը: Այս շարժումը առարկայորեն ցուցադրելու համար փորձենք Թումանյանի պոեզիայի տվյալները համադրել նրան անմիջաբար նախորդած և ժամանակակից մի քանի արևելահայ բանաստեղծների համապատասխան տվյալների հետ:

Նախ բերենք տվյալներ, որոնք ցույց են տալիս, թե ի՛նչ հնչյունային նկարագիր է ունեցել հանգը արևելահայ բանաստեղծության զարգացման վաղ փուլերում՝ անցյալ դարի 40–60-ական թվականներին: Դրա համար մենք վերցրել ենք մոտ 300-ական տող *Խ.Աբովյանի, Մ.Նալբանդյանի, Ռ.Պատկանյանի* և *Ս.Շահազիզի* առավել հայտնի գործերից: Չմտնելով նրանց ներքին տարբերությունների մեջ, հավաքականորեն նշենք միայն հանգերի հիմնական տեսակների համամասնությունը.

Հաշվարկված տողերի ընդհանուր թիվը – 1128, որից՝
աղքատ (թույլ) հանգեր – 628 (55,7%)
բավարար (լրիվ) հանգեր – 225 (19,9%)
հարուստ (ուժեղ) հանգեր – 140 (12,4%)

Տողերի մնացած 12 տոկոսը հիմնականում անհանգ են, մի քանիսն էլ կրկնաբանական հանգերով են ավարտվում:

Համադրելով այս թվերը Թումանյանի հանգերի համապատասխան տվյալների հետ, մենք նկատում ենք մի քանի էական տեղաշարժեր.

ա) Թումանյանի ոտանավորում զգալի չափով (ավելի քան քսան տոկոսով) պակասում է աղքատ հանգերի տեսակարար կշիռը, բ) մյուս կողմից, նկատելիորեն ավելանում է բավարար հանգերի թիվը (12 տոկոսով), իսկ ուժեղ հանգերինը մեծանում է ավելի քան երկու անգամ (12,4 տոկոսի փոխարեն՝ 25,7 տոկոս): Այսպիսով, լրիվ և ուժեղ հանգերը, որոնք երկուսն էլ հնչյունաբանորեն շատ ավելի հարուստ են և այդ պատճառով էլ միշտ չէ, որ հեշտությամբ տարբերակվում են իրարից, Թումանյանի պոեզիայում ավելացան մոտ երկու անգամ. եթե հիշյալ չորս բանաստեղծների հաշվարկված տողերում նրանք միասին

կազմում են մեկ երրորդը (32,3%), ապա Թումանյանի մոտ նրանք կազմում են տողերի կեսից ավելին (57,7%): Սա հիմք է տալիս ասելու, որ հանձին Թումանյանի հայ պոեզիան հանգերի հարստության առումով ևս շատ որոշակի առաջընթաց կատարեց:

Հնչյունաբանական այդ հարստությունը երևում է նաև Թումանյանի և նրա ժամանակակից մի քանի բանաստեղծների հանգերի համադրությունից: Այս դեպքում էլ համեմատելու համար վերցրել ենք մոտ 300-ական տող *Հովհ. Հովհաննիսյանի, Ալ.Ծատուրյանի և Ավ.Իսահակյանի բանաստեղծություններից: Հանգերի հնչյունային կազմով դրանք այսպիսի պատկեր են ներկայացնում.*

Հաշվարկված տողերի ընդհանուր թիվը – 866, որից՝

աղքատ (թույլ) հանգեր – 453 (52,4%)

բավարար (լրիվ) հանգեր – 219 (25,3%)

հարուստ (ուժեղ) հանգեր – 124 (14,3%)

Տողերի մնացած 8 տոկոսը կազմված է կրկնաբանական հանգերից կամ ունի անհանգ վերջավորություն:

Ինչպես տեսնում ենք, այս երեք բանաստեղծների գործերում ևս՝ ա) Թումանյանի համեմատությամբ աղքատ հանգերը մոտ քսան տոկոսով ավելի են, բ) բավարար և հարուստ հանգերը միասին կազմում են բոլոր տողերի ընդամենը 40 տոկոսը՝ զգալիորեն զիջելով Թումանյանի պոեզիայի համապատասխան ցուցանիշին (57,7 %):

Վերջապես, բերենք նաև *Վահան Տերյանի* պոեզիայի համապատասխան տվյալները: Այս դեպքում մենք հնարավորություն ենք ունեցել հաշվարկների մեջ ներառելու նրա ամբողջ ինքնուրույն չափածո ժառանգությունը (մոտ 6 հազար տող), ուր հանգի հիմնական տեսակները հանդես են գալիս այսպիսի համամասնությամբ.

Հաշվարկված տողերի ընդհանուր թիվը – 5899, որից՝

աղքատ (թույլ) հանգեր – 1581(26,8%)

բավարար (լրիվ) հանգեր – 2618 (44,3%)

հարուստ (ուժեղ) հանգեր – 1135 (19,2%)

Տողերի մնացած մոտ 10 տոկոսը կազմված են բաղադրյալ, կրկնաբանական հանգերից, մասամբ էլ ունեն անհանգ վերջավորություն:

Այս թվերի և Թումանյանի պոեզիայի համապատասխան տվյալների համեմատությունը հիմք է տալիս արձանագրելու, որ՝ ա) Տերյանի պոեզիայում աղքատ հանգերը որոշ չափով (մոտ 8

տոկոսով) պակասում են, բ) իսկ բավարար և ուժեղ հանգերի ընդհանուր կշիռը ավելանում է մոտ նույն չափով (57,7 տոկոսի փոխարեն՝ 63,5 %)։

Այժմ կարելի է մեկ աղյուսակի մեջ ներկայացնել հանգի հիմնական տեսակների տոկոսային կշիռը, ինչը հնարավորություն կտա ավելի շոշափելիորեն պատկերացնելու հանգի հնչյունային հարստության տեղաշարժերը ժամանակի մեջ (աղյուսակ 26)։

Աղյուսակ 26

ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ՀԱՆԳԻ ՀՆՉՅՈՒՆԱՅԻՆ ԿԱԶՄԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՏԵՍԱԿՆԵՐԻ ԿՇԻՌԸ (*ՏՈԿՈՍՆԵՐՈՎ*)

Հանգի տեսակները Հեղինակներ	Աղքատ (թույլ) հանգեր	Բավարար (լրիվ) հանգեր	Հարուստ (ուժեղ) հանգեր
Խ.Աբովյան, Մ.Նալբանդյան, Ռ.Պատկանյան, Ս.Շահազիզ	55,7	19,9	12,4
Հովհ. Հովհաննիսյան, Ալ.Ծատուրյան, Ավ.Իսահակյան	52,4	25,3	14,3
Հովհ. Թումանյան	34,2	32,0	25,7
Վ.Տերյան	26,8	44,3	19,2

Ինչպես երևում է այս թվերից, Թումանյանի հանգերն իրենց հնչյունային կազմով զգալիորեն ավելի հարուստ են, քան նրա նախորդների և ժամանակակից մի շարք բանաստեղծների հանգերը։ Նա միջին տեղ է գրավում այդ բանաստեղծների և Վահան Տերյանի միջև։

Ճիշտ է, առաջին հայացքից Թումանյանի բերած հանգային նորույթները դժվար նկատելի են։ Արտաքուստ նա մնում է դասական ձևերի սահմաններում և հանգի նոր անսովոր տեսակների չի դիմում, այլ ձգտում է նոր հնարավորություններ բացել ավանդականի մեջ։ Երբեք չբացարձակացնելով հանգի նշանակությունը և կարծես «անտարբեր» լինելով նրա նկատմամբ, Թումանյանն իրականում մեծ, լարված աշխատանք է կատարել ոտանա-

վորի հանգային և ընդհանրապես հնչյունային զինվածությունը բարձրացնելու համար:

Ասվածը հիմք է տալիս վերանայելու Մ.Աբեղյանի այն դրույթը, որի համաձայն «մեր լեզվի հանգերը ամենամեծ մասով թույլ հանգեր են»: Եթե սա կարելի է հիմնականում իրավացի համարել արևելահայ ոտանավորի զարգացման վաղ փուլերի (1840 – 60-ական թթ.) նկատմամբ, ապա ամենևին կիրառելի չէ դարասկզբի հայ բանաստեղծության, մանավանդ Թումանյանի և Տերյանի պարագայում: Այնինչ գիտնականն իր խոսքը որոշակիացնում է հատկապես Թումանյանի վրա, պնդելով, թե «Դեպի Անհունը» պոեմի մեջ «ուժեղ հանգեր ունին միայն 4 տող» (կյանք-պատրանք, ունայն-այն) և «մի 4 տող էլ աննիշտ ուժեղ հանգերով են» (դատարկ-փառք, մարդ-հանդարտ), իսկ ամբողջ «Անուշի» մեջ «միայն երեք-չորս այսպիսի ուժեղ հանգեր կան»[13]: Այնինչ փաստերը մեզ բերում են բոլորովին ուրիշ եզրակացության: Այսպես, նույնիսկ «Դեպի Անհունը» պոեմի առաջին կեսը (192 տող), որը ներառված է մեր հաշվարկների մեջ, պարունակում է ուժեղ հանգերով 18 տողազույգ (36 տող), իսկ «Անուշ» պոեմից հաշվարկված 384 տողերը՝ 58 զույգ (116 տող): Դրանց մի խոշոր մասը բացարձակորեն ճշգրիտ հնչյունային նկարագիր ունի, ինչպես՝ դագաղում-թաղում, քրքիջով-միջով, նմանակ-ժամանակ, հասկանում-տանում, միանալ-մոռանալ, աստղերին-սերին, լըսեմ-վըսեմ, անում-մոռանում, տանում-գերեզմանում, ծիծաղով-խաղով, ուշացնի-լացացնի, և այլն: Շատ հանգազույգերի անդամների մեջ թեև կան գրության ինչ-ինչ տարբերություններ, բայց արտասանությամբ նրանք շատ մոտ են կամ նույնիսկ լիովին համարժեք են իրար, ինչպես՝ չըկա-աղջըկա, լանջում-կանչում, անտեր-հանդեր, մըթնել-գըտնել, կըվառվեմ-կըհաշվեմ: Վերջապես, հանդիպում են նաև այնպիսի հանգազույգեր, որոնց մեջ մի շարք համընկնող հնչյունների կողքին կան նաև այլևայլ շեղումներ (որոշ հնչյունների հավելում կամ կրճատում, նրանց դասավորության փոփոխություններ և այլն): Ահա մի քանի այդպիսի օրինակ նույն պոեմներից. նայեցինազելի, զանգված-կանգնած, մըթնում-թընդում, աղաղակել-ուղարկել, արցունքով-այուքով, և այլն:

Օրինակները կարելի է հեշտությամբ շարունակել, բայց բերվածն էլ բավական է որոշ եզրակացությունների հանգելու համար: Նախ պետք է նկատի ունենալ, որ Թումանյանի հանգերը

---

[13] *Մ.Աբեղյան*, Երկեր, հ. Ե, էջ 362:

մեծ մասամբ թույլ համարելու տեսակետը սուբյեկտիվ տպավորության արտահայտություն չէր, այլ ուներ իր տեսական նախադրյալը: Մ.Աբեղյանը հետևում էր հանգի ավանդական ըմբռնմանը, ըստ որի այն «կազմվում է բառերի վերջին շեշտված ձայնավորի և սրան հաջորդող հնչյունների նույնությունից կամ նմանությունից»: Եվ ապա՝ մի ուրիշ տեղ. «Հանգն սկսվում է վերջին շեշտված ձայնավորից»[14]: Բանարվեստի շատ հին ու նոր դասագրքերում տեղ գտած այս ըմբռնման համաձայն, օրինակ, նայեցի-նազելի. վիթխարի-շուրջպարի, կապելով-չափելով զույգերը պետք է համարվեն թույլ հանգեր, քանի որ առաջինի մեջ մտնում է միայն վերջին շեշտված ձայնավորը (ի-ի), երկրորդի մեջ՝ նաև շեշտված ձայնավորին նախորդող նեցուկի բաղաձայնը (րի-րի), իսկ երրորդում՝ և նախորդող, և հաջորդող բաղաձայնները (լով-լով): Իսկ ահա հանգազույգերի մյուս նույնական հնչյունները, ըստ այդ տեսության, հանգի մեջ չեն մտնում, քանի որ հանդես են գալիս շեշտված ձայնավորից առաջ: Դրանք համարվել են բաղաձայնույթի և առձայնույթի երևույթներ, այլ ոչ թե հանգի, որը կապվել է միայն տողի եզրափակիչ հնչյունների հետ՝ սկսած վերջին շեշտված ձայնավորից: Ահա թե ինչու այդ տեսության կողմնակիցները (նրանց թվում նաև Մ.Աբեղյանը) ուժեղ հանգի հնարավորությունը փաստորեն տեսնում են միայն իգական վերջավորությունների մեջ, իսկ արական վերջավորության մեջ՝ միայն այն դեպքում, երբ շեշտված ձայնավորին հաջորդում է առնվազն երկու բաղաձայն (կյանք-պատրանք, մարդ-հանդարտ):

Սակայն դեռ մեր դարի սկզբին, ելնելով նորագույն պոեզիայի փորձից, հանգի այդ ավանդական ըմբռնումը վերանայվեց: Ավելի ճիշտ՝ հանգի սահմաններն ընդլայնվեցին, նրա մեջ մտցվեցին նաև շեշտված ձայնավորին նախորդող այն բոլոր հնչյունները, որոնք ճշգրտորեն կամ մոտավոր կերպով կրկնվում են հանգավորվող տողերի վերջում: XX դարի խոշորագույն բանասերներից մեկը՝ Վ.Ժիրմունսկին, դեռ 1923թ. հրատարակած «Հանգ, նրա պատմությունը և տեսությունը» աշխատության մեջ վերանայեց տիրապետող հայեցակետը և առաջարկեց իբրև հանգի տարրեր դիտել «բանաստեղծության չափական կառուցվածքի մեջ կազմակերպիչ դեր խաղացող ամեն մի հնչյունային

---

[14] Նույն տեղում, էջ 336, 361:

կրկնություն»[15]: Մենք մեր քննության մեջ հետևել ենք այդ տեսությանը և այդ հիման վրա իբրև ուժեղ հանգեր ենք դիտել հնչյունական այն կրկնությունները, որոնք ավանդական պատկերացումներով պետք է համարվեին թույլ հանգեր: Օրինակ. *նայեցի-նազելի* հանգազույգը մենք դասում ենք հարուստ (թեև ոչ ճշգրիտ) հանգերի թվին, քանի որ, չնայած որոշ հնչյունային սուր շեղումներին (*յ-զ, ց-լ*), այս բառերը սերտորեն կապվում են երեք ձայնավորների (*ա, ե, ի*) և *ն* բաղաձայնի ընդհանրության շնորհիվ: Կամ՝ *շամանդաղից-անթախիծ* հանգազույգի մեջ համընկնում են երեք ձայնավոր (*ա, ա, ի*) և *ն* բաղաձայնը, իսկ մնացած բաղաձայնները թեև տարբեր են, բայց նույն հերթականությամբ հանդես են գալիս արտասանությամբ իրար շատ մոտ, այսպես ասած, ազգակից հնչյուններ՝ պայթական *դ* և *թ*, շփական *ղ* և *խ*, կիսապայթական *ց* և *ճ*: Հարուստ հանգեր են և հնչյունաբանորեն ուժեղ տպավորություն են թողնում նաև հետևյալ զույգերը, թեև նրանց անդամների միջև հնչյունների ու նրանց դասավորության այլևայլ տարբերություններ կան. լցված-հալածված, սիրառատ-Արարատ, ջարդված-հատված, խելագար-սիրավառ, կապույտ-անփույթ, հասակին-ահագին, կանգնած-սևակնած, հանդից-ամպից, և այլն:

§27. *Հանգի ճշգրտության աստիճանները:* – Հանգերի տարբերակման չափանիշներից մեկն էլ այն է, թե հարևան տողերի վերջում հանդես եկող հնչյուններն ի՛նչ չափով են կրկնում իրար: Այս առումով ևս հանգերը սովորաբար բաժանվում են երեք աստիճանի՝ *ճշգրիտ, մոտավոր* և *աննիշտ*, թեև նրանց սահմաններն այնքան էլ կայուն չեն: Առանձինառանձին քննությունը հանգի այդ տեսակները՝ օրինակները բերելով Թումանյանի նույն երկու բանաստեղծություններից («Հայրենիքիս հետ», «Բարձրից»):

ա) Հանգը *ճշգրիտ* է համարվում այն դեպքում, երբ հնչյունները կրկնում են իրար առանց գրության և արտասանության որևէ տարբերության, ինչպես հետևյալ զույգերում. զա*րկված*-զը*րկված*, հով*իտ*-անձըպ*իտ*, կենդա*նի*-հը*նի*, հ*ույսի*-լ*ույսի*, հ*ագած*-ճառ*ագած*, անեծ*քով*-խռու*քով*, այ*եր*-վ*եր*, նա*վ*-վըր*ա*, հանգ*չելու*-շընչ*ելու*, ընդհա*նուր*-ամե*նուր*, և այլն:

բ) *Մոտավոր* հանգը, նույնական հնչյունների հետ միասին, պարունակում է նաև գրությամբ տարբեր, բայց արտա-

---

[15] *В.Жирмунский*. Теория стиха, Л. 1975, с. 235 – 236, 246.

սանությամբ շատ մոտ և փաստորեն հավասարազոր հնչյուններ: Հայկական հանգերում իբրև համարժեք են ընկալվում և կարող են ազատորեն իրար փոխարինել հետևյալ խմբերի մեջ մտնող բաղաձայնները. պայթական *բ-պ-փ, գ-կ-ք, դ-տ-թ,* շփական *զ-ս, ժ-շ, ղ-խ,* կիսապայթական *ձ-ծ-ց, ջ-ճ-չ:* Այս փնջերի մեջ մտնող հնչյունները, հանդես գալով հարևան տողերի վերջում, որևէ աններդաշնակություն չեն մտցնում հանգերի մեջ: Նույնը վերաբերում է նաև այսպես կոչված *նայ* (թաց, փափուկ) հնչյունների խմբերին. *մ-ն, լ-ր-ռ* (վերջիններիս հետ կարող է հանգավորվել նաև *յ* կիսաձայն հնչյունը): Մոտավոր հանգեր են հիշյալ բանաստեղծությունների հետևյալ հանգազույգերը (գրությամբ տարբեր, բայց արտասանությամբ համարժեք բաղաձայններն ընդգծվում են). *ք*եզ-աղե*կ*եզ, ուժասպա*ռ*-խավա*ր*, անհամա*ր*-ծաղկավա*ռ*, աշխարհ*ք*ին-հո*գ*ին, շաման*դ*ա*ղ*ի*ց*-ան*թ*ա*խ*ի*ծ*, լույ*ս*-անհույ*զ*, զանա*գ*ան-դա*ժ*ան, ամեն*ք*ին-զավա*կ*ին, անխ*ռ*ով-սի*ր*ով, նայե*ց*-մե*ծ*:

գ) Իրենց տեսակներով շատ ավելի բազմազան են *անճիշտ* հանգերը[16]: Նրանց մեջ կարող են լինել ինչպես բոլորովին չհամընկնող հնչյուններ, այնպես էլ միևնույն հնչյունների տարբեր դասավորություն: Մեծ մասամբ շեղվում են բաղաձայնները, և այդ դեպքում հանգը հենվում է հիմնականում շեշտված ձայնավորի նույնության վրա (այդ պատճառով էլ նման հանգերը կոչվում են *ասոնանսային,* այսինքն՝ առձայնույթային): Բայց կարող է շեղվել նաև շեշտված ձայնավորը (*կոնսոնանս*), համահնչունության խնդիրը հանձնելով հարևան բաղաձայն կամ չշեշտված ձայնավոր հնչյուններին: Թումանյանի կիրառած անճիշտ հանգերի ավելի կոնկրետ գնահատականը թողնելով հետագա շարադրանքին, այստեղ բերենք նույն բանաստեղծություններից օրինակներ, որոնց մեջ կան բաղաձայն և մասամբ էլ ձայնավոր հնչյունների կազմի և դասավորության այլևայլ շեղումներ (հանգազույգի անդամներից մեկի մեջ հավելված կամ դասավորությամբ տարբեր հնչյուններն ընդգծվում են).

