

ԷԿԱՐԴ ԶՐԱՍՅՈՒՆ

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

ՍՏԵՂՍԱԳՐԹՈՒԹՅԱՆ
ՊՐԻՆԿԻՍՆԵՐ



ԵՐԵՎԱՆ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

ЭДУАРД ДЖРБАШЯН

ТУМАНЯН

ПРОБЛЕМЫ
ТВОРЧЕСТВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1988

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԻՐ. ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅԿԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

✓ 2

ԷԴՎԱՐԴ ԶՐԲԱՇՅԱՆ

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ
ՊՐՈԲԼԵՄՆԵՐ

A-
78364



*Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ*

*Պատասխանատու խմբագիր՝
բանասիրական գիտությունների դոկտոր Ս. Ն. Սարինյան*

Ջերբաշյան, էդ. Մ.

Թ 950շ Թումանյան: Ստեղծագործ. պրոբլեմներ / [Պատ.
խմբ.՝ Ս. Ն. Սարինյան]; ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի
անվ. գրակ. ին—տ. Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1988.—
514 էջ, 1 թ. նկ.

Աշխատության մեջ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործու-
թյան մի շարք ժանրերի (բալլադներ, բնարերգություն, բառ-
յակներ, դեղարվեստական արձակ և այլն) վերլուծությամբ
բացահայտվում են հայ ազգային մեծ բանաստեղծի գրական
ժառանգության պատմական և արդիական նշանակությունը,
նրա գեղագիտական հավերժական արժեքը: Հատուկ գլուխ-
ներ են նվիրված Թումանյանի վարպետության և սկզբնապա-
հան մեթոդի առանձնահատկություններին, նրա ստեղծագոր-
ծության հետ կապված մի շարք բանասիրական և տեքստա-
բանական խնդիրների պարզաբանմանը:

4603010200

Ձ—————67—88

703(02)—88

ԳՄԴ ՑՅ.ՅՀԼ



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
1100 EAST 58TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Այս գիրքը անմիջական շարունակությունն է մեր «Թումանյանի պոեմները» մենագրության, որն ունեցել է երկու հրատարակություն (1964, 1986): Այստեղ հավաքված հետազոտություններն ու հոգվածները նվիրված են գրողի ըստեղծագործության մյուս ժանրերին (բալլադներ, քնարական բանաստեղծություններ և քառյակներ, գեղարվեստական արձակ), ինչպես նաև նրա գեղարվեստական մեթոդի, վարպետության և պոետիկայի հարցերին: Գիրքը բացվում է Թումանյանի ստեղծագործական զարգացման հիմնական փուլերը, նրա ուսուցիչի և ժողովրդագիտության սկզբունքները ռուսարանող հոգվածներով: Կոնկրետ երկերի վերլուծության ընթացքում ևս ձգտել ենք արժարժեք անհատիկ աշխատանքներ, որոնք սկզբունքային նշանակություն ունեն ինչպես Թումանյանի ժառանգության ընդհանուր բնութագրին, այնպես էլ հայ գրականության պատմական զարգացման և հատկապես նրա պոետիկայի ուսումնասիրության համար: Միաժամանակ աշխատել ենք ըստ հնարավորին խուսափել «Թումանյանի պոեմները» գրքում առաջ քաշված խնդիրների ուղղակի կրկնությունից և կամ զարգացնել այնտեղ եղած հարցադրումները՝ հենվելով գրողի ստեղծագործության մյուս ժանրերի ընթացում հնարավորությունների վրա:

Երկար տարիներ զբաղվելով հայ ազգային մեծ բանաստեղծի ժառանգության ուսումնասիրությամբ, հեղինակը հանդես է եկել ամենատարբեր բնույթի ուսումնասիրություններով և հոգվածներով (ցանկը տրվում է գրքի վերջում): Սակայն այս հրատարակության համար ընտրված են միայն այն աշխատանքները, որոնք վերաբերում են կոնկրետ հարցերի

և կարող են լրացնել ու ամբողջացնել Թումանյանի ստեղծագործական դիմանկարը