[16] Օգտվելով առիթից, ուզում ենք մի տերմինաբանական ճշտում մտցնել: »Վահան Տերյանի տաղաչափական համակարգը« գրքում (1995, էջ 197 – 203) մենք հանգի այս տեսակը մեծ մասամբ կոչել ենք *ոչ ճշգրիտ հանգ:* Դա թեև սխալ չէ, բայց ավելի նպատակահարմար է օգտվել կարճ և բարեհնչուն *անճիշտ հանգ* արտահայտությունից: Ի դեպ, մենք այդ բառաձևն ենք կիրառել ավելի վաղ տպագրված »Թումանյանի հանգերը« ամսագրային հոդվածում (տես »Բանբեր Երևանի համալսարանի«, 1994, թ. 2, էջ 37 – 40):

հեռվում-թափառում, վայրենի-արյունի, լանջին-առաջին, անվերջ-մեջ, աստված-համատարած, և այլն:

Ընդհանուր առմամբ՝ «Հայրենիքիս հետ» և «Բարձրից» բանաստեղծությունների 64 տողերից ճշգրիտ հանգեր ունեն 26-ը (40,6%), մոտավոր՝ 24-ը (37,5%) և անճիշտ հանգեր՝ 14-ը (21,9%):

Անշուշտ, այս համամասնությունը չի կարող անփոփոխ մի բան համարվել և տարբեր երկերի մեջ այն կարող է զգալի տատանումներ ունենալ: Այդ պատճառով էլ հանգի ճշգրտության աստիճանները ավելի լրիվ պատկերացնելու համար մենք անհրաժեշտ գտանք այդ տեսանկյունից ևս հաշվարկել այն բոլոր 20 երկերը (2170 տող), որոնք մեզ համար հիմք ծառայեցին այս ուսումնասիրության նախորդ բաժնում: Սակայն այս դեպքում, բնականաբար, հաշվարկների մեջ չեն մտել անհանգ 114 տողերը, և մենք գործ ունենք 2056 տողի հետ: Դրանց մեջ ճշգրիտ, մոտավոր և անճիշտ հանգերը ներկայացվում են այսպիսի թվերով և տոկոսներով (կրկնաբանական հանգերը մտցված են ճշգրիտ հանգերի հաշվարկների մեջ): Համապատասխան տվյալները երևում են աղյուսակ 27-ից:

Այս աղյուսակի տվյալները վերլուծելուց առաջ պետք է զգուշացնել, որ ճշգրիտ, մոտավոր և անճիշտ հանգերն իրենց հնչյունային կազմով և բնույթով ամենևին չեն կրկնում նախորդ բաժնում քննարկված ուժեղ, բավարար և թույլ հանգերի շարքը, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից: Սրանք տարբեր սկզբունքներով ու նպատակներով կատարված դասակարգումներ են. մի դեպքում՝ ըստ հանգերի հնչյունային հարստության (կամ խորության), իսկ մյուսում՝ ըստ նրանց ճշգրտության աստիճանի: Ահա թե ինչու, զարմանալի չէ, որ հանգերի այդ երկու շարքերը (թույլ-բավարար-ուժեղ և ճշգրիտ-մոտավոր-անճիշտ) կարող են բոլորովին չհամընկնել: Ճշգրիտ հանգը կարող է լինել և՛ թույլ (նոր-հըզոր, հովիտ-անժպիտ, այեր-վեր), և՛ բավարար (անեծքով-խոսքով, ընդհանուր-ամենուր), և՛ ուժեղ (զարկված-զրկված, հագած-ճառագած, հանգչելու-շընչելու): Բերենք նաև հանգի խորության նույն երեք աստիճանների (թույլ-բավարար-ուժեղ) մեկական օրինակ նաև մոտավոր (ուժասպառ-խավար, ամենքին-զավակին, շամանդաղից-անթախիծ) և անճիշտ (անվերջ-մեջ, հեռվում-թափառում, վայրենի-արյունի) հանգերից:

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՀԱՆԳԵՐԻ ԴԱՍԱԿԱՐԳՈՒՄՆ ԸՍՏ ՃՇԳՐՏՈՒԹՅԱՆ ԱՍՏԻՃԱՆԻ

Հանգի տեսակները երկեր	Հանգավոր տողերի թիվը	Ճշգրիտ հանգեր	Մոտավոր հանգեր	Անճիշտ հանգեր
Քնարերգություն (11 բանաստեղծություն)	317	166 52,45%	102 32,2%	49 15,4%
Բալլադներ Փարվանա Մի կաթիլ մեղրը Աղավնու վանքը Թագավորն ու չարչին	 110 168 76 92	 70 86 46 60	 34 66 28 18	 6 16 2 14
Ընդամենը	446	262 58,8 %	146 32,7%	38 8,5%
Պոեմներ Լոռեցի Սաքոն Անուշ Դեպի Անհունը Սասունցի Դավիթը Թմկաբերդի առումը	 186 365 192 276 274	 110 220 108 184 183	 64 117 46 76 65	 12 28 38 16 26
Ընդամենը	1293	805 62,2%	368 28,5%	120 9,3%
Ընդհանուր հանրագումար	2056	1233 60,0%	616 30,0%	207 10,0%

Ինչպես երևում է աղյուսակից, Թումանյանի հանգերի կեսից ավելին (60 տոկոս) ճշգրիտ են: Անճիշտ հանգերը կազմում են բոլոր տողերի ճիշտ մեկ տասներորդը, իսկ միջին տեղ գրավող մոտավոր հանգերը՝ տողերի ընդհանուր քանակի մնացած 30 տոկոսը: Իհարկե, եթե հաշվարկվեն Թումանյանի չափածոյի բոլոր՝ 20 հազարից ավելի տողերը, ապա հանգերի

ճշգրտության երեք աստիճանների համամասնությունը կարող է ինչ-որ չափով այլ լինել:

Բայց կարծում ենք, տարբերությունն ընդհանուր առմամբ չպետք է մեծ լինի:

Ճշգրիտ հանգերի գերակշռությունը Թումանյանի պոեզիայում, անշուշտ, լեզվատաղաչափական որոշակի օրինաչափության արտահայտություն էր: Նա պատկանում է հայ ոտանավորի զարգացման այն փուլին, երբ բանաստեղծները դեռ կարող էին բավարարվել ճշգրիտ հանգերի ընձեռած հնարավորություններով և այդ սահմաններից դուրս գալու անհրաժեշտություն չեն զգացել: Այս եզրակացությունն ավելի հիմնավոր կդառնա, եթե հիշենք, որ մոտավոր հանգերը ևս, թեև գրության որոշ տարբերություններ ունեն, բայց արտասանությամբ մեծ մասամբ համազոր են ճշգրիտ հանգերին: Ուրեմն կարելի է ասել, որ Թումանյանի հանգերի ինը տասներորդը փաստորեն ճշգրիտ հնչյունաբանական նկարագիր ունի և աններդաշնակության տարրեր չի պարունակում:

Անճիշտ հանգերը, որոնց մեջ հնչյունային շեղումներն անմիջապես նկատվում են, հայկական ոտանավորի մեջ, իբրև գիտակցված սկզբունքի արտահայտություն, երևան եկան ետթումանյանական շրջանում և կապվում են, առաջին հերթին, Տերյանի ու Չարենցի անունների հետ: Հատկապես ասոնանսային անճիշտ հանգերի լայն կիրառությամբ նրանք մեծապես ընդարձակեցին հանգային զուգահեռների սահմանները՝ խուսափելով այսպես կոչված «մաշված հանգերի» օգտագործման անհրաժեշտությունից: Ինչ վերաբերում է Թումանյանի չափածոյում հանդիպող անճիշտ հանգերին, ապա որոշակիորեն կարելի է ասել, որ նրա գիտակցության մեջ դրանք հատուկ ստեղծագործական մտահղացման կամ ծրագրի արդյունք չեն եղել, այլ առաջացել են տարերայնորեն, գրական աշխատանքի բնական թելադրանքով:

Թումանյանի գրեթե բոլոր անճիշտ հանգերն ասոնանսային են, այսինքն՝ նրանց մեջ համընկնում են շեշտված ձայնավորները, բայց տարբերություններ կան բաղաձայն հնչյունների կազմի և դասավորության մեջ: Այդ պատճառով էլ հանգ կազմող տողերը, ձայնակցելով իրար, միաժամանակ բավական ինքնուրույն հնչյունային նկարագիր ունեն: Ահա մի քանի օրինակ, որոնք իրենց կազմությամբ բնորոշ են Թումանյանի անճիշտ հանգերին. տակից-թախիծ, հանգիստ-հայացքից, անապատիազնիվ, կարոտ-առավոտ, սիրատենչ-անշեջ, ընկած-հանկարծ,

այլանդակ-անկարգ, հորդ-մոտ, զանգված-կանգնած, նայեցի-նազելի, հանդից-ամպից, առավել-առել և այլն:

Թումանյանի պոեզիայում (համենայն դեպս՝ հաշվարկված տողերի մեջ) գրեթե չեն հանդիպում կոնսոնանսային հանգեր, որոնց մեջ շեշտված ձայնավորները չեն համընկնում, և հնչյունային ներդաշնակությունը հենվում է բաղաձայն կամ անշեշտ ձայնավոր հնչյունների վրա (ինչպես՝ շողե՛րը-ձո՛րը): Կան միայն առանձին հանգազույգեր, որոնց մեջ շեշտված ձայնավորից դեպի ձախ ընկած նման հնչյունների կողքին երևան են գալիս նաև տարբեր ձայնավորներ, ինչպես՝ վայր*են*ի-արյ*ու*նի, աղ*ա*ղա-կել-*ու*ղարկել, կ*ա*րել-կ*ե*րել: Բայց դրանք արդեն դուրս են գալիս բուն իմաստով հանգի շրջանակներից:

Անճիշտ հանգերի մեջ ամփոփված բազմազան գեղարվեստական հնարավորությունները բացահայտվեցին ավելի ուշ՝ հայ ոտանավորի զարգացման ետթումանյանական փուլում:

§28. *Հանգի ձևաբանությունը:* – Հանգերի հնչյունաբանական տպավորությունը կապված է նաև նրանց ձևաբանական հատկանիշների հետ: Այս առումով ևս հանգի տեսակները բազմազան են: Նախ, հանգազույգի համահնչուն վերջույթները քերականորեն կարող են լինել նույնական կամ շեղվել իրարից, որի հիման վրա նրանք բաժանվում են երկու մեծ խմբի:

Առաջինը *միասեռ հանգերի* խումբն է, երբ հանգ կազմող բառերը պատկանում են միևնույն խոսքի մասին: Դա նշանակում է, որ գոյականը հանգավորվում է գոյականի հետ (կատարդադար, կարոտ-առավոտ, գանձ-նախանձ), բայական բառը՝ բայականի հետ (բազմած-կազմած, հանգչելու-շընչելու, հառել-մարել-առել, խաղում ես-փաղփաղում ես), ածականը՝ ածականի հետ (անհամար-ծաղկավառ, կապուտակ-անհատակ) և այսպես շարունակ: Միևնույն խոսքի մասից կազմված հանգազույգի անդամները (կամ նրանցից մեկն ու մեկը) կարող են ավարտվել նաև վերջածանցով կամ թեքական մասնիկով: Օրինակ, ձևերով-քևերով, խոհերից-խորերից զույգերի մեջ, բացի արմատական բառերի հնչյունային նմանությունից (ձև-քև, խոհ-խոր), հանգերը մեծապես ուժեղանում են նաև հոգնակիակերտ (եր) և հոլովական (ով, ից) մասնիկների շնորհիվ: Իսկ ահա՝ ծփանքներով-ծով, տխրությամբ-ամպ, ոգիներ-գիշեր հանգազույգերը թեև կազմված են միևնույն խոսքի մասի՝ գոյական բառերից, իսկ հայոց-ալեկոծ կամ անուշահոտ-շաղոտ հանգերը՝ միայն ածականներից, բայց անդամներից մեկը բառի ուղիղ ձևն է, իսկ մյուսն ավարտվում է թեքական մասնիկով կամ վերջածանցով:

Մյուսը *տարասեռ հանգերի* խումբն է, երբ հանգազույգի մեջ հնչյուններով կապվում են տարբեր խոսքի մասերի պատկանող բառեր: Ամենից հաճախ գոյականը հանգավորվում է ածականի (ահագին-հոգին, սիրառատ-Արարատ, օտար-դադար, հանգիստ-հայացքից) կամ բայական բառի հետ (պապեր-պատել, փայլատակում-հոգում, ջարդված-հատված, հեռվում-թափառում), ածականը՝ բայի հետ (արժանի –տանի, վայրենի-կըլինի, ըսպառնալի-տալի, դյութական-չըքացան), և այլն: Կարող են լինել նաև տարասեռ հանգերի բազմաթիվ այլ տարբերակներ, որոնց մեջ իբրև հանգազույգերի անդամներ հանդես են գալիս խոսքի ուրիշ մասեր (դերանուն, մակբայ, կապ և այլն): Բերենք միայն մի քանի օրինակ, որոնցով, սակայն, չի սպառվում Թումանյանի տարասեռ հանգերի բազմազանությունը. ձեզանով-երանով (դերանուն-գոյական), տակից-ծանրաթախիծ (կապ-ածական), թունդեր-դեռ (գոյական-մակբայ), տրտունջով-միջով (գոյական-կապ), ընդհանուր-ամենուր (ածական-մակբայ), քանի-կանի (դերանուն-բայ) և այլն:

Իհարկե, ինչպես ձևաբանորեն միասեռ, այնպես էլ տարասեռ հանգերի կարելի է հանդիպել ուզածդ բանաստեղծի երկերում, բայց տարբեր համամասնությամբ: Մասնավորապես, եթե խնդիրը դիտենք արևելահայ ոտանավորի պատմական զարգացման ընթացքի մեջ, ապա կարելի է նկատել, որ թեև դանդաղորեն, բայց աստիճանաբար մեծացել է տարասեռ հանգերի կշիռը և, ընդհակառակը, փոքրացել է միասեռ հանգերինը: Այդ տեղաշարժն ամենից առաջ բացատրվում է հետևյալ հանգամանքով: Հայտնի է, որ քերականորեն միասեռ հանգային վերջույթները միապաղաղության որոշակի վտանգ են պարունակում և, վերջին հաշվով, իրենց գործողության շրջանակներով ավելի սահմանափակ են: Անշուշտ, չի կարելի մոռանալ, որ միասեռ հանգերն էլ կարող են կիրառվել մեծ վարպետությամբ և բովանդակային հագեցվածությամբ: Լավագույն օրինակներից մեկը «Մի կաթիլ մեղրն է», ուր միասեռ հանգերը որոշակիորեն գերակշռում են (ցատկում-զարկում, շունըս-տունըս, կապում-թափում, քաղաք-աղաղակ, ավերող-մեծակարող և այլն), խուսափելով, սակայն, դրա հետ կապված հնարավոր կորուստներից: Եվ, այնուամենայնիվ, տարասեռ հանգերի սկզբունքը հնարավորություն է տալիս հասնելու շատ ավելի մեծ հնչյունային բազմազանության: Իր լեզվական ռեսուրսներով էլ այն ըստ էության անսպառ է: Ահա թե ինչու ոտանավորի տեսության մեջ վաղուց ի վեր անվիճելի է այն դրույթը, ըստ որի չի կարելի սահմանափակվել միասեռ հանգե-

րով: Մասնավորապես՝ անընդունելի է համարվում բայական հանգերի չարաշահումը կամ անընդմեջ կիրառությունը, որը կարող է հնչերանգի միակերպություն առաջացնել:

Ի՞նչ դիրք են գրավում միասեռ և տարասեռ հանգերը Թումանյանի ոտանավորի մեջ: Հարցը ճշգրտորեն (և ոչ թե ընդհանուր տպավորության կարգով) պատկերացնելու համար մենք հաշվարկել ենք նույն 20 երկերը իրենց 2170 տողերով: Այս դեպքում նկատի ենք առել նաև անհանգ տողերը (114), քանի որ առանց հնչյունային նմանության էլ կարելի է որոշել տողավերջի բառերի խոսքիմասային բնույթը: Օրինակ, «Փարվանայի» մեջ չհանգավորված *ծըգեց-եկավ, արծաթ-երկընքից, բերեն-գընում* տողավերջույթները պատկանում են միևնույն խոսքի մասերին, իսկ *զըրահ-հավաքվել են, ամպ-փարված, անցան-հապճեպ* զույգերում բառերը տարբեր ձևաբանական նկարագիր ունեն:

28-րդ աղյուսակի մեջ միասեռ և տարասեռ հանգերի թվային և տոկոսային տվյալները ներկայացվում են ըստ ժանրերի՝ ի մի բերելով հիշյալ 11 բանաստեղծությունների, 4 բալլադների և 5 պոեմների (որոնցից 3-ը՝ հատվածաբար) համապատասխան ցուցանիշները:

Աղյուսակ 28

ՄԻԱՍԵՌ ԵՎ ՏԱՐԱՍԵՌ ՀԱՆԳԵՐԸ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՊՈԵԶԻԱՅՈՒՄ
(թվեր և տոկոսներ)

Ժանրը	Հաշվարկված տողերի թիվը	Միասեռ հանգեր	Տարասեռ հանգեր
Բանաստեղծություններ	321	131 (40.8%)	190 (59.2%)
Բալլադներ	503	231 (45,9%)	272 (54,1%)
Պոեմներ	1346	612 (45,5%)	734 (54,5%)
Ընդամենը	2170	974 (45,0%)	1196 (55,0%)

Հայ ոտանավորի պատմության մեջ Թումանյանի հանգերի ձևաբանական նկարագիրն ավելի ճշգրիտ ներկայացնելու համար պետք է այս տվյալները համադրել արևելահայ պոեզիայի

մի շարք նշանավոր դեմքերի հետ: Այդ նպատակով մենք մոտ 300-ական տող ենք վերցրել նախորդներից Խ.Աբովյանի, Մ.Նալբանդյանի. Ռ.Պատկանյանի և Ս.Շահազիզի, իսկ Թումանյանի ժամանակակիցներից՝ Հովհ.Հովհաննիսյանի, Ալ.Ծատուրյանի և Ավ.Իսահակյանի ստեղծագործություններից: Այսպիսով, հաշվարկվել է մոտ երկու հազար տող, որոնք պատկանում են այդ բանաստեղծների լավագույն երկերի թվին: Իսկ ետթումանյանական պոեզիայում այս առումով կատարված տեղաշարժերի ողղությունը ցույց տալու համար մենք հաշվարկել ենք նաև Վ.Տերյանի պոեզիայի մի որոշակի շերտ (ընդամենը 48 բանաստեղծություն և 648 տող)[17]: Այսպիսով, գծագրվում է հանգի ձևաբանական կառուցվածքի երեք աստիճան (արևելահայ հիշյալ յոթ բանաստեղծները, Թումանյան և Տերյան), որոնց տվյալներն ամփոփված են հետևյալ աղյուսակի մեջ (աղյուսակ 29):

Աղյուսակ 29

ՄԻԱՍԵՌ ԵՎ ՏԱՐԱՍԵՌ ՀԱՆԳԵՐԸ ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ՈՏԱՆԱՎՈՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Բանաստեղծություններ	Հաշվարկված տողերի թիվը	Միասեռ հանգեր	Տարասեռ հանգեր
Արևելահայ յոթ բանաստեղծներ	1994	1121 (56,2%)	873 (43,8%)
Հովհ. Թումանյան	2170	974 (45,0%)	1196 (55,0%)
Վ. Տերյան	648	237 (36,6%)	411 (63,4%)
Ընդհանուր հանրագումար	4812	2332 (48,3%)	2480 (51,7%)

Ինչպես տեսնում ենք, Թումանյանի հանգերը միասեռ և տարասեռ զույգերի համամասնությամբ մի տեսակ միջին դիրք

---

[17] Ընտրությունը այս դեպքում կատարվել է, այսպես ասած, երկրաչափական սկզբունքով. Վահան Տերյանի «Բանաստեղծություններ. Լիակատար ժողովածու» (1985) գրքի հիման վրա քննարկման համար առանձնացվել են բոլոր շարքերը բացող և փակող գործերը, ինչպես նաև հաջորդ բոլոր տասնյակների 1-ին բանաստեղծությունները (11-րդ, 21-րդ, 31-րդ և այլն):

են գրավում արևելահայ պոեզիայի պատմության մեջ: Նախորդների և ժամանակակիցների համեմատությամբ նրա ոտանավորի մեջ ավելի քան տասը տոկոսով մեծանում է տարասեռ հանգազույգերի տեսակարար կշիռը, որը վերջին հաշվով նպաստում է չափածո խոսքի հնչերանգի բազմազանությանը: Անշուշտ, այդ տեղաշարժը կատարվել է ոչ թե նախապես ծրագրված կարգով, այլ տարերայնորեն, բայց դա նաև ոտանավորի տեխնիկական կատարելության ընդհանուր ընթացքի ուղղակի արտահայտությունն էր: Այդ առումով ավելի առաջ գնաց Վ.Տերյանը՝ տարասեռ հանգերի համախականությունը մեծացնելով ևս մոտ տասը տոկոսով: Այսպիսով, մենք գործ ունենք հայ ոտանավորի զարգացման մի որոշակի միտումի հետ, որն իր հետագա խորացումը գտավ Ե.Չարենցի ստեղծագործության մեջ:

Հանգի ձևաբանական բնութագիրը լրիվ չի լինի առանց այն հարցի պարզաբանման, թե հնչյունային կապին ինչ չափով են մասնակցում բառերի արմատական մասերը, վերջածանցներն ու թեքական մասնիկները: Այդ հիման վրա հանգերը կարելի է բաժանել առնվազն չորս խմբի:

ա) Հանգեր, որոնք հենվում են *բառարմատների* հնչյունային նմանության վրա, ինչպես՝ հանդարտ-անքարթ, կապույտ-անփույթ, գանձ-նախանձ, զանազան-դաժան, աստված-համատարած, ընդհանուր-ամենուր: Արմատական հանգերն իրենց հնչյունային կազմությամբ սովորաբար ուժեղ են և տպավորիչ:

բ) Հանգային զուգադիպությունն առավել ևս ուժեղանում է, երբ, բացի արմատական հնչյուններից, հանգազույգում կամ նրա անդամներից մեկի մեջ հնչյունային նմանությանը մասնակցում են *նաև թեքական մասնիկներ կամ վերջածանցներ*: Այդպիսի հանգի օրինակներ են. բազմած-կազմած, ծիծաղով-տաղով, խոհերից-խորերից, հանգչելու-շընչելու, ծոցում-ամրոցում, կամացուկ-ծածուկ, անդադար-տիրաբար, դյութական-չըքացան, հընչում են-տենչում են-կանչում են:

գ) Հանգային տպավորությունն ավելի թույլ է, երբ հանգի մեջ մասնակցում է *միայն որևէ վերջածանց կամ թեքական մասնիկ,* ինչպես՝ հեռվից-նորից, շողերին-գըլխին, ետևից-երազից, կյանքին-հըրեշին, պիռելի-բերդի, սարին-արևին, թաքունմեծություն:

դ) Նմանապես համեմատաբար թույլ են հնչում և բանարվեստի մեջ խրախուսելի չեն համարվում այն *բայական հանգերը,* որոնց մեջ համընկնում են *միայն դերբայական վերջավորությունը կամ նաև օժանդակ բայը:* Այդպիսի հանգի

օրինակներ են. ուներ-տեսել, կուզեն-ածեն, եկել են-խորտակվել են, էդպես-հանգցընում ես, մարդ ես-էսպես, խոստովանում եմ-արհամարհում եմ:

Այս չափանիշների առումով ևս Թումանյանի հանգերը մոտավորապես միջին տեղ են գրավում արևելահայ մյուս բանաստեղծների և Վահան Տերյանի միջև: Այդ միջանկյալ դիրքը առարկայորեն կերևա համապատասխան հաշվարկներից, որի համար մենք հիմք ենք ընդունել արևելահայ յոթ բանաստեղծների և Վ.Տերյանի նույն այն տեքստերը, որոնք օգտագործվել են նաև նախորդ աղյուսակը կազմելիս: Բայց տվյալ դեպքում աղյուսակի մեջ չեն մտցվել անհանգ տողերը, և այդ պատճառով էլ յոթ բանաստեղծների 1994 տողի փոխարեն մնացել են 1845-ը, իսկ Տերյանի 648 տողի փոխարեն՝ 627-ը: Ինչ վերաբերում է Թումանյանի տեքստերին, ապա այս դեպքում մենք սահմանափակվել ենք միայն 4 բանաստեղծությամբ («Հայոց վիշտը», «Տրտունջ», «Վայրէջք», «Բարձրից»), «Աղավնու վանքը» բալլադով և «Անուշ» պոեմի 6-րդ երգով (ընդամենը 301 տող, իսկ հանելով անհանգ տողերը՝ 288): Նշված նյութերի վրա կատարված հաշվարկների պատկերը երևում է 30-րդ աղյուսակում:

Աղյուսակ 30

ՀԱՆԳԵՐԻ ՁԵՎԱԲԱՆԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

Հանգի կազմությունը Հեղինակներ	Հաշվարկված տողերի քանակը	Արմատական հանգեր	Արմատ+վերջածանց կամ թեքական մասնիկ	Հանգեր՝ կազմված վերջածանցից կամ թեքական մասնիկից	Բայական վերջավորությամբ հանգեր
Արևելահայ յոթ բանաստեղծներ	1845	540 29,4%	268 14.5%	507 27.5%	530 28.6%
Հովհ. Թումանյան	288	120 41,7%	78 27,0%	47 16,3%	43 15.0%
Վ.Տերյան	627	353 56.3%	185 29,5%	46 7.3%	43 6.9%
Ընդհանուր հանրագումար	2760	1013 36.7%	531 19,2%	600 21,7%	616 22,4%

Թեև այս աղյուսակի երեք աստիճանների մեջ մտցված տողերի քանակը շատ անհավասար է (1845, 288 և 627), սակայն հանգի ձևաբանական կառուցվածքի տարբեր տեսակների տոկոսային տվյալները վստահելի հիմք են տալիս նրա զարգացման ընթացքը պատկերացնելու համար: Կարծում ենք, որ համամասնությունը մոտավորապես նույնը կլիներ, եթե մենք հաշվարկեինք ընտրված բանաստեղծների ամբողջ չափածո ժառանգությունը: Արդ, համեմատելով արևելահայ պոեզիայի զարգացման այս երեք աստիճանների համապատասխան տոկոսային տվյալները, մենք հստակորեն տեսնում ենք որոշակի օրինաչափություն և դինամիկա: Վերջինիս էությունը հանգում է նրան, որ հանգի ձևաբանության որոշ տեսակներ աստիճանաբար մեծանում են իրենց կշռով, իսկ մյուսները՝ նվազում: Այսպես. եթե արմատական հանգերը (նկատի ունենք նաև այն հանգերը, որոնց մեջ արմատական հնչյուններին ավելանում են թեքական մասնիկներ կամ վերջածանցներ, այսինքն՝ առաջին երկու հանգատեսակները) նախորդ բանաստեղծների երկերում կազմում են բոլոր տողերի 44 տոկոսը, ապա Թումանյանի ոտանավորում նրանք հասնում են մոտ 70 տոկոսի (68,7): Վերջապես, Տերյանի բանաստեղծություններում հանգի այդ տեսակները դառնում են ավելի ևս գերակշռող՝ գրավելով բոլոր տողերի, այսպես ասած, առյուծի բաժինը (85,8%): Մյուս կողմից, համապատասխանաբար նվազում են միայն թեքական կամ բայական վերջավորությամբ, ինչպես նաև վերջածանցով ստեղծված հանգերը, որոնք ընդհանրապես հնչյունաբանորեն թույլ տպավորություն են թողնում: Նորից համադրենք թվերը: Եթե արևելահայ յոթ բանաստեղծների երկերում հանգի այդ տեսակները կազմում են բոլոր տողերի կեսից ավելին (56,1%), ապա Թումանյանի պոեզիայում դրանք զգալիորեն պակասում են (31,3%), իսկ Տերյանի բանաստեղծություններում դարձյալ կրկնակի չափով նվազում են՝ իջնելով բավական համեստ չափերի (14,2%):

Այս թվերը, ինչքան էլ դրանք տատանումներ տան նույն բանաստեղծների մյուս երկերը հաշվարկելիս, արտահայտում են XIX – XX դարերի հայ պոեզիայի հանգային կառուցվածքի զարգացման որոշ կայուն միտումներ, ոտանավորի հնչյունային հագեցվածության և կատարելագործման ընթացքը: Եվ, ինչպես տեսնում ենք, այս դեպքում ևս Թումանյանը միջանկյալ տեղ է

գրավում: Նրա ոտանավորի հանգային զինարանն զգալի չափով ավելի հարուստ է, քան հիշյալ յոթ բանաստեղծներինը, բայց և որոշակիորեն զիջում է Վ.Տերյանին, որի անվան հետ կապվում է հայկական հանգի զարգացման մի նոր աստիճան:

Այսպես, Թումանյանի հանգերի տիպաբանական քննությունը մեզ բերում է մի ընդհանուր եզրակացության: Թեև նա արտաքուստ իր առջև հանգի արմատական վերափոխման խնդիր չի դրել, բայց փաստորեն էապես հարստացրել է հայկական հանգի ստեղծագործական հնարավորությունները: Իհարկե, Թումանյանի հանգերի բուն արժեքն ու գեղարվեստական դերը լրիվ կարող են բացահայտվել միայն կոնկրետ բնագրի վերլուծության միջոցով: Բայց դա արդեն առանձին ուսումնասիրության նյութ է, ավելի ճիշտ՝ մի շարք ուսումնասիրությունների, քանի որ ամեն մի դեպքում հանգերի համակարգը ծառայում է որևէ կոնկրետ գեղարվեստական խնդրի:

§29.*Ընդհանուր եզրափակում:* –Ավարտելուց առաջ պետք է նորից հիշեցնել, որ սույն աշխատության գլխավոր նպատակը եղել է Թումանյանի պոեզիայի տաղաչափական ձևերի ու եղանակների վիճակագրական ուսումնասիրությունը, իսկ նրանց ֆունկցիոնալ-բովանդակային կողմի քննությունը մեր խնդրի մեջ չի մտել: Բայց վերջինս, ինքնին հասկանալի է, հնարավոր է միայն տաղաչափական ձևերի հանգամանալի և ճշգրիտ իմացության հիման վրա: Արվեստի և պոեզիայի կառուցվածքի հետ կապված թվական տվյալները, եթե նրանք օգտագործվեն տեղին և նպատակասլաց, կարող են մեծապես օգնել գիտնականի աշխատանքին, գեղեցիկի հայտնաբերմանն ու մեկնաբանությանը: Եվ դա առաջին հերթին վերաբերում է տաղաչափությանը, մի գիտության, որը ոչ միայն միջանկյալ տեղ է գրավում բանասիրության երկու հիմնական ճյուղերի՝ գրականագիտության և լեզվաբանության միջև, այլև լայնորեն օգտվում է ճշգրիտ գիտությունների, ամենից առաջ՝ մաթեմատիկայի միջոցներից: Դա հնարավորություն է տալիս մեզ, ինչպես Պուշկինն է ասել, գեղարվեստի ներդաշնակությունը ստուգել հանրահաշվի օգնությամբ:

Այն բոլոր թվական տվյալները, որոնք առատորեն սփռված են այս աշխատության էջերում, իհարկե, ինքնին դեռ Թումանյանի բանաստեղծական մեծության ապացույց չեն: Այդ թվերը պետք է «խոսեցնել», պետք է բացահայտել տաղաչափական ձևերի մեջ դրված գեղագիտական և բարոյական անսպառ արժեքները: Բայց դրա համար մենք պարտավոր ենք ազգային

մեծ բանաստեղծի ժառանգության մասին իմանալ ամեն-ինչ, այդ թվում և նրա տաղաչափական արվեստի բոլոր թվական տվյալները, բոլոր մանրամասներն ու գաղտնիքները: Մի բան, որը նաև մեր բանասիրության զարգացման և հասունության կարևոր ցուցանիշներից մեկը պետք է լինի: Այս աշխատությունն ստեղծելիս մենք ղեկավարվել ենք այն գիտակցությամբ, որ վաղուց ժամանակն է լրացնելու մեր գիտելիքների անթույլատրելի պակասը և ըստ ամենայնի լրիվ պատկերացնել Թումանյանի տաղաչափական համակարգն իր բոլոր կողմերով:

ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ՈՃԸ

1

Ինչպե՞ս է ստեղծվում գեղարվեստական երկը: Սա մի հարց է, որի պատասխանը գեղագիտական միտքն սկսել է որոնել իր ծագման օրից և շարունակում է որոնել մինչև հիմա: Մի հարց, որը երևի երբեք էլ սպառիչ ու վերջնական պատասխան չի գտնի, քանի որ մտավոր գործունեության այս բնագավառում կան այնպիսի «գաղտնիքներ», որոնք անհնար է համարժեքորեն բացատրել տրամաբանական լեզվով:

Հիշեցնենք, որ Իմանուիլ Կանտը հենց դրա մեջ էր տեսնում գեղարվեստական ստեղծագործության հիմնական տարբերիչ առանձնահատկությունը: Եթե գիտական հայտնագործության կամ բանաձևի հեղինակը կարող է առարկայորեն քայլ առ քայլ ներկայացնել իր տեսության ստեղծման ընթացքը, նրա ապացույցներն ու արդյունքները, ապա ոչ մի բանաստեղծ, ասում էր մեծ փիլիսոփան, «չի կարող ցույց տալ, թե նրա գլխում ինչպես են երևան գալիս ու միավորվում երևակայությամբ լեցուն և միաժամանակ մտքերով հարուստ գաղափարները, քանի որ նա ինքն այդ բանը չգիտե և, ուրեմն, չի կարող դա սովորեցնել ուրիշ որևէ մեկի»[1]: Այդ պատճառով էլ, ըստ Կանտի, գիտական տեսությունը կարող է ուսումնասիրվել ու յուրացվել իր բոլոր մանրամասներով, կիրառվել ու կրկնվել նորից ու նորից, այնինչ ոչ ոք չի կարող մինչև վերջ հասկանալ և մանավանդ դարձյալ անցնել այն ուղին, որով անցել է Հոմերոսն իր պոեմները գրելիս, կամ ընթանում է որևէ այլ մեծ արվեստագետ իր երկերն ստեղծելիս:

Գրողի կամ նկարչի աշխատանքը խորապես անհատական, ուրեմն նաև եզակի և անկրկնելի բնույթ ունի: Նրանցից ամեն մեկը հանդես է բերում գեղարվեստական ստեղծագործության մտահղացման և արարման իր առանձնահատուկ գծերը, որոնք, ինչքան էլ ենթարկվեն որոշ ընդհանուր օրինաչափությունների, չեն կարող բացարձակորեն նույնը լինել նույնիսկ երկու տարբեր հեղինակների մոտ: Այս առումով ևս ամեն մի արվեստագետ ունի իր ուրույն դիմագիծը, որի քննությունը պետք է մտնի նրա

---

[1] *Иммануил Кант. Сочинения в шести томах, том 5, М., 1966, стр. 325.*

ստեղծագործության ընդհանուր ուսումնասիրության մեջ: Շատ կարևոր, միաժամանակ նաև չափազանց գրավիչ հարց է այն. թե ինչպես է հղացել և իրականացրել իր ստեղծագործական ծրագրերը:

Այս բոլոր հարցերը, միասին վերցրած, հավաքականորեն կարելի է կոչել տվյալ գրողի *աշխատանքի ոճ:* Այսպես անվանելու ելակետն այն հայտնի դրույթն է, ըստ որի *ոճը որևէ երևույթի կամ պրոցեսի համար բնորոշ ուրույն և անկրկնելի գծերի ամբողջությունն է:* Գրողի աշխատանքի ոճի հասկացությունը բազմազան բաղադրիչներից է կազմված, ինչպես երկերի մտահղացման և մարմնավորման ընթացքը, բնագրի վրա կատարված աշխատանքի փուլերն ու տարբերակները, այդ աշխատանքին ուղեկցող հանգամանքները՝ ներառելով նաև առօրյա-կենցաղային միջավայրի պատկերը: Հետևաբար, տվյալ ըմբռնման մեջ այս կամ այն չափով մտնում են գրականագիտական վերլուծության մի շարք բաժիններ, որոնք հայտնի են տարբեր անվանումներով, ինչպես՝ գրական երկի ստեղծման պատմություն, գրողի ստեղծագործական լաբորատորիա, գեղարվեստական վարպետություն, ստեղծագործության հոգեբանություն և այլն: Բայց, կրկնում ենք, այս հարցերն առնչվում են գրողի աշխատանքի ոճի հետ այն չափով, ինչքանով նրանք ինքնատիպ են, հատկապես տվյալ հեղինակին բնորոշ:

Թումանյանի ստեղծագործական աշխատանքն իր տարբեր կողմերով բազմիցս գրավել է ուսումնասիրողների ուշադրությունը: Բավական գրվել է նրա առանձին երկերի (և առաջին հերթին՝ պոեմների) ստեղծագործական պատմության մասին: Սակայն նրա աշխատանքի ոճը, իբրև ամբողջական հասկացություն, հատուկ և բազմակողմանի քննության առարկա չի դարձել: Այնինչ թումանյանագիտության այս բնագավառում ևս կան շատ չպարզաբանված հարցեր, որոնք վեճեր են հարուցել ինչպես անցյալում, այնպես էլ մեր օրերում: Դրանցից է, օրինակ, Թումանյանի ստեղծագործական աշխատանքի ինտենսիվության խնդիրը, այսինքն՝ այն, թե որքանով արդյունավետ է եղել այդ աշխատանքը նրա գրական ճանապարհի տարբեր փուլերում:

Այդ կապակցությամբ նախ նորից հիշեցնենք Թումանյանի ստեղծագործական ուղու սահմանները: Այն սկսվում է 80-ական թվականների վերջից, երբ գրելով իր վաղ շրջանի գործերը՝ նա առաջին անգամ գիտակցեց իրեն տրված բանաստեղծական կոչումը, և տևում է մինչև 1922 թվականը, ուղիղ 35 տարի: Դիտելով խնդիրը XIX – XX դարերի համաշխարհային և հայ

գրականության համապատկերի մեջ, կարելի է ասել, որ իր տևողությամբ սա մի «միջին երկարության» ճանապարհ է: Ոչ այնքան երկար, ինչպես Գյոթեի և Հյուգոյի, Տոլստոյի և Թագորի կամ հայ գրողներից Շիրվանզադեի և Շանթի, Իսահակյանի և Դեմիրճյանի ստեղծագործական ուղին, ոչ էլ այնքան ողբերգականորեն կարճատև, ինչպես Բայրոնի և Շելլիի, Պուշկինի և Լերմոնտովի, Տերյանի և Չարենցի գրական ճանապարհը, չխոսելով արդեն Դուրյանի և Մեծարենցի նման վաղամեռիկ հանճարների մասին:

Իսկ ինչպե՞ս օգտագործեց Թումանյանը ճակատագրի տնօրինմամբ իրեն հատկացված գրական կյանքի այդ 35 տարիները, ի՞նչ ստեղծագործական արդյունքների հասավ այդ ընթացքում: Անշուշտ, այդ ժամանակամիջոցում եղել են առանձին տարիներ, երբ Թումանյանն աշխատել է մեծ եռանդով ու թափով, ապրել է ստեղծագործական ուժերի շատ ակնհայտ վերելք: Այդպիսի շրջաններ եղան 90-ական թվականների սկիզբը, երբ հրատարակվեցին «Բանաստեղծությունների» երկու հատորները, և մանավանդ նոր դարի առաջին տարիները, 1902թ. նշանավոր «Աքասքումանի աշունը», երբ Թումանյանը ստեղծագործական ուժերի գերագույն լարումով ստեղծեց իր էպիկական պոեզիայի շատ գլուխգործոցներ՝ «Անուշի» նոր տարբերակը, «Սասունցի Դավիթը», «Թմկաբերդի առումը», «Փարվանան», բազմաթիվ ուրիշ բանաստեղծական գոհարներ: 1902թ. հոկտեմբերին Աքասքումանից գրած մի նամակում նա հայտնում էր. «Դեռ տարին չվերջացած մի հազար-հազար հինգ հարյուր տող ոտանավոր եմ գրել» (ԵԼԺ–9, 346): Ահա թե ինչու հետագայում նա միշտ երանությամբ է հիշել Աքասքումանում իր ապրած ստեղծագործական վերելքը: «Որքան հիշողություններ ու անմոռանալի վայրկյաններ են կապված Աքասքումանի այս կամ այն փոքրիկ, խաղաղ, չքնաղ անկյունում, – գրել է նա 1909թ. մի նամակում: – Այդտեղ ես շատ եմ երազել ու գրել իմ մի քանի լավ բաները... Այդտեղ ես բանաստեղծություններ եմ գրել ինձ համար ու տվել քամուն... Ճշմարիտ որ «սիրելի Աքասքուման...» (ԵԼԺ–10, 82):

Սակայն, ընդհանրապես ասած, Թումանյանի գրական կենսագրության մեջ այսպիսի բարեպատեհ առիթներ քիչ են եղել: Նրա համար ավելի բնորոշ են ստեղծագործական աշխատանքի երկարատև ընդհատումները, հասարակական և անձնական հանգամանքների բերումով գեղարվեստագետի իր բուն կոչումից հաճախակի կտրվելը: Սա մի իրողություն է, որը չի

կարելի մոռանալ և չպետք է թաքցնել, եթե մենք ուզում ենք ճիշտ հասկանալ Թումանյանին, նրա ապրած հոգեբանական դրաման: Գաղտնիք չէ, որ ինքը՝ բանաստեղծը, շատ դժգոհ էր իր աշխատանքից, համոզված էր, որ կարող էր շատ ավելին տալ, քան տվել է գեղարվեստական ստեղծագործության ասպարեզում:

Իհարկե, չմոռանանք, որ իրենից դժգոհ լինելը, միշտ ավելի բարձրին ու կատարյալին ձգտելը ընդհանրապես բնորոշ է իսկական տաղանդին, և, ընդհակառակը, նրան խորթ է երջանիկ ինքնագոհությունը, որևէ հաջողությամբ բավարարվելն ու կանգ առնելը: Բայց Թումանյանի հոգեվիճակը շատ ավելին է, քան արվեստագետի այդ բնական մղումը, այն վերաբերում է իր աշխատանքի պայմաններին և արդյունքներին առհասարակ: Հիշենք նրա ինքնագնահատականներից մի քանիսը՝ սկսած հայտնի քառյակից («Ինչքա՜ն ծաղիկ պիտի բուսներ, որ չըբուսավ էս հողին...») մինչև տարբեր առիթներով կատարած դառը խոստովանությունները: Ահա մի քանի օրինակ:

1910թ. հունիսին Արմենուհի Տիգրանյանին գրած նամակից. «...ես գրականությամբ չեմ պարապում. կարծում եմ նրանից է, որ շատ եմ հոգնած: Եվ ճշմարիտն ասեմ, գրեթե երբեք էլ չեմ պարապել, մի տեսակ եղել է ի միջի այլոց: Լավ չի եղել, բայց ճշմարիտն էս է, ինչ որ ասում եմ» (ԵԼԺ–10, 90): Թյուրիմացությունից խուսափելու համար պետք է որոշակիորեն սահմանազատել երկու բան. այս և մյուս դեպքերում «գրականությամբ պարապել» ասելով Թումանյանը հասկացել է բուն գեղարվեստական ստեղծագործությունը և ոչ ընդհանրապես գրական գործը, ընթացիկ մամուլին աշխատակցելը, որով նա, իհարկե, բոլոր պարագաներում էլ ինչ-որ չափով զբաղվել է:

1913թ. դեկտեմբերին, Ցոլակ Խանզադյանին գրած նամակում, Թումանյանն իր անցած ուղին գնահատել է այսպես. «Իմ ամբողջ կյանքը գրեթե անցել է խառը, տակն ու վրա, ու շարունակ էն պատրաստության վրեն եմ եղել, որ նստեմ պարապելու – ու չի եղել, գլուխ չի եկել: Էսպես անցել եմ իմ երկու հասակը, հիմի ոտս երրորդ հասակի շեմին եմ դնում, և դրա հետ միասին վճռական միջոցների եմ դիմում, որ էս կյանքիս վերջին մի քանի տարին գոնե զուր չանց կենա» (ԵԼԺ –10, 194):

Դրանից հետո անցավ մոտ երեք տարի, և 1916թ. սեպտեմբերին, նույն հասցեատիրոջը գրած մի նամակում Թումանյանն այսպիսի մի «գաղտնիք» է բացում. «Միայն հիվանդ ժամանակս է, որ կարողանում եմ բան գրել: Տեսակ-տեսակ

քեռներս վրիցս վերցրած, տանը փակված եմ լինում: Եվ բոլոր մոտիկներս գիտեն: Հիվանդանում եմ թե չէ՝ գալիս են հարցնում՝ ի՞նչ ես գրել: Չեմ սխալվի, եթե ասեմ՝ իմ գրվածքների 90 տոկոսը հիվանդ ժամանակս եմ գրել և մեկ էլ՝ երբ հիվանդության պատճառով մի տեղ են դրկել մի երկու-երեք ամսով: Հատկապես Աքասքումանը» (ԵԼԺ–10, 256):

Չիրականացված ստեղծագործական ծրագրերի հետ կապված էլեգիկ տրամադրությունների շերտը անցնում է նաև Նվարդ Թումանյանի գրի առած շատ զրույցների միջով: Բերենք միայն մեկ հատված, որը վերաբերում է կյանքի վերջին ամիսներին. «Ի՞նչ եմ գրել մինչև հիմա, մի քանի տող բան, էն էլ ձեռաց, ոտի վրա, ի միջի այլոց և կամ հիվանդ ժամանակ: Կացեք մի վեր կենամ, սարքվեմ, նստեմ ու հանգիստ գրականությամբ պարապեմ», – ասել է բանաստեղծը 1922թ. աշնանը (ՀԶ, 283, տե՛ս նաև 78, 182 և այլ էջեր):

Հետաքրքիր է համախակի ասված այսպիսի խոսքերի ընկատմամբ Թումանյանի ամենամտերիմ բարեկամներից մեկի՝ Հովի. Քաջազնունու կարծիքը, որ նա արտահայտել է 30-ական թթ. գրած և միայն վերջերս հրապարակված իր շատ արժեքավոր հուշերի մեջ: Նշելով, որ, իրոք, Թումանյանի «կարողությունը շատ ավելին էր, քան եղավ գործը՝ թե՛ քանակով, թե՛ որակով», հուշագիրը փաստորեն ներշնչում է այն միտքը, որ իր երկերի մասին նրա ասածները («ձեռաց գրած, ծռտի-պռտի բաներ են» և այլն) այնքան էլ անկեղծ չէին, որ նրանց մեջ «կար որոշ չափի «կոկետություն»: «Դե՜հ, բանաստեղծները կարծում են, – իր միտքն ընդհանրացնում է հուշագիրը, – թե աշխատանքը նսեմացնում է տաղանդի մեծությունը և սիրում են հավաստիացնել, թե ստեղծագործում և ձևավորում են իրենց երկերը առանց քրտինք թափելու, «ձեռաց», խաղ ու պար անելով, այնպես, ինչպես երգում է դաշտի արտույտը»[2]:

Անշուշտ, իրավացի էր Հ.Քաջազնունին, երբ կոչ էր անում տառացի չհասկանալ Թումանյանի ասածներն իր գրվածքների մասին: Արվեստագետի դժգոհությունը իր ստեղծածից չի կարող գնահատման չափանիշ դառնալ: Սակայն չի կարելի համաձայնել հուշագրի հետ, երբ նա բանաստեղծի խոսքերի իմաստը փաստորեն հանգեցնում է անուղղակի «ինքնագովության»: Կարծում ենք, Թումանյանի այս խոստովանությունները բոլորովին այլ հիմք ունեին. նախ այն համոզումը,

---

[2] *Հովհաննես Քաջազնունի*. Անդարձ ճամփորդը: – «Գարուն», 1994, № 5, էջ 85:

որ ինքը կարող էր շատ ավելին անել, քան արել է, և ապա՝ ափսոսանք ու ցավ, ողբերգական ապրումներ չիրականացրած ծրագրերի համար: Թումանյանն իրեն էլ անկեղծորեն դասում էր հայ «խանգարված գրողների» թվին, որոնք կյանքի անբարենպաստ պայմանների բերումով չեն կարողացել ստեղծագործել իրենց ունեցած ուժերի չափով: Դատելով վերը բերված ասույթներից, Թումանյանը մի որոշ իմաստով կարող էր նաև իրեն վերագրել այն, ինչ 1921թ. գրել է Ղ.Աղայանի մասին. «Նրա թողածը շատ է քիչ, տարածն ու կորածը – ահագին»:

Իհարկե, խոսքը վերաբերում է, ինչպես տեսանք, բնությունից ստացած ստեղծագործական ուժերի գեղարվեստական մարմնավորման չափին և ամենևին չի նշանակում, թե Թումանյանը քիչ բան է թողել հայրենի գրականությանը և ժողովրդին: Ընդհակառակը, պետք է առանց տատանվելու ասել, որ *դարերի ընթացքում ոչ մի ուրիշ հայ գրող այնպիսի հարուստ և բազմակողմանի ժառանգություն չի թողել, այնպես կայուն և մեկընդմիշտ չի մտել հարազատ ժողովրդի առօրյա գիտակցության և աշխարհայեցողության մեջ, ինչպես Թումանյանը:*

2

Իրոք, փորձենք պատասխանել մի՝ առաջին հայացքից տարօրինակ և ավելորդ թվացող հարցի. շա՞տ է գրել Թումանյանը, թե՞ քիչ: Նկատի ունենք միայն գեղարվեստական երկերը, որոնք իրենց տարբերակներով և օժանդակ նյութերով (իսկ վերջիններս իրենց ծավալով երբեմն ավելի շատ են, քան վերջնական բնագրերը) զբաղեցնում են Երկերի լիակատար ժողովածուի առաջին հինգ հատորները:

Ինչ խոսք՝ առաջադրված հարցի օրինականությունն ու իմաստը կարելի է հեշտությամբ վիճարկել՝ հիշելով այն ճշմարտությունը, որ արվեստի մեջ քանակը երբեք վճռորոշ դեր չի խաղում: Ինչպես ինքը՝ Թումանյանն է ասել 1916թ. գրած մի հոդվածում, «գրականությունը քանակով չի գրականություն, այլ որակով, և գրողը նրանով չի նշանավոր, թե ինչքան է գրում, այլ թե ինչ բան է գրում» (ԵԼԺ – 7, 269): Սակայն, սրանով հանդերձ, երբ խոսքը վերաբերում է որևէ դասականի, բարձր կատարելության հասած արվեստագետի, ապա, իհարկե, անկարևոր չեն նաև նրա ստեղծագործության քանակական ցուցանիշները:

Թումանյանը դասական է այն բոլոր ժանրերի մեջ, որոնցով ստեղծագործել է: Ամենուր՝ պոեմի և բալլադի, քնարական

բանաստեղծության և քառյակի, հեքիաթի և պատմվածքի, քննադատության և հրապարակախոսության, վերջապես՝ գեղարվեստական թարգմանության մեջ նա հաստատել է իր անկրկնելի թումանյանական որակն ու չափանիշը, դարձել է առաջնակարգ մեծություն: Նշված բոլոր ճյուղերում նա կերտել է բարձրագույն արժեքի գործեր և ոչ մեկի մեջ «երկրորդական» դեմք չի եղել: Մտածելով այդ վիթխարի ժառանգության մասին, նախ և առաջ զարմանում ես, թե ինչքա՜ն շատ բան է ստեղծել Թումանյանը իր բազմազբաղ, անբիվ հոգսերով ծանրաբեռ և ոչ այնքան երկարատև կյանքի ընթացքում: Բայց միաժամանակ չի կարելի խորապես չափսոսալ, որ Թումանյանը, իրոք, չկարողացավ տալ այն ամենը, ինչի համար նա կոչված էր իր վիթխարի տաղանդով: Հիշենք մի քանի փաստ:

«Թմկաբերդի առումից» հետո, որը տպագրվեց 1905 թվականին, Թումանյանը մոտ երկու տասնամյակ այլևս ոչ մի նոր ամբողջական պոեմ չստեղծեց: Անավարտ մնացին «Հազարան բլբուլը», «Հին կռիվը», «Հառաչանքը», «Սասունցի Դավթի» 2-րդ մասը, «Անբուն Կըկուն», որոնցից ամեն մեկը կոչված էր, ամբողջանալու դեպքում, իսկական իրադարձություն դառնալու հայ գրականության մեջ: Չգրվեցին կամ դեռ չավարտված ոչնչացվեցին ծրագրված մի քանի դրամաները, որոնք, ըստ Թումանյանի հավաստման, պետք է լինեին նրա ստեղծագործական նկարագրի ամենահարազատ արտահայտությունը: Առհասարակ դարասկզբի մեծ վերելքից հետո Թումանյանի բուն գրական-գեղարվեստական աշխատանքի ակտիվությունը նկատելիորեն նվազում է՝ իր տեղը զիջելով հասարակական հոգսերին և հրապարակախոսական գործունեությանը: Եղել են տարիներ (մանավանդ 10-ական թվականներին), որոնց ընթացքում Թումանյանը հազիվ մի 2 – 3 չափածո կամ արձակ գործ է գրել: Եվ դա այն դեպքում, երբ նա բառիս բուն իմաստով լեփլեցուն էր գեղարվեստական մտահղացումներով, որոնք պատրաստվում էր իրականացնել, հենց որ առանձնանա և գրական աշխատանքով զբաղվելու պայմաններ ունենա: Իսկ այդ պահը անվերջ հետաձգվում էր և այդպես էլ չեկավ…

Խորհելով Թումանյանի ստեղծագործական ճակատագրի մասին, մենք կանգ ենք առնում ևս երկու հարցի առջև, որոնց պատասխանը, սակայն, հազիվ թե երբևէ մինչև վերջ ճշտվի:

Առաջինը Թումանյանի կորած կամ ոչնչացված երկերի ցանկն է: Դրանց մի մասը հայտնի է (Դեպի Անհունը» պոեմի 2-րդ մասը, «Հին կռիվը» պոեմի 2-րդ, 4-րդ և 5-րդ գլուխները,

«Շեքսպիրի հետևությամբ» գրած դրամաները և այլն), բայց շատ բան էլ թաղված է անհայտության մշուշի մեջ: Օրինակ, մենք չգիտենք՝ ի՛նչ գործեր նկատի ուներ Թումանյանը 1922թ. ամռանը գրած մի նամակում հայտնելով. «...Ամենայն հանգստությամբ անցյալ օրերը բոլոր կիսատ-պռատ ձեռագիրներն ոչնչացրի, մտածելով, թե վերջացնելու ժամանակ չեմ ունենալու, էնպես էլ չեմ ուզում մնան» (ԵԼԺ–10, 428):

Երկրորդը իր գրելիք նյութերի կամ ծրագրված երկերի ցուցակներն են, որ, ինչպես վկայել է Թումանյանը, ինքը կազմել է տարբեր առիթներով (տես. օրինակ, ԵԼԺ – 7, էջ 268, 384 և այլն): Դժբախտաբար, այդ ցուցակներից ոչ մեկը չի հասել: Բայց մենք գիտենք, որ դա մեծ ցուցակ է եղել (Թումանյանը վախեցել է, որ իր «չգրած երկերի ցուցակն ավելի մեծ կլինի, քան գրածներինը», – ՀՉ, 78): Դա հոգեբանորեն զգալի չափով արդեն յուրացված, բուն արարման նախաշեմին հասցված թեմաների շարք էր, որոնք կարող էին արագորեն թղթին հանձնվել և մարմնավորվել: Այդ էր, որ մահվան անկողնին գամված Թումանյանին իրավունք է տվել վստահորեն ասելու, թե առողջանալու դեպքում ինքը կարող է «հեքիաթների, լեգենդների հեղեղ» թափել, նույնիսկ «օրը մի պոեմ գրել» (ՀՉ, 294, 300):

Բերված փաստերը, որոնք դեռ կարող էին շարունակվել, ոչ միայն հավաստում են Թումանյանի դեռ չիրականացված ստեղծագործական ուժերի հարստությունը, այլև ցույց են տալիս, թե ինչքա՛ն «չերգած երգեր» և «չբուսած ծաղիկներ» նա տարավ իր հետ:

Բայց վերադառնանք այն հարցին, թե ո՞րն էր, այնուամենայնիվ, գրական ծրագրերի, ուժերի հարստության և նրանց գեղարվեստական մարմնավորման միջև առաջացած այդ իիրավի ողբերգական խզման պատճառը: Ժամանակակիցներից ոմանք, որ մոտիկից դիտել են Թումանյանի ամենօրյա կյանքն ու աշխատանքը, երևույթին մի պարզ ու հեշտին բացատրություն են տվել՝ խնդիրը հանգեցնելով բանաստեղծի... ծուլությանը: Նրա անվան շուրջ հյուսվել է մի նորօրյա լեգենդ, մի տարածված պատկերացում, ըստ որի Թումանյանի գրական «ժլատության» պատճառը եղել է նրա «պարապության» հակումը, այլ կերպ ասած՝ «ծուլությունը»: Չի կարելի ասել, թե Թումանյանն անտարբեր է եղել այդ խոսակցությունների նկատմամբ: Նամակներում և զրույցներում նա բազմիցս անդրադարձել է իր «հռչակավոր ծուլության» խնդրին և ամեն անգամ եռանդով մերժել է այդ մեղադրանքը: Ժամանակագրական կարգով մեջ

բերենք տվյալ հարցի շուրջ Թումանյանի մի քանի արձագանքները, մանավանդ որ նրա բացատրությունները լրացնում են իրար, օգնում են ավելի լավ պատկերացնելու նրա ստեղծագործական նկարագիրը, նրա գրական աշխատանքի ոճը:

1902թ. օգոստոսին Փ.Վարդազարյանին հասցեագրած նամակում, ակնարկելով Վարյա Խանդամիրյանին, բանաստեղծը գրում էր. «Գիտե՞ս *նե* ինչ է գրում ինձ: Մի փոքրիկ հոգեբանա-փիլիսոփայա-բանաստեղծական նամակագրություն ունեցանք. և ձեռաց նա էլ ինձ հասկացավ, ասում է. «Դուք ծույլ եք, ոչինչ չեք շինում, նրա համար էլ կյանքը ձեզ ձանձրալի է թվում»: Կարճ և խիստ»: Այս խոսքերից անմիջապես հետո Թումանյանը տալիս է «ծուլության» պատճառների իր բացատրությունը, որը կարող է բանալի ծառայել տվյալ հարցն առհասարակ ըմբռնելու համար: Նամակի շարունակության մեջ կարդում ենք. «Իհարկե, ես կաշվից դուրս կգամ ու կապացուցեմ, որ այդպես չէ: Ոչ թե ծույլ եմ՝ նրա համար է ձանձրալի, այլ *ձանձրալի է՝ նրա համար եմ ծույլ»* (ԵԼԺ–9, 295– 296: Ընդգծումն իմն է. – էղ.Զ.):

Ինչպես տեսնում ենք, կարծես թե ուղղակի չմերժելով հարուցված մեղադրանքը, Թումանյանը հարցի մեկնաբանությունը տրամագծորեն շրջում է. ծուլությունը ոչ թե պատճառ է, այլ հետևանք, բանաստեղծի հոգեվիճակի և ավելի լայն ասած՝ նրա հասարակական միջավայրի արդյունք: Այսինքն՝ այն հոգեբանական իրադրությունը, որն արտահայտվել է նաև այս նամակի հետ միաժամանակ՝ 1902թ. օգոստոսին գրված՝ ապա երկու տարի անց հիմնովին վերամշակված ու տպագրված «Տրտունջ» բանաստեղծության մեջ: Այստեղ բանաստեղծն իր օրերը համարում է «անպտուղ, տխուր, ձանձրալի», որովհետև շրջապատված է «չնչին մարդուկներով», որոնք «լրբորեն հանգիստ» են, «անսիրտ, փոքրոգի, գըծծի ու կոպիտ», իսկ նրանց հայացքից մեռնում են հոգու բարձր մղումներն ու սրտի ուրախություն: Եվ այդ պատճառով էլ՝

Էլ ո՞ւմ առաջին սիրտըդ բաց անես,
Ո՞ւմ համար երգես սըրտալի երգեր,
Ո՞ր չըքին սիրես, կյանքըդ նվիրես.
Էլ ի՞նչպես ապրես անսեր, անընկեր...

Այս նամակից մի քանի ամիս անց՝ 1902թ. հոկտեմբերին, Լեոյին ուղղած նամակում Թումանյանը մի ուրիշ կարևոր

խոստովանություն է անում, բայց դարձյալ մերժում է «ծուլության» մեղադրանքը: «Հիրավի, ամաչելով, բայց և առավել ցավելով պետք է ասեմ, որ մինչև այսօր էլ ես ամբողջովին չեմ կարդացած նույնիսկ ռուս նշանավոր բանաստեղծների գործերը: Իմ մոտիկ ծանոթները այս վերագրում են իմ հռչակավոր ծուլությանը, բայց ես վերագրում եմ ավելի ուրիշ հանգամանքների, և որքան էլ սա ծիծաղելի համարվի ինձ ճանաչողների համար – ես ինձ ծույլ չեմ համարում» (ԵԼԺ–9, 344): «Ուրիշ հանգամանքներն» ակնարկելով՝ Թումանյանն անշուշտ նկատի ուներ և գրական ուսումնառության ու աշխատանքի անբարենպաստ պայմանները, և ժամանակի հասարակական իրադրությունը, որոնք ուղղակի և անուղղակի իմաստով խանգարել են նրան՝ ամբողջովին նվիրվելու գրականությանը:

Այս հարցում Թումանյանի դիրքն ավելի անվերապահ է 1913թ. դեկտեմբերին Ցոլակ Խանզադյանին գրած նամակում (թեև այստեղ նա խոստովանում է իր ծուլությունը նամակագրության մեջ): Դիմելով երիտասարդ գրականագետին, բանաստեղծն ասում էր. «Իմ շատ հռչակված ծուլությունիցն ու գեղարվեստական լաբորատորիայիս դրությունից ես հարցնում: Էնպես տեղերից ես խոսում, որ շատ բան կարող էի ասել, և երևի կասեմ առաջիկայում, ու կտեսնես, որ էնքան էլ ճշմարիտ չի էդ շատ տարածված կարծիքը, թե ես ծույլ եմ: Գեղարվեստական լաբորատորիայիս մասին էլ կպատմեմ» (ԵԼԺ–10, 194):

Այս տողերից կարելի է ենթադրել, որ Ց.Խանզադյանի առաջարկով Թումանյանը մտադիր է եղել ծավալուն նամակի կամ հոդվածի ձևով պատմել իր գրական աշխատանքի եղանակների, որոշ երկերի ստեղծման և մշակման ընթացքի մասին: Դա անփոխարինելի արժեք կունենար Թումանյանի ստեղծագործական աշխատանքը բնութագրելու համար: Դժբախտաբար, այդ նամակ-հոդվածը չի գրվել:

Վերջապես, մեզ զբաղեցնող խնդրին են վերաբերում նաև զրույցների ժամանակ արտահայտված մի շարք մտքեր, որոնց մեջ կտրականապես մերժվում են բանաստեղծի «պարապության» մասին տարածված անհեթեթ կարծիքները: Այսպես, 1920թ. հունվարին Թումանյանն ասել է այսպիսի խոսքեր, որոնց մեջ տասնամյակների դառը փորձի խտացումը կար: «Մարդիկ սովորաբար բանաստեղծին չեն հասկանում, պարապ են կարծում, երբ նա չի գրում», – ասել է Թումանյանը՝ անշուշտ, ուղղակի զուգահեռով հիշելով իր երգիծական պոեմի հայտնի

հատվածը («Հասկացանք, ասավ, պարապ ես եղել»): Իսկ գրույցի շարունակության մեջ նա ասել է. «Ես շատ եմ լսել և ասում էլ են ինձ, թե ծույլ ես, չես գրում, պարապ-սարապ ման ես գալիս ու բան չես անում: Նրանք չեն հասկանում. որ հենց էն պարապ ժամանակ է, որ բանաստեղծը պարապում է, ստեղծագործում է: էդ պարապ ժամանակը հղացումի, լցվելու ժամանակն է և դա ավելի կարևոր է գրողի համար, քան թե գրելը» (ՀԶ, 221, տես նաև 205 և այլ էջեր):

Թումանյանի նամակներից և զրույցներից բերված բազմաթիվ քաղվածքների համադրությունը գծագրում է առերևույթ հակասական մի պատկեր: Մի կողմից Թումանյանը ցավով խոստովանում է, որ ինքը մեծ մասամբ չի կարողացել կանոնավոր զբաղվել գրական աշխատանքով, իր երկերը գրել է ոտի վրա, ձեռաց, իսկ մյուս կողմից՝ եռանդով բողոքում է իրեն ծույլ, պարապ համարող կարծիքների դեմ: Ինչպե՞ս հաշտեցնել այս երկու պնդումները, ո՞րն է, վերջապես, ճշմարտությունը Թումանյանի ստեղծագործական աշխատանքի ոճի և ընթացքի մասին:

3

Կարծում ենք, այս դեպքում ոչ թե «ծուլության» կամ աշխատասիրության հարց պետք է դնել, այլ պարզել, թե ստեղծագործական աշխատանքի ինչ սկզբունքների է հետևել Թումանյանը: Գրականության պատմությունից հայտնի է, որ այդ սկզբունքները շատ բազմազան են՝ կախված գրողի մարդկային և գրական նկարագրից, աշխատանքի կենսական պայմաններից և հնարավորություններից:

Սկսենք այն հարցից, թե գրողի աշխատանքն ինչքանով է կախված եղել նրան շրջապատող առօրյա-կենցաղային հանգամանքներից, որքանով կարգավորված բնույթ է կրել: Եղել են գրողներ, որոնք գրական գործը համարել են ամենօրյա պարտականություն, ստեղծագործելու խնդիրը դասելով ամեն ինչից վեր: Ղեկավարվելով «ոչ մի օր առանց գրելու» սկզբունքով՝ նրանք ստեղծագործել են կանոնավոր, ծրագրված եղանակով, քայլ առ քայլ առաջ շարժելով երկի ամբողջացման գործը: Դրան հակառակ, ուրիշ գրողներ էլ (մանավանդ բանաստեղծներ) հաճախ աշխատել են մեծ ընդմիջումներով, ստիպված են եղել կտրվել ստեղծագործական հոգեվիճակից: Սպասելով այն պահին, երբ, ինչպես Պուշկինն է ասել, Ապոլլոնը

կկանչի իրեն «սրբազան զոհաբերության», բանաստեղծը կամա թե ակամա ենթարկվել է առօրյա հանգամանքներին՝ առաջնությունը տալով ուրիշ ընթացիկ գործերի:

Առանց տատանվելու պետք է ասել, որ ինչպես իր մարդկային խառնվածքով, այնպես էլ ժամանակի պայմանների թելադրանքով, ստանձնած բազմաթիվ արտագրական պարտավորությունների պատճառով Թումանյանը պետք է պատկաներ գրողների այս երկրորդ խմբին: Այս առումով կարևոր են հատկապես Նվարդ Թումանյանի գրառումները, որը նաև շատ հետաքրքիր զուգահեռներ է անցկացրել իր հոր և ժամանակի ուրիշ գրողների միջև: Կարդանք, օրինակ, նրա հուշերի հետևյալ տողերը.

«Կարգապահ, կարգ ու կանոն սիրող մարդ էր հայրիկը, բայց աշխատելու մեջ սիստեմ, որոշ ժամեր չուներ: Դրա պատճառը ոչ թե այն էր, որ չէր սիրում պարապելու որոշ ժամեր ունենալ, կանոնավոր կյանք վարել, այլ այն, որ դրանց խանգարում էին մեր կյանքի պայմանները, ինչպես և իր բարի, զգայուն, հյուրասեր բնավորությունը» (ՀԶ, 42 – 43):

Եվ այս առումով հուշագիրն այսպիսի համեմատություն է կատարում. «Երկու հակապատկեր էին Թումանյանը և Շանթը»: Եթե Թումանյանը որևէ հյուրի, նույնիսկ պատահական այցելուի պատճառով կարող էր ընդհատել գրական աշխատանքը, բռնվել զրույցի, ապա «Շանթը՝ ընդհակառակը, ով էլ լիներ այցելուն, թեկուզ և իր մոտ բարեկամը կամ մտերիմ ընկերը, երբեք իր պարապելու ժամը չէր խանգարում: Նա ուներ որոշ սիստեմ, պարապելու ժամ, կարգ ու կանոն» (ՀԶ, 43): Մի անգամ նա, ըստ նույն հուշագրի, չի ընդունել նույնիսկ իր ուսանողական ընկեր Հակոբ Մանանդյանին, նշանակել է հանդիպման ուրիշ օր և անվրդով շարունակել իր աշխատանքը: Թումանյանը, իհարկե, այդպես վարվել և այդպես աշխատել չէր կարող երբեք:

Աշխատանքի ոճի մի ուրիշ ցայտուն հակադրություն էլ ընտանիքի անդամները նկատել են Թումանյանի և Վալերի Բրյուսովի միջև: 1916թ. հունվարին, երբ ռուս բանաստեղծն իջևանել է Թումանյանի տանը, նրան մի անգամ տնեցիները տեսել են սանդուղքին նստած գրելիս: Պարզվել է, որ դա Բրյուսովի պարտադիր սովորությունն է՝ ինչ էլ լինի, ամեն օր գրի առնել իր մտքերն ու տպավորությունները կամ գրել որևէ բանաստեղծություն (տե՛ս ՀԶ, 137): Այդ եղանակով նա Թումանյանն ստեղծագործել չէր կարող: Մանավանդ բանաստեղծություն

գրելու համար նա պետք է կենսական և հոգեբանական որոշ նախադրյալներ ունենար:

Եվ ահա այս դեպքում ևս մեր առջև գծագրվում է Թումանյան մարդու և բանաստեղծի պատկերացումների և կյանքի իրական պայմանների մի ուրիշ հակադրություն, որը նույնպես խանգարել է նրա ստեղծագործական ուժերի ավելի ակտիվ դրսևորմանը: Ինչի՞ մասին է խոսքը: Թումանյանը համոզված էր, որ հաջողությամբ ստեղծագործելու համար անհրաժեշտ է «հոգու խաղաղ, անդորր վիճակ, երբ մարդը մեն-մենակ խորասուզվում է իր մտքերի մեջ, կենտրոնանում, խորանում»: Հակառակ բավական տարածված պատկերացման, ըստ որի բանաստեղծության արարման պահը համարվել է յուրօրինակ խելահեղություն, վերահսկողության չենթարկվող հոգևոր ուժերի պոռթկում, հայ բանաստեղծը այդ պահի համար ուզում է նախ և առաջ ունենալ «հանգիստ ջղեր, պայծառ տրամադրություն» (ՀՁ, 81, 217), երբ ոչինչ չի խանգարում հոգու սավառնումներին: Հոգու ոլիմպական խաղաղության թումանյանական ձգտման մեջ իրոք «ինչ-որ գյոթեական բան կա», ինչպես նրա հետ իր առաջին հանդիպումներից հետո նկատել է Վահան Տերյանը՝ 1908թ. մայիսին Ց.Խանզադյանին գրած մի նամակում:

Բեղմնավոր ստեղծագործական աշխատանքի պայմանների շարքում Թումանյանը հատկապես առանձնացրել է մենակության մեջ լինելու հնարավորությունը, որի մասին նա խոսել է բազմիցս և մի հատուկ երանությամբ: Ահա մի քանի հատված նրա նամակներից:

1898թ. Փիլիպոս Վարդազարյանին. «Բանաստեղծը միայն խաղաղության մեջ կարող է ամփոփվել, ոգևորվել ու ստեղծագործել – մանավանդ մեծ գործեր, օրինակ՝ պոեմ, դրամա և այլն: Ես այսքան բան որ ունեմ կիսատ պռատ ընկած-նրանից հո չի, որ ուժս չի պատել, այլ նրանից, որ խանգարվել եմ: Խանգարելու առիթները երբ որ միջից վերանան – այն ժամ մարդ կարող է բան շինել և բան դառնալ» (ԵԼժ–9, 203):

1901թ. Մարիամ Թումանյանին. «Մենակության մեջ ամենավսեմ հաճույքներ կան և դրանք այն րոպեներն են, երբ մարդու հոգին լայն, խաղաղ, անվրդով 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» (ԵԼժ–9, 260):

1902թ. Փիլիպոս Վարդազարյանին. «Մենակությունը աստվածային դրություն է: Եվ մենակ մարդիկ են լավ բաներ տվել աշխարքին» (ԵԼԺ–9, 290):

Հաջողվե՞ց արդյոք Թումանյանին հասնել իր երազած կենսական-հոգեբանական պայմաններին և ամբողջովին հանձնվել ստեղծագործության սրբազան ոգևորությանը: Միայն առանձին դեպքերում (մի գրույցի ժամանակ՝ 1920թ. սկզբին, նա իր ստեղծագործական կյանքում անխառն ոգևորության երկու պահ է նշել՝ «Դեպի Անհունը» գրելիս և «Անուշը» հիմնովին վերամշակելիս. – ՀՁ, 223): Շատ ավելի հաճախ նրան այդ պայմանները մատչելի չեն եղել, և դրա համար զգալի չափով «մեղավոր էր» նաև ինքը՝ Թումանյանը, նրա կենտրոնաձիգ բնավորությունը, ազգային-հասարակական հոգսերով ապրելու և տառապելու նրա մշտական հակումը: Ժողովրդի ճակատագրի դառը փորձությունները, անձնական ծանր կորուստները, ապրուստի ամենօրյա դժվարություններն անընդհատ խանգարեցին Թումանյան բանաստեղծին, և նա մինչև վերջ էլ չհասավ իր երազած պայմաններին: Նորից լսենք Թումանյանին, որը 1919թ. վերջին ասել է. «Դժբախտաբար, մեր կյանքի պայմանները շատ են աննպաստ, վայրիվերումներն անվերջ ու ամեն տեսակի. շատ է դժար էս պայմաններում ապրելը, ստեղծագործելը» (ՀՁ, 217): Եվ մի քանի շաբաթ անց նա մի անսպասելի, տարօրինակ, բայց ըստ էության շատ իմաստալից խոստովանություն է անում, ասելով.

«Հիմա ես խուսափում եմ ստեղծագործական ոգևորությունից, նույնիսկ վախենում եմ, որովհետև տեսնում եմ, որ իրականությունն ու տրամադրությունը 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» (ՀՁ, 223):

Հիրավի ծանր ու դառն խոստովանություն է սա, որի մեջ պետք է տեսնել ոչ թե «ծուլության դրամա», այլ ստեղծագործության բարձր հաճույքից զրկվելու ողբերգություն, որը հաճախ է ուղեկցել Թումանյանին: Եվ երբ շրջապատի մարդիկ, նույնիսկ բարեկամները չէին հասկանում այդ ողբերգությունը և «չարյաց արմատը» տեսնում էին բանաստեղծի ծուլության մեջ, ապա դա առնվազն հոգեբանական-ստեղծագործական բարդ երևույթի պարզունակացում էր, նրա ներքին էության մեջ չմտնելու հետևանք: Ահա թե ինչու Թումանյանը բոլոր

առիթներով մերժում էր այդ թյուր պատկերացումը, թեև, ինչպես տեսանք, նա բավական խիստ էր դատում իր կատարածի մասին՝ այն համարելով ծրագրած մեծ գործերի նախերգանքը:

Թումանյանի «ծուլության» մասին տարածված կարծիքին տուրք է տվել նաև Հովհ.Քաջազնունին՝ խոսելով այդ մասին մեծ ցավով: Շատ ծրագրեր անկատար թողնելու հիմնական պատճառը նա համարել է այն, որ «ի բնե ծույլ մարդ էր Թումանյանը, օրգանապես անընդունակ կանոնավոր ու հարատև աշխատանքի», որ նա «չուներ ստեղծագործելու այն հրամայական պահանջը, առանց որի ամենամեծ տաղանդներն անգամ կարող են մնալ անպտուղ»: Թումանյանին, ըստ հուշագրի, պակասում էին ստեղծագործության մղող ներքին մշտական ազդակները. «և դա էր նրա ու մեր դժբախտությունը»[3]:

Հ.Քաջազնունու այս տեսակետներին բավական մանրամասն և իրավացիորեն առարկել է Հր.Թամրազյանը[4]: Սակայն նա էլ ընկնում է մի ուրիշ ծայրահեղության մեջ՝ կարծես մոռացության տալով և գրական աշխատանքի երկարատև ընդհատումները, և արտաքին խանգարիչ հանգամանքները, և շատ մտահղացումներ անկատար թողնելու փաստը, որոնց մասին բազմիցս խոսել է ինքը՝ բանաստեղծը: Մինչդեռ գրականագետը Թումանյանին համարում է «ամենաբեղմնավոր հայ բանաստեղծը» և գծագրում է մի այսպիսի՝ ակնհայտորեն գունազարդված պատկեր. «Նա երկու-երեք անգամ ավելի շատ է գրել, քան Ռ.Պատկանյանը, Ավ. Իսահակյանը, Վահան Տերյանը, ավելի շատ է գրել, քան ամենաբեղմնավոր հայ բանաստեղծներից

---

[3] «Գարուն», 1994, թ. 5, էջ 86: Այս դառը խոսքերը գրելիս Յովհ.Քաջազնունին, անշուշտ, նկատի ուներ շատ փաստեր, որոնց ականատես էր եղել ինքը՝ բանաստեղծի հետ իր 30-ամյա բարեկամության ընթացքում: Սակայն ամենից ցավալին նրա համար թերևս «Սասունցի Դավիթը» պոեմի 2-րդ մասի հետ կապված պատմությունն էր: Ամեն կերպ աջակցելով Թումանյանի «Բանաստեղծությունների» 1908թ. հրատարակությանը, Քաջազնունին ցանկանում էր, որ նրա մեջ լինեն նորություններ, որ այդ առիթով գրվի, վերջապես, «Սասունցի Դավթի» շարունակությունը: Այդ մասին նա գրել է բանաստեղծին ուղղած նամակներում (տես ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 1189 – 1195), հորդորել է անձնական հանդիպումների ընթացքում: Սակայն բոլոր ջանքերը, նաև պոեմը առանձին գրքով հրատարակելու առաջարկն ապարդյուն անցան: «Տրամադրություն չկա «Դավիթը» շարունակելու», – ասել է բանաստեղծը մի զրույցի ժամանակ, և Քաջազնունուն ոչինչ չէր մնում, քան ցավով արձանագրել. «Անձնապես ես շատ ափսոսում եմ, որ այդ այդպես է, բայց զոռով հո չի՞ կարելի բանաստեղծություն գրել»:

[4] *Յր.Թամրազյան.* Յովհաննես Թումանյան. Բանաստեղծը և մտածողը, 1995, էջ 496 – 501:

մեկը՝ Ե.Չարենցը: Իսկ ընդհանրապես, բոլոր առումներով և քանակով, Թումանյանի ժառանգությունը բնավ չի զիջում Պուշկինին, Լերմոնտովին, ուրիշ շատ մեծերի»:

Դժբախտաբար, այս ամենը չի համապատասխանում իրականությանը: Դժվար չէ փաստերով ու թվերով ապացուցել, որ ճշգրիտ չեն զուգահեռները Ռ.Պատկանյանի և Ալ.Խաա-հակյանի հետ, որ կյանքի տևողությամբ շատ ավելի կարճ ապրած Պուշկինը կամ Չարենցը, նույնիսկ 27-ամյա Լերմոնտովը զգալիորեն ավելի շատ են ստեղծել, քան Թումանյանը: Այո, եթե նկատի ունենանք նրա բուն գեղարվեստական ստեղծագոր-ծությունը և միայն երկերի վերջնական տարբերակները՝ մի կողմ թողնելով նախնական խմբագրություններն ու սևագրությունները, ապա պետք է խոստովանենք, որ Թումանյանի ստեղծածը քանակով այդքան մեծ չէ, ինչպես ներկայացնում է գրակա-նագետը: Սա է փաստը, իսկ փաստերը պետք է կոչել իրենց անուններով:

Սակայն այս վեճը երևի ավելորդ կդառնա, եթե նորից հիշենք, որ գեղարվեստի մեջ վճռականը ոչ թե քանակն է, այլ որակը: Այս առումով Թումանյանի բացարձակ առաջնությունը վեր է ամեն մի համեմատությունից: Շատ է գրել նա թե քիչ, կամ կարող էր ավելին ստեղծել թե ոչ, – սա հարցի կենսագրական կողմն է, որը ժամանակի ընթացքում կորցնում է իր կարևո-րությունը: Անփոփոխ է մնում այն, որ, նորից ասենք. միջնադարից մինչև մեր օրերը *ոչ մի ուրիշ հայ գրող այնքան չի հարստացրել հայրենի գրականությունը և հարազատ ժողովրդի հոգևոր աշխարհը, ինչքան Թումանյանը:* Սա է գերագույն ճշմարտությունը:

4

Դարձյալ հիշենք Ցոլակ Խանզադյանին գրած նամակում Թումանյանի տված խոստումը՝ պատմել իր ստեղծագործական լաբորատորիայի մասին և ապացուցել, որ «էնքան էլ ճշմարիտ չի էդ շատ տարածված կարծիքը, թե ես ծույլ եմ»: Ինչ խոսք, ոչ ոք դա ավելի լավ չէր անի, քան ինքը՝ Թումանյանը, և այդ «ինքնադատության» պակասը մեծ կորուստ է թումանյա-նագիտության համար:

Սակայն, բարեբախտաբար, ուրիշ առիթներով նա բավա-կան բազմազան և հարուստ վկայություններ է թողել իր գրական-ստեղծագործական աշխատանքի, հատկապես իր մի շարք

երկերի բանահյուսական աղբյուրների և նրանց մշակման սկզբունքների մասին: Այսպես, «հայոց դրամբյանիզմի» դեմ գրած հայտնի հոդվածաշարում նա պատմել է «Ծիտը», «Չախչախ թագավորը», «Գառնիկ ախպեր» հեքիաթների ազգային և միջազգային ակունքների, նրանց վրա իր կատարած աշխատանքի վերաբերյալ: Բացի այդ, ուրիշ հոդվածներում կամ առանձին գրությունների ձևով Թումանյանը շատ տվյալներ է հաղորդել այն մասին, թե գրական-ժողովրդական ինչ աղբյուրներից է ինքը քաղել իր հեքիաթների (հատկապես «Քաջ Նազարը», «Խոսող ձուկը», «Խելոքն ու հիմարը», «Կռնատ աղջիկը», «Եղեմական ծաղիկը»), բալլադների (հատկապես «Ախթամար», «Անբախտ վաճառականներ», «Փարվանա», «Չարի վերջը», «Աղավնու վանքը», «Մոծակն ու Մրջյունը», «Թագավորն ու չարչին») սյուժեն և կերպարները: Բավական է մի ընդհանուր հայացք նետել այդ նյութերի վրա, որպեսզի համոզվենք, թե գեղարվեստական կառուցվածքի, ոճի և մանրամասների վերաիմաստավորման ի՜նչ վիթխարի աշխատանք է կատարել Թումանյանը՝ դրանք միավորելով ստեղծագործական նոր ամբողջության մեջ, բարձրացնելով որակական նոր աստիճանի:

Թումանյանի ստեղծագործական աշխատանքի յուրահատկության մասին հարուստ պատկերացում են տալիս նրա երկերի ինքնագրերը, տարբերակներն ու սևագրությունները: Թեև դրանց մի խոշոր մասը մեզ չի հասել, բայց առկա նյութերն էլ բավական են առարկայորեն տեսնելու համար, թե ի՜նչ բարդ ճանապարհ են անցել նրա երկերը նախնական մտահղացումից մինչև վերջնական մշակում և տպագրություն: Ճիշտ է, երբեմն Թումանյանը բանաստեղծություններ է գրել նաև հանպատրաստից կամ, ինչպես ինքն էր ասում, «ձեռաց»: Սակայն Թումանյանի համար՝ ոչ միայն սյուժետային-պատմողական գործեր, այլև հաճախ նաև քնարական բանաստեղծություններ գրելիս, շատ ավելի բնորոշ է եղել երկարատև, մանրակրկիտ, տքնաջան աշխատանքը երկի արարման բոլոր փուլերում (մի զրույցի ժամանակ նա նույնիսկ ասել է. «Իմ բանաստեղծությունների մեջ քիչ բան կա ոգևորությամբ գրած», – ՀԶ, 184): Բոլոր ժանրերից առավել մեծ ջանքեր գործադրվել են պոեմների նախապատրաստման և մշակման ուղղությամբ: Դա, իհարկե, պայմանավորված էր Թումանյանի ստեղծագործական համակարգում այդ ժանրի բացառիկ կարևորությամբ: «Անուշի», «Մարոյի», «Պոետն ու Մուսայի» երկուական, «Լոռեցի Սաքոյի» երեք ամբողջական տարբե-

րակները, այդ և մյուս պոեմների մեջ մտցված հարյուրավոր շտկումներն ու հավելումները այդ աշխատանքի պերճախոս վկայությունն են: Այդ բոլոր նյութերն սպառիչ լրիվությամբ այժմ ի մի են հավաքված Թումանյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի 1 – 5-րդ հատորներում, մասամբ նաև «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ» մատենաշարի էջերում: Մասնագետ-հետազոտողը, ինչպես և ամեն մի հետաքրքրասեր ընթերցող կարող է առարկայորեն տեսնել, թե ի՛նչ դժվարին ուղիներով, ի՛նչ լարված ջանքերի գնով է հասել Թումանյանը ցանկալի կատարելության: Բնորոշ է, որ պոեմների նախնական խմբագրությունները, նույնիսկ լրիվ պահպանված չլինելով, զգալիորեն գերակշռում են վերջնական տարբերակների ծավալը: Ահա մի քանի թվական տվյալներ:

ԵԼԺ 3-րդ հատորում զետեղված ինը պոեմներ գրավում են ընդամենը 130 էջ, այնինչ նրանց տարբերակներն ու նախնական խմբագրությունները՝ 310 էջ: 4-րդ հատորում տեղ գտած չորս ինքնուրույն պոեմների (թարգմանական պոեմները չենք հաշվում) ընդհանուր ծավալը հազիվ մոտենում է 100 էջի, իսկ նրանց հետ կապված նյութերն ու տարբերակները 250 էջ են կազմում:

Հատկապես պատկառելի ծավալ ունեն «Հազարան բլբուլ» հեքիաթ-պոեմի ստեղծագործական պատմության նյութերը, որոնց վրա Թումանյանն աշխատել է (ճիշտ է, մեծ ընդմիջումներով) շուրջ քառորդ դար՝ սկսած 90-ական թվականների կեսերից: Իր շատ սիրած ստեղծագործական այս մեծ մտահղացման համար Թումանյանը հավաքել է, պատկերավոր ասած, ապագա կառույցի բոլոր անհրաժեշտ շինանյութերը, գույներն ու ձևերը: Իզուր չէ, որ մի զրույցի ժամանակ նա ասել է. «Ինչքա՛ն քար եմ ժողովել, ամեն տեսակի ու գույնի անգին քարեր՝ գոհար, զմրուխտ, լալ, անվերջ... Ասես մի գեղեցիկ պալատ պիտի կառուցեմ...» (ՀԶ, 217):

Բարեբախտաբար, մեզ այդ բոլորից բավական շատ բան է հասել, որը հնարավորություն է տալիս դատելու չիրականացված կառույցի ձևերի ու չափերի մասին: Բացի հիմնական բնագրից և նրա բազմաթիվ սևագիր տարբերակներից, մեր տրամադրության տակ կան նաև նույն սյուժեի արձակ-երգախառն և դրամատիկական մշակման այլևայլ հատվածներ, հեքիաթի ժողովրդական պատումների մի քանի տասնյակ գրառումներ՝ կատարված Թումանյանի և ուրիշ բանահավաքների ձեռքով, ծրագրային և գիտական նշումներ, հավաքած աղբյուրների

ցանկեր և այլն: Հետաքրքիր է, որ, չբավարարվելով այս անընդգրկելիորեն մեծ նյութով, «Հազարան բլբուլը» միջազգային լայն առնչությունների մեջ դիտելու համար, Թումանյանը առանձին-առանձին համառոտ շարադրել է նաև տարբեր ժողովուրդների շրջանում գրի առնված մի քանի տասնյակ համանման հեքիաթային սյուժեների բովանդակությունը (դրանք կարելի է գտնել «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ» մատենաշարի 3-րդ գրքում):

Այսպես, իր առջև դրված զուտ գեղարվեստական խնդրին՝ «Հազարան բլբուլ» հեքիաթ-պոեմի ստեղծման գործին Թումանյանը մոտեցել է նաև որպես հետազոտող՝ բնականորեն զուգադրելով բանաստեղծի և գիտնականի հայեցակետը:

Դժվար չէ բացատրել, թե ինչու է Թումանյանն այդքան ջանք ու ժամանակ նվիրել «Հազարան բլբուլի» նախապատրաստման գործին. նա համոզված էր, որ ավարտվելու դեպքում այդ պոեմը լինելու է իր գլխավոր ստեղծագործությունը, իր գեղագիտական և հասարակական ըմբռնումների բարձրագույն համադրությունը: Կենսական հարցերի և գաղափարների կարևորությամբ էր պայմանավորված նաև երկար տարիներ ձգվող այն մեծ աշխատանքը, որ կատարվել է «Անուշի» և «Լոռեցի Սաքոյի», «Դեպի Անհունի» և «Քաջ Նազարի», մի շարք ուրիշ չափածո և արձակ երկերի վրա: Բայց առաջին հայացքից կարող են նույնիսկ չարդարացված թվալ այն խոշոր ջանքերը, որ գործադրել է Թումանյանը «երկրորդական» արժեք ունեցող մի քանի երկերի ստեղծման ընթացքում: Ահա մեկ-երկու օրինակ:

10-ական թվականների սկզբին Թումանյանը ծրագրեց այսպես կոչված կենդանական պատմվածքների մի շարք՝ նախատեսված մանուկների համար: Դրանցից տպագրվեցին «Գելը», «Ծղրիդը», իսկ մի երրորդ գործ՝ «Շունը» մնաց անավարտ և անտիպ: Թվում է, թե այդպիսի պատմվածքներ գրելու համար բավական էր, որ Թումանյանը հենվեր իր մանկական տպավորությունների, հայրենակիցներից լսած պատմությունների վրա: Բայց ոչ, «ծույլ» Թումանյանը կարծես դիտմամբ դժվարացրել է իր խնդիրը: Այս պատմվածքների առիթով նա ուսումնասիրել է բնագիտական և գեղարվեստական գրքերի մի ամբողջ մարտկոց, տասնյակ էջերով քաղվածքներ, գրառումներ և ծրագրային նշումներ է կատարել: Բացեք ԵԼԺ 5-րդ հատորը (էջ 615 – 621) և կտեսնեք, թե «Գելը» պատմվածքի՝ արտաքուստ այնքան պարզամիտ սյուժեներին ինչքա՞ն որոնումներ են նախորդել:

Շատ ավելի ծավալուն են «Շունը» պատմվածքի համար կատարած գրառումները (էջ 622 – 650): Բավական է ասել, որ այս դեպքում օգտագործված ռուսերեն գրքերի ցուցակը, որ կազմել է Թումանյանը, պարունակում է 35 անուն, որոնց ավելանում են տասնյակի հասնող հայերեն հրատարակություններ: Այդ աղբյուրներից Թումանյանը զարմանալի սրատես հայացքով քաղել է անհամար փաստեր ու տվյալներ շան տեսակների, նրանց բնավորության և արարքների մասին: Հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում շան մասին լսած պատմություններն ու ավանդությունները, թևավոր խոսքերն ու արտահայտությունները, որոնք առատորեն սփռված են այս գրառումների մեջ:

Մեզ համար սրբազան է այն ամենը, ինչ պատգամել է սերունդներին Հովհաննես Թումանյանը: Բացի մեկից: 1922թ. մարտին վիրահատությունից առաջ նա հարազատներին ասել է. «Բոլոր ձեռագրերս կայրեք: Ես ինքս էլ վերջերս շատ բան եմ ոչնչացրել, բայց ոչնչացնելու բան շատ ունեմ դեռ: Հին գրած բաներս բոլորը կայրեք: Անավարտ ձեռագրերիցս կիսատ-պռատ ոչինչ չհրատարակեք» (ՀՋ, 254): Այս «թշնամանքը» սեփական ձեռագրերի, երկար ժամանակ երազած, բայց մինչև վերջ էլ անկատար թողած երկերի նկատմամբ հոգեբանական մեկ հիմնավորում ուներ. նրանք հիշեցնում էին բանաստեղծին իր «խորտակված պատրանքները», որոնց կորուստը նա այժմ ավելի ծանր էր վերապրում՝ գիտակցելով մոտալուտ վախճանը:

Իհարկե, ինչպես հարազատները, այնպես էլ հետազոտողները վարվեցին Թումանյանի ասածին ճիշտ հակառակ. նրա ձեռագրերը, իբրև ազգային սրբություն և անփոխարինելի արժեք, միշտ կպահպանվեն ու կուսումնասիրվեն: Իսկ նրա անավարտ երկերը՝ «Հազարան բլբուլը», «Հին կռիվը» կամ «Անբուն Կըկուն», շատ ուրիշ չափածո և արձակ էջեր, հաճախ պակաս կարևոր չեն, քան ավարտուն գործերը: Դրանք էապես լրացնում են Թումանյանի գրական ժառանգության պատկերը, օգնում են ավելի առարկայորեն տեսնելու Թումանյանի ստեղծագործական աշխատանքի ուղիները:

...Բանաստեղծի դուստրերը՝ Աշխենն ու Թամարը, ինչպես նաև թումանյանագետ Արամ Ինճիկյանը ժամանակին պատմել են ինձ հետևյալը: Երբ տարիների ընթացքում Թումանյանի արխիվից աստիճանաբար հանվում և ուսումնասիրվում էին բազմաթիվ նորահայտ երկեր, հարյուրավոր էջեր կազմող անծանոթ գրառումներ, բանաստեղծի այրին՝ տիկին Օլգան,

հաճախ զարմացած ասել է. «Էդ ե՞րբ է էդքան հասցրել. ախր իսկի տանը չէր լինում, շատ քիչ էր մոտենում գրասեղանին»: Այո՛, ստեղծագործության համար դժվարությամբ խլված մի քանի սուղ ժամերին Թումանյանը հասցրել է անել այնքան, ինչքան մի ուրիշը կաներ ամիսների ընթացքում: Դա Թումանյանի «ծուլության» հակառակ կողմն էր, որը հաճախ անտեսանելի էր մնում նույնիսկ ամենամոտիկ մարդկանց: Դա հատուկ կենսակերպ էր, աշխատանքի ոճ, որ հանգամանքների պահանջով իր համար մշակել էր Թումանյանը: Դրա շնորհիվ նույնիսկ դժվարագույն պայմաններում նա շարունակում էր ստեղծագործական աշխատանքը՝ նրա մեջ տեսնելով իր կյանքի գլխավոր կոչումը:

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԼՈՒՅՍԸ

(ԻԲՐԵՎ ՎԵՐՋԱԲԱՆ)

1923 թվականի հունվարին, մահից երկու ամիս առաջ, Թումանյանը մի զրույցի ժամանակ ասել է. «Ես գիտեմ, մի օր, իհարկե, ոչ շուտ, իմ կյանքը մեծ հետաքրքրություն և աղմուկ է հանելու, շատ բան է պարզվելու, տեսնելու են բոլորովին ուրիշ բան... Գրվածքներս դեռ լավ չեն կարդացել, տեսել... Եվ ոչ ոք ուղիղը չի գտնելու, չի ասելու երբե՛ք...»:

Շատ ժամանակ է անցել դրանից հետո՝ բուռն, հեղաշրջիչ դեպքերով հագեցած տասնամյակներ, և մենք այսօր լիակատար իրավունք ունենք ասելու, որ Թումանյանի այդ կանխազգացումն արդարացավ ըստ ամենայնի: Անցած բոլոր տարիներին նա իր ստեղծագործությամբ և բուռն մարդկային նկարագրով միշտ գտնվել է հայ գրական-գեղարվեստական կյանքի, մեր ազգային գիտակցության կենտրոնում, եղել է նրա *ամենատիրական դեմքը:*

Իրավացի էր մեծ բանաստեղծը, երբ նախազգում էր, թե իր կյանքի և գործի մասին երբեք վերջնական խոսք չի ասվելու: Ինչքան էլ շատ է գրվել Թումանյանի շուրջ, բայց նրա ժառանգության ըմբռնման և գնահատման խնդիրը ամենևին էլ ավարտված համարվել չի կարող: Անցյալի մյուս գեղարվեստական անմահ հուշարձանների նման Թումանյանի երկերն էլ ամեն սերնդի կողմից ընկալվում ու մեկնաբանվում են նորովի: Եվ այդ ընթացքը երբեք կանգ չի առնի...

Այսօր, երբ մեր ազգային կյանքն ապրում է բարդ, անցումային, շատ կողմերով անկանխատեսելի մի շրջան, մենք դարձյալ ամեն քայլափոխի զգում ենք մեր կեցության և մտածողության անխզելի կապերը Թումանյանի հետ: Ավելի՛, քան որևէ ուրիշ հայ դասական հեղինակի հետ: Թումանյանի կերտած գեղարվեստական անկրկնելի պատկերները, նրա ըմբռնումները մեր ժողովրդի պատմական ճակատագրի և զարգացման ուղիների մասին ապրում են մեր էության մեջ, թվում են հաճախ այսօր ասված և կարծես ուղղակի պատասխանում են մեզ հուզող ամենակենսական հարցերին:

Մի մեծ և անսպառ աշխարհ է Թումանյանը: Նրա գրական ժառանգությունը մեր համազգային ամենամեծ արժեքներից է, որոնց վիճակված է հավերժական կյանք: Համառոտակի անդրա-

դառնանք այդ ժառանգության հետ կապված հարցերից մի քանիսին:

1. ՄԵՐ ՀՈԳԵՎՈՐ ՀԱՅՐԵՆԻՔԸ

Ամեն մի մեծ արվեստագետ, տարբեր չափով և տարբեր ուղիներով, արտահայտում է իր ժողովրդի հոգեբանությունն ու ձգտումները: Սակայն լինում են գրողներ, որոնք այդ բոլորն իրենց մեջ կրում ու մարմնավորում են մի հատուկ խորքով ու լայնությամբ, բյուրեղացած ձևերով: Դրանք «բացառիկ ընտրյալներ» են, որոնց ազգությունը կարծես «հանձնարարում է» ի մի բերել դարերի ընթացքում իր կուտակած հոգևոր արժեքները, բարոյական ըմբռնումներն ու գեղագիտական իդեալները և ցուցադրել ի տես աշխարհի: Ամեն մի ազգային գրականություն սովորաբար մեկ այդպիսի գրող է ունենում՝ իր նշանակությամբ բացառիկ ու անփոխարինելի: Ինչպիսի նվաճումների էլ հասնի ազգային գրականությունը իր հետագա զարգացման մեջ, այդ գրողը սերունդների աչքում մնում է *իբրև բարձրագույն տիպար, իր եզակի և անկրկնելի պատվանդանի վրա:* Այդպիսի բանաստեղծներ են եղել Գյոթեն՝ գերմանական, Պուշկինը՝ ռուսական, Միցկևիչը՝ լեհական, Շևչենկոն՝ ուկրաինական գրականության մեջ, և ուրիշներ:

Համազգային մեծ բանաստեղծի դափնին մեզանում անվերապահորեն պատկանում է Թումանյանին: Նրա ստեղծագործությունը *եղավ հայ ժողովրդի հոգևոր ուժերի գրական ամենաբարձր արտահայտությունը,* ուր, նրա հայտնի բանաստեղծության խոսքերով ասած, մարմնավորվել է այն ամենը, «ինչ որ դարերով երկնել է, ծնել մեր խորունկ հոգին հայոց լեռներում, բա՜րձր լեռներում»: Թումանյանը ինքը՝ Հայաստանն է. ինքը՝ հայ ժողովուրդը իր լավագույն հոգևոր դրսևորումների մեջ. իր պատմությամբ և ներկայով. իր կենսափիլիսոփայությամբ և աշխարհայացքով, իր գեղարվեստական մտածողությամբ և ոճով:

Այս իրողությունն զգացել և տարբեր ձևերով արտահայտել են դեռ Թումանյանի մեծ ժամանակակիցները՝ Ավ.Իսահակյանն ու Վ.Բրյուսովը, Վ.Տերյանը և Ե.Չարենցը, Ստ.Զորյանն ու Ն.Աղբալյանը: Չենք բերի նրանց հանրահայտ ասույթները, բայց ուզում ենք վկայակոչել Լևոն Շանթի գնահատականը, որը համեմատաբար քիչ է ծանոթ: Նա գրել է, որ բոլոր առումներով

Թումանյանը «եղած է ու մնացած է միշտ զուտ հայ ժողովուրդը», «մեր նոր գրականության ամենեն հայ ու հարազատ բանաստեղծը»: Այդ բոլոր գնահատականների համադրությունն ու բարձրակետը եղավ Չարենցի թևավոր բնութագիրը. *«Թումանյանն է անհաս Արարատը մեր նոր քերթության»:*

Ինքը՝ բանաստեղծն էլ շատ վաղ հասու եղավ իր գեղարվեստական մեծ առաքելությանը՝ դառնալու հարազատ ժողովրդի սրտի և հոգու, տառապանքի և հույսերի թարգմանը, արտահայտելու նրա ամենավսեմ ձգտումները: Դեռ 23-ամյա հասակում նա հայրենիքի մասին գրել է.

Նրա ցավն է ինձ ողբ ի ներշնչել.
Նրա պանծանքն է շունչը իմ երգի.
Եվ ո՞վ կարող է իմ երգը մերժել
Որպես հառաչանքն իմ ժողովրդի:

Իսկ մեկ տարի անց նա բանաստեղծական բարձր ինքնագիտակցությամբ ավելացրել է.

Ես միշտ ունեմ՝ բերած երկրից հայրենի,
Նրանով են իմ երգ երը կենդանի...

Այդ գիտակցությունը գնալով խորացավ՝ի վերջո բյուրեղանալով *«Ամենայն հայոց բանաստեղծ»* ինքնաբնութագրման մեջ, որը նրա աչքում ոչ այնքան մեծարանք էր, որքան պատասխանատվության բարձր ըմբռնում, իր խոսքի և գործի համազգային նշանակության հավաստում:

Պատահական չէր, անշուշտ, որ Թումանյանի գործունեությունը ծավալվեց XIX դարի վերջին և մանավանդ XX դարի սկզբին՝ հայ ժողովրդի պատմության այդ ամենաողբերգական և բախտորոշ շրջանում: Հայրենիքի և ազգության բնաջնջման հրեշավոր ծրագրերին ժողովրդի լավագույն զավակները դիմագրավեցին նաև նրանով, որ աշխատում էին հանրագումարի բերել դարերի ընթացքում ստեղծված գեղարվեստական արժեքները և աշխարհին ներկայացնել նոր տեսքով ու փայլով: Հայրենասիրական մեծ իմաստ ունեցող և գեղարվեստական կատարյալ հրաշալիքներ հայտնագործող այդ շարժման ամենամեծ դեմքերը եղան՝ գրականության մեջ Հովհաննես Թումանյանը, երաժշտության մեջ՝ Կոմիտասը, ճարտարապետու-

թյան բնագավառում՝ Թորոս Թորամանյանը: Այդ իրողությունը գիտակցվել է շատ վաղուց՝ դեռ նշված արվեստագետների եռուն գործունեության շրջանում: Մեր ամենախորատես և արդարամիտ քննադատներից մեկը՝ Նիկոլ Աղբալյանը, 1914թ. «Հորիզոն» լրագրի էջերում ազդարարեց. «Հովհ. Թումանյան, Կոմիտաս վարդապետ և Թ.Թորամանյան, – ահա՛ երեք անուն, որ խորհրդանշում են մեր կուլտուրական զարգացման աստիճանը. մեկն ստեղծում է հայոց ինքնուրույն գրականությունը, մյուսները հետազոտում են հայ երաժշտությունն ու ճարտարապետությունը՝ ապագա ստեղծագործողների ուղին հարթելով»:

Սակայն, դժբախտաբար, մենք մինչ այսօր էլ չենք կարող ասել, որ Թումանյանի բացառիկ նշանակության դրույթը մեզանում ընդհանուր գիտակցություն է դարձել[1]: Դեռ կարելի է հանդիպել «խանդոտ հայացքների», որոնց կրողները փորձում են այս կամ այն կերպ վիճարկել հայ գրականության և հասարակական գիտակցության մեջ Թումանյանի հատուկ դիրքն ու մեծությունը՝ նրան իբրև «հակակշիռ» առաջադրելով ուրիշ բանաստեղծների: Ոմանք էլ սիրում են հիշեցնել Թումանյանի ստեղծագործության «արատները»՝ նրա իբր թե «ռամկական պարզամտությունը», ֆոլկլորիզմը, բարբառային տարրերի առատությունը նրա լեզվի մեջ: Ի՞նչ կարելի է ասել այսպիսի «առարկությունների» մասին:

Հայ դասական պոեզիան, սկսած միջնադարից, շատ առաջնակարգ դեմքեր է ունեցել: Պետք է հիշել հատկապես մեծատաղանդ բանաստեղծների համաստեղությունը դարասկզբին, երբ գործում էր նաև Թումանյանը, – Իսահակյան և

---

[1] Մոսկվայի բնակիչ Ռուսլան Միսկարյանը, որին թեև անձամբ չեմ հանդիպել, բայց արդեն մի քանի տարի նամակագրություն ունեմ՝ կապված Թումանյանի ըմբռնման և գնահատման հարցերի հետ, կարդալով սույն հոդվածը «Գարուն» ամսագրի էջերում, իմ այս տողերի կապակցությամբ գրել է.

«Տողերիս հեղինակը բազմիցս տխուր առիթներ է ունեցել համոզվելու, որ Թումանյանը, իրոք, լիովին չի գնահատված նույնիսկ հայերիս կողմից: Թումանյանի խոսքը թե՝ «Շեքսպիրը դարձել է մի չափ ազգերի զարգացման աստիճանը որոշելու համար: Եթե մի ժողովուրդ նրան չի թարգմանում, կնշանակի տգետ է, եթե չի հասկանում, կնշանակի տհաս է, եթե մի լեզու նրա վրա չի գալիս, կնշանակի տկար է», լիովին սազում են իրեն՝ հայ բանաստեղծին: Եթե որևէ գրաճանաչ Թումանյան չի կարդում, ենթարկվում է տգետ մնալու վտանգին, եթե կարդում է և չի հիանում, կնշանակի տհաս է, եթե որևէ գրականագետ Թումանյանին աշխարհի մեծագույն բանաստեղծների շարքը չի դասում, կնշանակի ձգտում է անպայման օրիգինալ լինել»;

Արդարացի և դիպուկ ասված խոսքեր...

Սիամանթո, Տերյան և Մեծարենց, Վարուժան և Չարենց, – անուններ, որոնք կարող են զարդարել ուզած ժողովրդի գրականություն: Իրենց ստեղծագործության առանձին կողմերով, ասենք՝ քնարական հերոսի հոգեբանական նրբերանգներով, բանաստեղծական ձևերի բազմազանությամբ, խոսքի երաժշտականությամբ, գրական լեզվի մաքրությամբ կամ բառապաշարի (մանավանդ նորաբանությունների) առատությամբ, այդ բանաստեղծներն առանձին դեպքերում կարող են նաև գերազանցել Թումանյանին: Սակայն ազգային տարերքի մեծությամբ ու խորությամբ, էպիկական ուժով և թափով, ժողովրդի բոլոր խավերի գիտակցության մեջ թափանցելու և նրա վրա ներգործելու զորությամբ, վերջապես՝ գրական ավանդույթների շառավիղների լայնությամբ նրանցից և ո՛չ մեկը Թումանյանի հետ մրցել չի կարող: Սա մի օբյեկտիվ իրողություն է, առանց որի անհնար է ճիշտ հասկանալ ու գնահատել ոչ միայն Թումանյանին, այլև հայ բանաստեղծության նշված և մյուս դեմքերի գրական-պատմական տեղն ու կշիռը:

Պատկերավոր ասած՝ *Թումանյանը հայ մարդու հոգևոր հայրենիքն է,* ազգային բոլոր բարձր արժեքների խտացումը, նաև նրանց յուրացման հիմքն ու բանալին: Ուղղակի պետք է ասել. առանց Թումանյանի հայ մարդու հոգևոր աշխարհը լիարժեք և ամբողջական համարվել չի կարող՝ ինչ մակարդակի և խավի էլ նա պատկանի: Թումանյանը սիրում էր կրկնել անգլիացի նշանավոր քննադատ և մտածող Թոմաս Կարլեյլի խոսքերն այն մասին, թե Բրիտանական կղզիներից դուրս եկած և շատ երկրներում նույնիսկ նոր պետություններ հիմնադրած անգլիական ցեղին համախմբող միայն մեկ «թագավոր» կա, և դա Շեքսպիրն է: Որոշ իմաստով այդ միտքը կարելի է կիրառել նաև Թումանյանի նկատմամբ: Աշխարհով մեկ ցրված և, ավա՜ղ, մեր օրերում ավելի ևս ցրվող հայ ժողովրդին Թումանյանն անհրաժեշտ է օդի նման, որպես միավորող և ազգային գիտակցությունը վառ պահող ոգի: Նրա չափածոն և արձակը ամենից ավելի են ընդունակ պահպանելու հայոց լեզվի և հայրենի բնության բույրն ու հրապույրը, ազգային ավանդների, բարոյական և գեղագիտական ըմբռնումների հարազատ մթնոլորտը:

Չմոռանանք նաև հանրահայտ մի իրողություն. Թումանյանն այն գրողն է, որը հայ մարդու հետ խոսում է նրա բոլոր տարիքներում՝ մանկանը հրապուրելով գունագեղ պատկերներով և անմիջականությամբ, երիտասարդին՝ կենսական

երանգների և զգացմունքների հարստությամբ, հասում մարդուն՝ իմաստասիրական անսպառ խորքով: Այսպես, նա ուղեկցում է մեզ ամբողջ կյանքում: Նախանձելի՜ ճակատագիր, որով ևս ոչ մի ուրիշ հայ գրող չի կարող մրցել նրա հետ:

Ահա թե ինչու մենք լիակատար իրավունքով կարող ենք ասել. Թումանյանին համազգալն ու ըմբռնելը հայ մարդու ազգային գիտակցության և բնավորության կարևորագույն և անփոխարինելի ցուցանիշներից մեկն է: Իսկ Թումանյանի նկատմամբ անտարբեր, թերահավատ, երբեմն նույնիսկ քամահրական վերաբերմունքը, որ առանձին դեպքերում նկատվում է (մանավանդ սփյուռքում), հետևանքներից մեկն է մեր ազգային կեցության և գիտակցության ցավալի երկփեղկվածության, որի վերացմանը նպաստելը մեր մշակույթի գերագույն խնդիրներից է: Այդ գործում առաջին դերերից մեկը պատկանում է Հովհաննես Թումանյանին:

2. ԱՄԵՆԱՄԵԾ ՅԱՆԳՈՒՅՑ-ԽԱՉՄԵՐՈՒԿԸ

Թումանյանի ստեղծագործությունը հայ գրականության ամբողջ 1500-ամյա ճանապարհի յուրօրինակ հանրագումարը եղավ: Նրա մեջ ասես միավորվեցին այն բոլոր արժեքները, որ ստեղծել էր հայրենի գրականությունը՝ Խորենացուց և Նարեկացուց մինչև Սայաթ-Նովա, Աբովյան և Աղայան: Սակայն նախորդների ազդեցությունը Թումանյանի վրա երբեք արտաքին-նմանողական բնույթ չի կրել, այլ միշտ արտահայտվել է ստեղծագործության խորքային հատկանիշների, գեղարվեստական աշխարհընկալման բուն հիմքերի մեջ:

Հիշենք միայն Սայաթ-Նովային, որի վերածննդան և ժողովրդականացման համար այնքան շատ բան է արել Թումանյանը, որին տված նրա սեղմ, բայց միշտ խորիմաստ և տարողունակ գնահատականները փաստորեն դարձան ժողովրդական մեծ երգչի հետագա մեկնաբանությունների ելակետը: Ուշագրավ է, սակայն, որ իր սեփական ստեղծագործության մեջ Թումանյանը երբեք ուղղակի չի օգտագործել, չի նմանակել Սայաթ-Նովայի տաղաչափական ձևերը կամ լեզվական միջոցները (մի բան, որ արել են շատերը, այդ թվում Տերյանն ու Չարենցը, որոնք իրենց ընդհանուր ոգով Սայաթ-Նովայից շատ ավելի հեռու կանգնած բանաստեղծներ են): Բայց մանրազնին քննությունը ցույց է տալիս, թե ինչպիսի՜ բազմազան թելերով է

առնչվում Թումանյանն իր մեծ նախորդի հետ: Նա յուրացրել և ինքնատիպ ուղիներով շարունակել է Սայաթ-Նովայի աշխարհընկալման ամենաբնորոշ կողմերը՝ լայնախոհ մարդասիրական հայացք կյանքի նկատմամբ, սիրո փիլիսոփայական իմաստավորում, ամեն ինչի անցողիկության և համընդհանուր բարության գաղափարների քարոզ: Կարելի է ասել, որ Թումանյանի քնարական հերոսն իրեն շատ հաճախ զգացել է, ինչպես հանճարեղ երգիչը՝ «Ծովի միջին ու սովի՝ անբախտ Սայաթ-Նովի պես»: Պատմահոգեբանական նոր պայմաններում նա հանդես եկավ իբրև Սայաթ-Նովայի հաստատած բարոյական և գեղագիտական սկզբունքների ուղղակի շարունակող:

Նույն իրողությունը՝ արտահայտված տարբեր ձևերով, կարելի է նկատել իր մյուս մեծ նախորդների՝ Նարեկացու և միջնադարյան տաղերգուների, Աբովյանի և Նալբանդյանի, Աղայանի և Րաֆֆու հետ Թումանյանի ունեցած հարաբերությունների մեջ: Ավանդույթի ստեղծագործական իմաստավորումը երևում է նույնիսկ մեր «տարաշխարհիկ» բանաստեղծների՝ Ալիշանի կամ Պատկանյանի պարագայում, որոնց նկատմամբ Թումանյանը, ինչպես հայտնի է, քննադատական վերաբերմունք ուներ:

Իսկ ինչքա՜ն հարուստ նյութ է պարունակում իր ժամանակի հայ գրականության հետ Թումանյանի առնչությունների խնդիրը: Իր ստեղծագործական դիրքորոշմամբ և կշռով, նաև իր անձնական կապերով ու գործունեությամբ Թումանյանը XX դարի առաջին տասնամյակների հայ գրականության կենտրոնական դեմքն էր, նրա լավագույն ուժերի կազմակերպիչն ու ղեկավարը: Նրա նախաձեռնությամբ ստեղծված գրական կազմակերպությունների գործունեությունը այդ շրջանի մեր հոգևոր կյանքի ամենավառ ու բովանդակալից էջերից է:

Առաջին հերթին սա վերաբերում է «Վերնատուն» գրական խմբակին (1898 – 1907), որի ոգին Թումանյանն էր: Միայն նրա կենտրոնաձիգ անձը կարող էր իր շուրջը հավաքել ժամանակի հայ գրականության այնպիսի առաջնակարգ դեմքերի, ինչպես Աղայանն ու Շանթը, Իսահակյանն ու Դեմիրճյանը, քննադատ Նիկոլ Աղբալյանը, – *իսկակա՜ն գրական աստղաբույլ:* Առանց չափազանցման կարելի է ասել, որ այդ խմբակի կազմակերպումը, նրա գրական սկզբունքների առաջադրումը *Թումանյանի ամենամեծ ստեղծագործություններից մեկն է,* որն անմոռաց հետք թողեց մեր գրականության պատմության մեջ:

Գործունեության ավելի լայն շառավիղ ունեցավ Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը, որը մոտ տասը տարի (1912 – 1921) մեր մշակութային կյանքի ամենահեղինակավոր օջախն էր, նրա լավագույն ուժերի կենտրոնակետը: Եվ այդ ամենի շունչն ու ոգին դարձյալ Թումանյանն էր, որի շռայլ բնավորության փայլով շլացած Սիամանթոն նրան համեմատել է Նիագարայի մշտահոս ջրվեժի և նրա գլխին կամար կապած ծիածանի հետ...

Թումանյանը գործում էր այն հավատով, որ մոտ ապագայում առաջանալու է մի գրականություն, որը «հոգևոր գերությունից է ազատագրելու հայի հոգին ... և մեծ աշխարհից, մեծ կյանքից ու նրանց գեղեցկություններից է խոսելու հայի հետ: Հանուն այդ նպատակի ամենից շատ ինքը՝ Թումանյանն է աշխատել: Եվ բնական է, որ անցած բոլոր տասնամյակներում «Թումանյանի խնդիրը» միշտ առկա է եղել մեր գրական կյանքի օրակարգում: Երբեմն դա նույնիսկ արտահայտվել է նրան «հակադրվելու» կամ «ժխտելու» ձևով, բայց նա երբեք անտարբեր չի թողել գրական նոր սերնդին: Հիշենք 20-ական թվականների սկզբին «Երեքի դեկլարացիայի» հարուցած աղմկալի վեճերը, որոնց ժամանակ առաջ քաշվեցին նաև այսպիսի կարգախոսներ. «Անցել են Թումանյանները իրենց կիսաֆեոդալական և կիսագյուղացիական միամիտ ապրումների հետ»: Իսկ մի փոքր անց՝ 20-ականների վերջին, իբրև «փրկության խարիսխ» առաջ քաշվեց այն դրույթը, ըստ որի Թումանյանի ժառանգությունը պետք է բաժանել մեզ համար «ընդունելի» (սոցիալական մոտիվներ) և «անընդունելի» (ազգային քաղաքական և կրոնական մոտիվներ) մասերի:

Այնուհետև էլ երկար ժամանակ՝ ընդհուպ մինչև ոչ հեռավոր անցյալը, չնայած Թումանյանի համաժողովրդական հռչակին ու փառքին, երբեմն, կամա թե ակամա, միակողմանի են ներկայացվել նրա քաղաքական և փիլիսոփայական հայացքները, հարկադրված լռության են մատնվել նրա ժառանգության որոշ էջեր: Այժմ եկել է ժամանակը մինչև վերջ վերացնելու այդ բոլոր «բաց կետերը» և Թումանյանին ներկայացնելու հետևողական ճշմարտությամբ՝ առանց որևէ բան թաքցնելու կամ «շտկելու»: Անհրաժեշտ է մինչև վերջ հաղթահարել բավական տարածված այն թյուր պատկերացումը, ըստ որի Թումանյանի գրական դասերը հանգեցվում են միայն պարզության և մատչելիության ուղղագիծ պահանջներին, մոռանալով, որ իր «պարզության» մեջ Թումանյանը նաև մեր ամենաբարդ

բանաստեղծն է, որի արվեստը այնքան բազմազան շերտեր և անսպառ գանձեր է պարունակում:

Թումանյանի մասին կարելի է կրկնել այն, ինչ մի առիթով նա ասել է Շեքսպիրի վերաբերյալ. ապարեզ իջնող ամեն մի նոր գրող «տեսնում է իր ուղին արդեն լուսավորված նրա շողերով»: Ետթումանյանական շրջանի բոլոր խոշորագույն հայ գրողները՝ սկսած Չարենցից և Զորյանից, իրենց գեղարվեստական խոսքը այսպես կամ այնպես *համադրել են նրա հետ, ելակետ են ունեցել նրա ստեղծագործական փորձը:* Ոչ մի հայ գրող, եթե նույնիսկ նա բոլորովին ուրիշ գրական դավանանք ունենար, չէր կարող շրջանցել թումանյանական սկզբունքները, քանի որ նրանց մեջ ի վերջո խտացել են հայրենի գրականության լավագույն հատկանիշները: Բայց սա ամենևին չի նշանակում «Թումանյանի նման գրելու» կոչ, ինչպես երբեմն միամտորեն կարծում են: Դա ոչ միայն պետք չէ, այլև *հնարավոր էլ չէ:* Արհեստական և անհեռանկար կլինեի ընդօրինակել Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության և ոճի այս կամ այն կողմը առանձին, քանի որ այն չի կարող բաժանվել իր համակարգից, իմաստ ունի միայն նրա մեջ: Թումանյանի ժառանգորդ կոչվելու համար անհրաժեշտ է գեթ ինչ-որ չափով *կրել նրա ոգին,* ունենալ նրա ժողովրդական լայն տարերքի և հումանիստական աշխարհազգացողության խոր ըմբռնում:

Այսպես, Թումանյանը մեզ ներկայանում է իբրև *հայ գրականության ամենախոշոր հանգույց,* ուր գալիս-միանում են ազգային գեղարվեստական ամենակենսունակ երակները: Նա կարծես *մի մեծ խաչմերուկ է, ուր հանդիպեցին հայ գրականության անցյալը, ներկան և ապագան:* Սա ևս իսկական ազգային բանաստեղծի էությունից բխող հատկանիշ է, որը հայ գրողներից ամենից շատ Թումանյանին է բնորոշ:

3. ԱՄԵՆԱԲԱՐՁՐ ԿՈՉՈՒՄԸ

Թումանյանը կարող է դիմանալ ամենախիստ չափանիշների քննության նաև իր առաջադրած բարոյագեղագիտական ըմբռնումների կենսունակությամբ, նրանց համամարդկային արժեքով: Այդ առումով ևս նա քայլում է ժամանակին համընթաց:

Ահա Թումանյանի ամենասիրելի խոհերից մեկը՝ մեծատառով *Մարդու և մարդկայինի խնդիրը, որը, վճռորոշ, կենտրո-*

նական տեղ է գրավում նրա ստեղծագործության մեջ: «Անարատ մարդու» իդեալը այն բարձրակետն է, այն լուսարձակը, որով նա զննում ու գնահատում է ինչպես կերպարների բնավորությունն ու արարքները, այնպես էլ ժամանակի ազգային-քաղաքական ու սոցիալական խնդիրները: Թումանյանը համոզված էր, որ «ոչ մի պաշտոն կամ կոչում չկա, որ հավասար լինի և կարելի լինի համեմատել *մարդ* կոչումի հետ», իսկ «լավ մարդը – էղ բնության, ավելի ճշմարիտը՝ մարդկության մեջ ամենակատարյալ և ամենաթանկ ու ամենահազվագյուտ երևույթն է»: Ամենավերջին զրույցներից մեկում էլ նա այսպիսի պատվիրան է թողել. «Աշխարհքում ամեն բան հեշտ է, մի բան է դժվար՝ մարդ լինել. դրա համար է, որ երբ Համլետն իր հորը ուզում է գովել, ասում է՝ *մարդ էր նա»:*

Այդ իդեալը մարմնավորվել է, – և այն էլ զարմանալիորեն միաձույլ ու հետևողական գծերով, – Թումանյանի ստեղծագործության շատ էջերում՝ պոեմների ու պատմվածքների իրապատում կերպարներում, բալլադների ու հեքիաթների այլաբանական պատկերներում, քնարերգության անհատական և հավաքական ապրումների մեջ: Դրանք բոլորը մարդու բարոյական դաստիարակության լավագույն միջոց են, որից ավելի կատարյալը չի ստեղծվել հայոց լեզվով: Նույն նպատակին են ծառայում նաև նրա հրապարակախոսական էջերը, ուր այնքան սուր ու դիպուկ դատապարտվում են երեսպաշտությունն ու կեղծիքը, համոզմունքների վերաձևումն ու վսեմ գաղափարների շահարկումը: Այդ երևույթները նա մի խոսքով կոչում էր «դերասանություն»՝ այդ բառի գեղարվեստական և կենցաղային ըմբռնումների տարբերությունը բնութագրելով այսպես. «Դերասանությունը գեղեցիկ է բեմի վրա, ուր խաղում են, բայց նա գարշելի է կյանքում, ուր ապրում են: Դրա համար էլ բեմի վրա խաղացողները շնորհքով մարդիկ են, իսկ կյանքում խաղացողները՝ ցածրերն ու կեղծավորները»:

Թումանյանի քնարերգության մեջ կերտված բնավորությունը մի համապարփակ կերպար է, որն ապրում է բարոյական բարձր մղումներով և, ազատագրված բոլոր մանր կրքերից, կյանքի իմաստը տեսնում է բարության և անձնազոհության մեջ. Դա Թումանյանի *ամենամեծ գեղարվեստական ընդհանրացումներից մեկն է՝* իր քնարական ձևի մեջ էպիկական լայնություն ու թափ ունեցող մի կերպար: Հիշենք այդ կերպարի գեղարվեստական նկարագրի ինքնատիպ գծերից մեկը, որով հայ բանաստեղծը կարող է առանձնացվել ամբողջ համաշխարհային

քնարերգության մեջ: Խոսքը վերաբերում է մարդկային *սրտի* բանաստեղծական պատկերին: Մի առիթով Թումանյանը վկայակոչել է Հայնրիխ Հայնեի այն խոսքերը, որ իսկական բանաստեղծի սիրտը աշխարհի կենտրոնն է, և աշխարհի ողբերգական ճեղքվածքը անցնում է նրա սրտի միջով: Բայց դրանով նա չի բավարարվել: Իր սրտի վրա զգալով ժողովրդի ազգային և սոցիալական ցավերի ամբողջ ծանրությունը, նա միաժամանակ ձգտել է իր բանաստեղծական խոսքով հաղթահարել այդ ողբերգությունը: Այս ճանապարհին էլ նա ստեղծեց աշխարհի ցավերն իր մեջ կրող, բայց և իր բարձունքից աշխարհը լուսավորող, մարդուն ամենավսեմ խոհերով տոգորող սրտի հավաքական պատկերը: Դա խորհրդանշում է մարդու բարոյական նկարագրի մաքրությունը, նրա ձգտումների բարձրությունը, վերջին հաշվով՝ նաև անհատի երջանկությունը: Թումանյանը համոզված էր, որ «երջանկության աղբյուրը *մարդու իրեն սիրտն է:* Եվ մեծ ու հարուստ սիրտ ունեցող մարդիկ կարող են վշտանալ և շատ վիշտ ու ցավ ունենալ, բայց երբեք դժբախտ չեն լինում նրանք»: Այս մտքի մի ուրիշ տարբերակն են քառյակներից մեկում մարդկային սրտին ուղղված հետևյալ խոսքերը. «Դու գիտես մենակ ճամփեն երկնքի, դու գիտես գաղտնիքն երջանիկ կյանքի»: Աշխարհի բոլոր չարիքներին և արատներին իր մաքրությամբ ու բարությամբ հակադրվող մարդկային սրտի իսկական մոնումենտալ պատկեր է կերտված մի ուրիշ քառյակի մեջ.

Ցավոփ աշխարհին եկավ լցվեց բովանդակ
Իմ սիրտը բաց, իմ սիրտը մեծ մեր դարում:

Թումանյանի քնարերգության այս առանցքային թեմայի ըմբռնման համար հատկապես կարևոր են երեք բանաստեղծություն՝ «Վայրէջք», «Բարձրից», «Իմ երգը»: Քառյակների հետ միասին՝ դրանք նրա խոհափիլիսոփայական քնարերգության գագաթներն են, ուր ցուցադրված է իսկական Մարդուն վայել կենսադիրքի նվաճման շարունակական ընթացքը: «Վայրէջքի» մեջ մարդկային կյանքի ամենամեծ խորհուրդը համարվում է բոլոր մանր կրքերից (փառքի և գանձի տենչ, քեն ու նախանձ) հրաժարվելը, աշխարհի նկատմամբ լայնախոհ, իմաստուն հայացքի հասնելը: Իսկ ահա հաջորդ բանաստեղծության մեջ իր բարոյական բարձունքը նվաճած անհատը մեծագույն վշտով է

դիտում աշխարհի վրա տիրող վայրի բարքերն ու չարիքները, որոնք դարձնում են «կյանքը տանջանք, ցավ համատարած»: Եվ դարձյալ միակ սփոփանքը մնում է սեփական սրտին ապավինելը, քանի որ այնտեղ է անհատը գտնում այն ողջ լավագույնը, ինչ որոնում ու չի տեսնում կյանքում: Բանաստեղծության վերջում աշխարհին իր բարձունքից դիտարկող հոգին՝

Անպատում վշտով վերըստին նայեց
Իմ էս մեծ սըրտին՝ աշխարհից էլ մեծ, –
Անսահման աշխարհք, և սեր ընդհանուր,
Եվ մարդը ուրախ, և երգ ամենուր...

Վերջապես, 1918թ. գրած «Իմ երգը» լիակատար իրավունքով կարող է կոչվել սրտի և հոգու հարստությունը անմնացորդ կերպով մարդկանց բաժանելու մի իսկական բանաստեղծական հրովարտակ: Այդ հարստությունն անսպառ է, քանի որ՝

Անհուն հանքը իմ գանձերի
Սիրտս է առատ, լեն ու ազատ.
Ինչքան էլ որ բաշխեմ ծրի, –
Սերն անվերջ է, բարին՝ անհատ:

Սերն ու բարին այն բարձրագույն բանաստեղծական ըմբռնումներն են, որ Թումանյանը դնում էր նաև մարդկանց, ազգերի և պետությունների ցանկալի հարաբերությունների հիմքում: Մարդկության ամենագեղեցիկ երազներից մեկն էր նա արտահայտում, երբ առաջադրում էր մի այսպիսի վսեմ ծրագիր.

Եվ թող մի պայքար լինի կյանքի մեջ,
Թե ով ավելի ուժգին կըսիրի,
Եվ թող մի մրցում լինի միշտ անվերջ՝
Բարու, գեղեցկի ու վեհ գործերի:

Այսպես, մեկ մոտիվի օրինակով կարելի է համոզվել, թե ի՞նչ խոր ըմբռնումներ են կապվում Թումանյանի հռչակած ամենաբարձր «պաշտոնի»՝ Մարդու կոչման հետ, և թե ի՞նչ

հրաշալի գանձեր կան նրա ստեղծագործության մեջ, որոնք դեռ պետք է նորից ու նորից կարդալ, հասկանալ, գնահատել...

4. ԵՐԿԻՐ ԵՎ ԵՐԿԻՆՔ

Բոլորը կհամաձայնեն, որ Թումանյանը հայ ամենից իրապատում, երկրային բանաստեղծն է, որին մատչելի են կյանքի բոլոր կողմերը՝ կենցաղային մանրուքներից մինչև հասարակական ամենաբարդ երևույթներ: Բայց երևի շատերը կտարակուսեն, եթե ասենք, որ Թումանյանը նաև մեր ամենից «վերերկրային» բանաստեղծն է: Նրա պոեզիայում շատ ծանրակշիռ տեղ են գրավում ամենաբարդ խոհերը կյանքի և մահվան, մարդու և բնության փոխհարաբերության, գոյության հավերժական գաղտնիքների մասին: Զարմանալի բնականությամբ նա *համադրել է ամենաբարդն ու ամենապարզը, փոքրն ու մեծը, հեռավորն ու մոտիկը,* իսկ *նրա ստեղծագործությունը միաձույլ և բազմաշերտ է միաժամանակ:*

Թումանյանի մտածողության և պատկերային համակարգի մեջ միշտ առկա են *երկինքն ու երկիրը՝ ներթափանցված իրարով և համադրված:*Հիշենք միայն նրա բալլադներից մի քանիսի («Փարվանա», «Պողոս-Պետրոս», «Լուսավորչի կանթեղը», «Աղավնու վանքը» և այլն) բովանդակությունը: Երկնքի և երկրի «բանաստեղծական դաշինքի» մեջ նա նույնիսկ որոշակի ազգային ավանդույթ էր տեսնում. «Իզուր չէ մեր երկիրը՝ Հայաստանի բարձրավանդակը էնքան մոտիկ երկնքին», – մի առիթով ասել է նա: Բայց կա նաև հարցի փիլիսոփայական ըմբռնումը. Թումանյանը համոզված էր, որ մարդը համածավալ բնության, տիեզերական մեծ կյանքի մի մասնիկն է, իսկ «մարդու կյանքի ամբողջ վեհությունը ու քաղցրությունն էլ հենց էն է, որ իր շրջապատի միջոցով ապրի էն մեծ կյանքով»: Ահա թե ինչու, հառելով իր հայացքը հեռավոր աստղերին, տիեզերական անհունությանը, մտքով թափառելով «աստեղային երազների աշխարհքներում լուսակաթ», Թումանյանը երբեք չի կտրվում մարդկային ընթացիկ կյանքից, այլ դիտում է այն բնության հավերժական շարժման մեջ: Նրա հայացքի առջև բացվում է՝

Ժամանակն անվերջ, տիեզերքն անհուն,
Ու նրանց միջում հավիտյան սիրուն
Կյանքը հազարձև հոսանք է վարար...

Եվ այդ անընդհատ հոսանքում ամեն ինչ «անխտիր հալվում են մեծ հանգրստի մեջ. հալվում են, ձուլվում, հանգչում են անվերջ»: Երկրի ու երկնքի, անցողիկի ու հավերժականի միասնության շատ յուրօրինակ դրսևորում է նաև Թումանյանի պոեզիայի շողշողուն գոհարը՝ «Անուշ» պոեմը. լինելով այնքան իրապատում և «հողային», այն սկսվում է, սակայն, երկնային փերիների նկարագրությամբ և ավարտվում գիշերային աստղերի պատկերով:

Բայց այդ *երկվություն-միասնության* համար ավելի բնորոշ է մի այլ պոեմ՝ «Դեպի Անհունը»: Այստեղ կենցաղային մի տխուր իրողությունից բանաստեղծը գնացել է դեպի կյանքի և մահվան բարդ առեղծվածների, մարդու և բնության հավերժական կապերի խորամիտ քննություն: Թերևս այդ է պատճառը, որ դեռ Թումանյանի կենդանության ժամանակ, ինչպես և հետագայում, այդ պոեմը խիստ հակասական գնահատականների արժանացավ: Ոմանք այն համարել են բանաստեղծի գլուխգործոցը, ցնցող ուժի ստեղծագործություն, իսկ մյուսները՝ թույլ գործ, Թումանյանի համար անհարազատ մի բան, նույնիսկ «խորթ զավակ»:

Չպնդենք «Դեպի Անհունը» բացարձակ առումով Թումանյանի գլուխգործոց համարելու տեսակետը: Բայց անվիճելի է, որ դա նրա կենտրոնական, կարևորագույն երկերից է, ուր մենք կգտնենք նրա ամենաբնորոշ մոտիվների ու գաղափարների ցայտուն արտահայտությունը: Առանց այդ պոեմի անհնար է ճիշտ և լրիվ հասկանալ Թումանյանի հայացքների և արվեստի ամբողջությունը: Այստեղ է, որ առավել լայնությամբ մարմին է առել մարդու և տիեզերքի միասնության գաղափարը, այն համոզմունքը, որ «թե՛ և կյանք, և՛ մահ – անցավոր ունայն մի մեծ հավերժի ձևերն են միայն»: Այստեղ է արտահայտվել նաև այն մարդասիրական դրույթը, որով Թումանյանն ուղղակի արձագանքում էր Գրիգոր Նարեկացուն՝ «Երջանկության խորհուրդը խորին» տեսնելով հանրության և ի վերջո տիեզերքի հետ «հալվելու, միանալու, իրեն մոռանալու» հեռանկարի մեջ:

Մի դրվագ էլ արժե հիշել Թումանյանի ստեղծագործական կենսագրությունից: 1922թ. ամռանը, արդեն ծանր հիվանդ վիճակում, նա մի վերջին անգամ ժամանակ գտավ զբաղվելու գրական աշխատանքով: Եվ դարձյալ «երկինքն» ու «երկիրը» հավասարապես զբաղեցնում էին նրան: Մի կողմից, վերջին քառյակներում ձևակերպված այն փոխաբերական միտքը, որով ամբողջանում է նրա տիեզերական խոհերի շղթան. «Տիեզերքում

աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին»: Ավելացնենք, որ Թումանյանի վերջին երկու բանաստեղծությունները էլ նվիրված էին երկնային ամենավառ լուսատուներին՝ Սիրիուսին և Արուսյակին (Վեներա): Բանաստեղծը խորհում է տիեզերքի տարածական-ժամանակային անսահմանության և մարդկային կյանքի ակնթարթային փոքրության մասին («Մարդու քանի՞ սերունդ կանի մի հրաժեշտն աստղային»): Բայց միևնույն ժամանակ Թումանյանն աշխատում է նաև մի ստեղծագործության վրա, որն արծարծելու էր արդիականության հասարակական-քաղաքական ամենահրատապ խնդիրներ: Դա «Անբուն Կըկուն» մեծածավալ այլաբանությունն է, որը, դժբախտաբար, մնաց անավարտ և անմշակ: Սակայն այդ տեսքով էլ դա Թումանյանի ամենախորիմաստ մտահղացումներից է, որը ցույց է տալիս, թե ինչքա՜ն խորատես էր նա իր հասարակական մտածողությամբ: Այլաբանության գլխավոր նպատակն է՝ զգուշացնել մարդկանց այն չարիքներից, որոնք առաջանում են, երբ «ժողովրդի բարեկամի» կեղծ դիմակով իշխանության հասած անհատն օժտվում է անսահմանափակ իրավունքներով, հռչակվում է «ամենքի խիղճը»:

Այսպես, երկնային լույսի փառաբանությամբ և երկրային արդարության պատվիրաններով էր ավարտում Թումանյանն իր ստեղծագործական ուղին:

5. «ԼՈՒՅՍ ՏԱԼՈՎ ԵՄ ԸՍՊԱՌՎԵԼ»...

Թումանյանը մեզ համար շատ ավելին է, քան միայն մեծ բանաստեղծ, քան նույնիսկ հայրենի գրականության պարագլուխ, նրա զարգացման ուղիներ նախանշող դեմք: Ավելի, քան որևէ ուրիշ հայ արվեստագետ կամ հասարակական գործիչ, նա դարձել է նաև *մեր ազգային հոգեբանության ու ճակատագրի խորհրդանիշը, մեր ճանապարհը լուսավորող ջահ:* Ապրելով ազգային պատմության ամենաբարդ, ողբերգական արհավիրքներով լեցուն մի շրջանում, Թումանյանը կյանքի առաջադրած հարցերին այնպիսի պատասխաններ է տվել, որոնք այսօր էլ ապշեցնում են իրենց խորությամբ և մարգարեական հեռատեսությամբ:

Հարազատ ժողովրդի ապագայի մասին մտորելիս բանաստեղծը երբեք չի ղեկավարվել ոչ վերացական տեսություններով, ոչ կուսակցական կանխադրույթներով, ոչ էլ առավել ևս

անձնական նկատառումներով: Միշտ և բոլոր դեպքերում նրան կողմնորոշել են ազգի գոյության շահերը, ժողովրդական բնազդն ու իմաստությունը: Այդ գիտակցությամբ տոգորված նա գրել է. «Ես առաջ եմ գալիս ոչ թե «տիրող հանգամանքներից», այլ մի արյունոտ հողից, մի անօրինակ զարհուրելի պատմությունից, մի հոշոտված ժողովրդից, ուր ինձ բանաստեղծ է արել ճակատագիրը ու ներշնչել է անկեղծ լինել ամենից առաջ»: Եվ երբ մի քառյակի մեջ նա ասում էր. «Ամենքի հետ ապրում եմ, ամենքի չափ տառապում», ապա դա միայն բանաստեղծական պատկեր չէր, այլ նաև կենսագրական իրողություն: Թումանյանն, իրոք, ապրել է ամբողջ հայ ժողովրդի տառապալից ճակատագրով, և դա հնարավորություն է տվել նրան ամենից խորն զգալու և արտահայտելու ազգության արմատական շահերը: Բնորոշ է, օրինակ, որ նա երբեք չի ֆետիշացրել ու բացարձակացրել որևէ գաղափար, նույնիսկ պետական անկախության գաղափարը, որն ինքնին մի բարձրագույն նպատակ է համարել: Բայց դրանից առաջ նա մտահոգվել է ժողովրդի և մարդու տարրական իրավունքների, հայրենիքի գոյատևման պայմանների խնդրով: Ահա թե ինչ է ասել նա 1912թ. գրած մի հոդվածում. «Ես, իմ աշխարհայացքով, հայոց թագավորության կարոտով մաշվողը չեմ: Ինձ համար լիուլի հերիք է հայ ժողովրդի կուլտուրական ազատությունը կուլտուրական ժողովուրդների եղբայրության մեջ»:

Իր գործունեության և հայացքների խորապես մարդասիրական բնույթը Թումանյանն ապացուցել է բազմիցս՝ հարազատ ժողովրդի փրկության գործին նվիրաբերելով ոչ միայն իր ստեղծագործական հանճարը, այլև մարդկային ուժերը՝ առանց մնացորդի: Հիշենք նրա հերոսական ջանքերը ազգամիջյան կռիվներին վերջ տալու, հարևան ժողովուրդների միջև փոխըմբռնում հաստատելու նպատակով, համաշխարհային պատերազմի տարիներին նրա ծավալած վիթխարի աշխատանքը՝ այցելություններ ռազմաճակատ, աջակցություն կամավորական խմբերի կազմակերպման գործին, օգնություն որբերին և փախստականներին: Հիշենք նաև նրա եռանդուն քայլերը հայվրացական ընդհարման, 1921թ. քաղաքացիական կռիվների, Հայաստանի օգնության կոմիտեի գործերով Կ.Պոլիս կատարած այցելության ժամանակ: Միշտ բարձր կանգնելով նեղ կուսակցական մոտիվներից, բանաստեղծը ձգտել է ընդհանուր եզրեր և համաձայնության ուղիներ փնտրել քաղաքական հակադիր ուժերի միջև: Դա է, որ նրա ձայնը լսելի էր դարձնում

բոլորի համար, պատկառանք էր ազդում նույնիսկ հակառակորդներին:

Չի կարելի չանդրադառնալ Թումանյանի քաղաքական կողմնորոշման խնդրին, որն այսօր էլ կենսականորեն անհրաժեշտ և ուսանելի է մեզ համար: Հանրահայտ է, որ նա միշտ և բոլոր դեպքերում ունեցել է մեկ քաղաքական դիրքորոշում՝ դեպի Ռուսաստանը: Այդ համոզմունքից նա երբեք չի շեղվել, չնայած այն բոլոր անբարենպաստ հանգամանքներին, որոնք ծագում էին հայ-ռուսական հարաբերությունների մեջ: Այս առումով ևս Թումանյանը Խ.Աբովյանի ուղղակի ժառանգորդն էր, նրա մտածելակերպի և գործի լավագույն շարունակողը:

Սակայն հիշենք, որ Թումանյանի «ռուսասիրությունը», որի մասին ինքն էլ շատ է խոսել, վերջին հաշվով նրա «հայասիրության» ուղղակի շարունակությունն էր: Նա անդրդվելիորեն համոզված էր մի բանում. իր առջև հայության լիակատար բնաջնջման նպատակ դրած թուրքական բռնապետության դեմ միակ իրական ուժը, հետևաբար և *հայ ժողովրդի միակ բնական դաշնակիցը մեծ Ռուսաստանն է:* Սա էր Թումանյանի ազգային-քաղաքական ըմբռնումների ելակետը, և ամեն մի շեղում այդ դիրքերից, ինչ գաղափարական դրոշի տակ էլ դա կատարվեր, նա համարում էր հայ ժողովրդի գոյության բուն հիմքերի խորտակում, որը հավասարազոր էր ազգային դավաճանության: Ահա թե ինչու նա խորին տագնապով էր մտածում և պարզապես չէր կարող «երևակայել Կովկասը առանց ռուսների», որովհետև դա կնշանակեր ոչ միայն ազգամիջյան նոր արյունահեղություն ու քաոս, այլև թուրքական նոր արշավանք՝ հայության համար այստեղից բխող բոլոր աղետալի հետևանքներով: Այդ համոզմունքով էլ նա դեռ 1910թ. գրել է. «Ես չգիտեմ՝ Կովկասը որքան էր հարկավոր ռուսներին, բայց էն լավ գիտեմ, որ ռուսները շատ էին հարկավոր Կովկասին»:

Թումանյանի քաղաքական դիրքորոշումը կույր երկրպագություն չէր: Նա լավ էր տեսնում նաև ռուս կառավարության ու գեներալների քաղաքականության հոռի կողմերը, ռուսական մամուլի հակահայ ելույթները, որոնց դեմ մի անգամ չէ, որ նա ձայն է բարձրացրել: Սակայն, դրանով հանդերձ նրա համար միշտ կայուն և բաղձալի մնաց այն իդեալը, որը նա ձևակերպել է 1920թ. դեկտեմբերին Հայաստանի հեղկոմին հասցեագրած նամակում. «Խորապես ցանկանում եմ, որ Ռուսաստանը շուտով ազատվի անցողական շրջանի դժվարություններից ու դեֆեկտ-

ներից, և ժողովուրդները նրա հետ կապվեն ոչ թե վախով, այլ սիրով»։

...Շատ ուրիշ բանաստեղծների նման Թումանյանն էլ *լույսի, արեգակի կատարյալ պաշտամունք ուներ*՝ նրանց մեջ տեսնելով բարու և գեղեցիկի, ճշմարտության և արդարության, կյանքի և արարման գերագույն արտահայտություն։ Դեռ 1902թ. մի նամակում նա գրել է. «Ա՜խ, ի՜նչ սքանչելի խոսք է – եղիցի լույս... Ստեղծագործության աստվածային խորհուրդը կամ ստեղծագործական հանճարի ուժը հայտնում է այդ երկու խոսքով -- եղիցի լույս»։ Բանաստեղծի բուն կոչումն էլ նա տեսնում էր կյանքին և մարդկանց «լույս ու ջերմություն» պարգևելու, «աշխարհին արևի նման նայելու» առաքելության մեջ։ Եվ իր ամբողջ ստեղծագործական վաստակով էր նա նվաճել այսպիսի խոսքեր ասելու իրավունքը. «Հուր եմ դառել՝ լույս տվել, լույս տալով եմ բռնկվել»։

Թումանյանի մարդը, իրոք, շուտ սպառվեց։ Նա կյանքից հեռացավ 54 տարեկան հասակում, երբ դեռ շատ բան ուներ տալու ժողովրդին և գեղարվեստին։ Բայց Թումանյան բանաստեղծի, մտածողի և գործչի արձակած լույսը չսպառվեց և չի սպառվի երբեք. նրան հավերժական, մշտանորոգ կյանք է վիճակված։ Նա, իր իսկ խոսքերով ասած՝ « ինչպես պայծառ արև լուսավորում է մեր ճանապարհը դեպի ապագա լավ օրերը»։

Ուրեմն, թող միշտ մեզ հետ լինի Թումանյանի անմար լույսը...

ՀԻՇԱՏԱԿԱՐԱՆ

Այս գրքի վերջնական խմբագրությունը, լրացումներն ու շտկումները ավարտեցի 1996թ. հոկտեմբերի 14-ին: Թող զարմանալի չթվա, եթե խոստովանեմ, որ այս գիրքն ստեղծվեց ինձ համար էլ անսպասելիորեն, որովհետև նախորդ երեք գրքերից հետո չէի կարծում, թե այսքան շատ դեռ չուսումնասիրված հարցեր կան թումանյանագիտության մեջ, որոնց ես առհասարակ չէի անդրադարձել մինչև այսօր: Ահա թե ինչու ինձ համար պարզ դարձավ, որ ես դեռ պարտքեր ունեմ թումանյանագիտությանը, և որ նախատեսած եռագրությունը պետք է դառնա քառագրություն: Ուրախ եմ, որ ես ուժ ունեցա նվիրվելու այդ չմշակված թեմաներին և մարելու իմ պարտքը, առանց որի իմ տասնամյակների աշխատանքը թերի կլիներ շատ կողմերով:

Գիրքն ավարտված է: Ես այն փակում եմ և պահում իմ դարակներում: Ամբողջական տպագրության ոչ մի հույս և հեռանկար չունեմ («Տերյանի հրաշքի» նման մի բան, երբ երջանիկ պատահականությամբ հաջողվեց տպագրել իմ նախորդ գիրքը,

այժմ չեմ սպասում, դա կյանքում մեկ անգամ է պատահում): Մանավանդ այս խառնակ և անկանխատեսելի օրերում, երբ ամեն ինչ կարող է շուռ գալ և փլվել մեկ հարվածով:

Մի խոսքով ես իմ պարտքը (որը միաժամանակ նաև հոգեկան մեծ վայելք էր) կատարեցի: Մնացածը թողնում եմ ժամանակի և ճակատագրի տնօրինությանը:

ԷԴ.ՋՐԲԱՇՅԱՆ

15.10.1996թ.

*

* *

Ու կատարվեց «տերյանական հրաշքը»...

Ակադեմիկոս Էդվարդ Ջրբաշյանի մահվան բոթը ստանալուն պես ամերիկահայ բարերար Հարություն Սիմոնյանը շտապեց հեռաձայնել մեզ՝ սիրահոժար ստանձնելով սույն գրքի տպագրական ծախսերը, արդեն որերորդ անգամ հավաստելով ինչպես իր անանց պաշտամունքը Ամենայն հայոց բանաստեղծի գրական ժառանգության, այնպես և խորին համակրանքն ու հարգանքը Էդվարդ Ջրբաշյանի հանդեպ:

Թումանյանի հանդեպ երկուստեք նվիրումի լավագույն վկայությունն է Հարություն Սիմոնյանի մեզ հասցեագրած նամակը, որը ստորև ներկայացնում ենք ընթերցողի ուշադրությանը:

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՆՈՒՆ ՄԵՐ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻՆ ԾԱՂԿՄԱՆ ՈՒ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ

Եթե մայր հայրենիքին մեջ հովանավորել սկսա Հայաստանի Գիտություններու Ակադեմիայի Մանուկ Աբեղյանի անվան Գրականության Ինստիտուտի պատրաստած հատորներու տպագրությունը, ինստիտուտի տնօրեն, ակադեմիկոս Էդվարդ Ջրբաշյանի մղումով էր, որ կատարվեցավ: Ինստիտուտի հետ մեր աշխատանքային կապը ծնունդ առավ Գեղամ Սևանի «Սփյուռքահայ գրականության պատմության ուրվագծերու» երկրորդ հատորին հրատարակումով: Հովհաննես Թումանյանին հերթական ութերորդ հատորին տպագրության ծախսերը հոգալու համար Էդվարդ Ջրբաշյանը դիմած էր Կյուլպենկյան հիմնադրամի հայկական բաժնի պատասխանատու պարոն Եկավյանին, իսկ անիկա առաջարկած էր ծրագիրը իրականացնել իմ մեկենա-

սությամբ: Հայաստանի կառավարությունն իր կարգին չէր կրցած կատարել հատորը հրատարակելու համար տված խոստումը:

Այժմ, երբ մեծ գրականագետը մեզ հետ չէ այլևս, անհրաժեշտ կհամարեմ ընթերցողներու ուշադրությանը հանձնել ինծի ուղղված իր նամակը: Մեր մշակույթի թանկագին մասունք մը ևս, ուր անիկա հրաժարելով նաև իր ձեռագիր աշխատություններու հրատարակումեն, ճշմարիտ մտավորականին վայել կեցվածքով առաջնությունը կուտար հայոց մեծերին: Ահա այդ նամակը.

«Մեծարգո պարոն Հարություն Սիմոնյան

Օգտվելով Արգար Ափինյանի այցելությունից, ուզում եմ նախ իմ ջերմ ողջույնը հղել Ձեզ ու մի անգամ ևս խորին շնորհակալություն հայտնել այսօրվա մեր ծանր պայմաններում հայ գրքի հրատարակության նկատմամբ Ձեր ցուցաբերած հոգատարության համար: Քաջալերված Ձեր բարյացակամությունից՝ ես կուզեի Ձեզ հետ մտքեր կիսել այն մասին, թե ինչ գիրք նպատակահարմար կլիներ այսօր Ձեր կողմից հովանավորել հրատարակության համար, եթե Դուք այդ հնարավորությունը ունեք:

Այսօր մեր գրականագետները շատ գրքեր կարող են առաջարկել (ես ինքս էլ չհրատարակված մի քանի գիրք ունեմ): Սակայն Գ.Սևանի և Ս.Մանուկյանի գրքերից հետո, որոնք լույս տեսան Ձեր հովանավորությամբ, լավ կլինի, որ հերթը տրվի մեր դասական գրողներին, որոնց գրքերի հրատարակությունը մնայուն և համազգային արժեք կունենա և պատիվ կբերի հրատարակության հովանավորին:

Ես առաջարկում եմ առաջին հերթին հրատարակել Հովհաննես Թումանյանի հետ կապված նյութերի մի ժողովածու, որը 1992 թվականից պատրաստի սպասում է իր հրատարակչին...

Ուզում եմ հատուկ նշել, որ բոլոր այս նյութերը մինչև այժմ անտիպ են և հրատարակության են ներկայացվում առաջին անգամ:

Հանուն մեր մշակույթի, հանուն մեր բանասիրական գիտության և հանուն Ամենայն հայոց բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի, ես առաջարկում և խնդրում եմ հովանավորել և հրատարակել այս գիրքը:

Ներեցեք Ձեզ նոր մտահոգություն պատճառելու համար, բայց ինձ մխիթարում է այն միտքը, որ դա արվում է ի շահ մեր ազգային մշակույթի...

Երևանյան ջերմ բարևներով՝ Ձեր Էդուարդ Ջրբաշյան

1 փետրվարի 1998թ.

Երևան»:

Նամակը ստանալուս պես հեռաձայնեցի և հայտնեցի, որ սիրով կստանձնեմ այդ պարտականությունը: Ինչպես հայտնի է, վերոնշյալ հինգերորդ հատորը իմ հովանավորությամբս լույս տեսավ նամակը ստանալուս տարին՝ 1998-ին, իսկ Թումանյանի երկերու լիակատար ժողովածուի ութերորդ հատորը՝ 1999-ին, ապա տպագրեցինք նաև տասներորդ հատորը, ավարտելով բանաստեղծին երկերուն լիակատար ժողովածուին ակադեմիական հրատարակությունը՝ Էդուարդ Ջրբաշյանի գլխավորությամբ: Անոր անկարելի կքվար երեք պատկառելի հատորներու լույս աշխարհ գալը այդքան կարճ ժամանակվա ընթացքին: Ինձի համար մեծ բախտավորություն է, որ իմ լուման ներդրեցի այդ կոթողային գործին մեջ, և իրականացավ մեծ գրականագետի երազանքը: Թեև անհկա ուշի-ուշով կհետևեր տպագրության ընթացքին, սակայն, դժբախտաբար, չհասցուց ձեռքն առնել վերջին պատրաստի հատորը:

Էդուարդ Ջրբաշյանի «Թումանյանի գրական ժառանգությունը» բանասիրական երկարամյա տքնաջան աշխատանքով ստեղծված ներկա մեծարժեք հատորեն հետո գիտական այլ հրատարակություններու շարքեն ձեռնարկած եմ Թումանյանին առնչվող մյուս գրքերու տպագրության հովանավորությունը, այդ թվում «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներու» վեցերորդ հատորը: Այսպիսով, կունենանք ամենայն հայոց բանաստեղծի կյանքն ու գործը արժանավայել, գիտական բարձր մակարդակով ներկայացնող հատորներ, որոնք գումարվելով ակադեմիկոս Էդվարդ Ջրբաշյանի գրական պատկառելի վաստակին, անոր հիշատակը հավերժացնող կենդանի հուշարձանի բաղկացուցիչ մասը կդառնան:

Իմ ալ երազս է ծաղկումն ու զարգացումը մեր ոսկեղենիկ մշակույթին, որին հոգևին կծառայեմ իմ կարողություններովս:

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ՍԻՄՈՆՅԱՆ
Լոս Անճելըս, 27 դեկտեմբերի, 1999թ.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի կողմից 4
Գրական սկիզբը 9
Թումանյանի գրական ժառանգության ժանրային կազմը 19
I. Բանաստեղծություններ 23
II. Քառյակներ 54
III. Բալլադներ 68
IV. Պոեմներ 84
V. Թարգմանություններ և փոխադրություններ 109
VI. Գեղարվեստական արձակ 123
VII. Քննադատություն և հրապարակախոսություն 146
VIII. Գրական ուսումնասիրություններ 181
Թումանյանի երգիծանքը 204
Աստվածաշնչյան մոտիվները Թումանյանի ստեղծագործության մեջ 249
Բանաստեղծը և ծովը 289
Թումանյանի ստեղծագործության վերջին էջերը 304
Թումանյանի տաղաչափությունը (կառուցվածքի վիճակագրական ուսումնասիրություն) 339
Աշխատանքի ոճը 468
Թումանյանի լույսը (իբրև վերջաբան) 489
Հիշատակարան 507
Հանուն մեր մշակույթի ծաղկման և զարգացման 508
Հրատարակչության կողմից 511

ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅԱՆ ԿՈՂՄԻՑ

Սփյուռքահայ հասարակական գործիչ և բարերար, սույն գրքի հովանավոր Հայրություն Սիմոնյանի սիրահոժար աջակցությամբ ցարդ լույս են տեսել ներքոհիշյալ գրքերը.

1. Լևոն Չորմիսյան - Համապատկեր Արևմտահայ մեկ դարու պատմության, Բ և Գ հատորներ:
2. Խոսրով Թյությունճյան - Անմահներու հետ Վասպուրական մեր աշխարհին մեջ
3. Անտոնինա Մխարի - Իմ ոդիսականը:
4. Երվանդ Օտյանի հիշատակին - (կազմեցին Լևոն Հախվերդյանը և Արգար Ափինյանը):
5. Գեղամ Սևան - Սփյուռքահայ գրականության պատմության ուրվագծեր, Բ հատոր (1945-1985):
6. Սարիբեկ Մանուկյան - Երվանդ Օտյան (կյանքը, հրապարակախոսությունը, գեղարվեստական վաստակը):
7. Արգար Ափինյան - Կարմիր լիալուսին (Վարդան Գրիգորյանի պատմավեպը):
8. Դավիթ Գասպարյան - Չարենցյան ասույթներ:
9. Գեղամ Սևան - Գառնիկ Ադդարյան (կյանքը և ստեղծագործությունը):
10. Հեղինակային կոլեկտիվ - Թումանյան. ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, 5-րդ հատոր:
11. Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն (Թալին), 19-րդ հատոր:
12. Հովհաննես Թումանյան - Երկերի լիակատար ժողովածու, 8-րդ հատոր:
13. Ազատ Եղիազարյան - «Սասնա ծռեր» էպոսի պոետիկան

14. Վարուժան Աճեմյան - Ուրիշ առավոտ մը:

15. Էդվարդ Ջրբաշյան - Պուշկինը և հայ բանաստեղծները:

16. Ակսել Բակունց - Նորահայտ էջեր (կազմեց Դավիթ Գասպարյան):

17. Երվանդ Օտյան - Հայ Տիասմբորան:

18. Սարգիս Հարությունյան - «Սասնա ծռեր» (հատոր Դ) Արուսյակ Սահակյան

19. Միքայել Կյուրճյան - «Ազգայինճի»-ն կամ մեծություն և անկում պարոն Իգնատիոս Ռուբինյանի

20. Երվանդ Օտյան - Նամակներ:

21. Նվարդ Թումանյան - Թումանյանի մանկությունը:

22. Զրույցներ Ջովաննի Գուայդայի հետ. Գարեգին I Ամենայն հայոց կաթողիկոս:

23. Հովհաննես Թումանյան - Երկերի լիակատար ժողովածու, 10-րդ հատոր:

24. Հ. Բախչինյան - XVII-XVIII դարերի հայ գրականությունը:

25. Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն (Լոռի), 20-րդ հատոր:

26. Յ. Սիմոնեան - Էլի Նազարեանի յիշատակին:

27. Գեղարդ, Զ հատոր, Ռոպէր Ճէպէճեան:

28. Մարտիկ Աղա - Միքայէլ Կիւրճեան:

29. Կոմիտաս - Նամականի:

30. Միքայէլ Կիւրճեան, Ինտրա, Արփիար Արփիարեան - Նամականի:

ԷԴՎԱՐԴ ՄԿՐՏՉԻ ՋՐԲԱՇՅԱՆ

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ
(Ուսումնասիրություններ և հոդվածներ)

Հրատ. խմբագիր՝ Ա.Լ.Սահակյան

Հանձնված է շարվածքի 22.11.99թ.:
Ստորագրված է տպագրության 27.01.2000թ.:
Չափսը 60 × 84 $^{1}/_{16}$: Թուղթ դ 1, տպագրական 32 մամուլ:
Հրատ. պատվեր դ 003: Գինը՝ պայմանագրային:
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան,
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պողոտա 24: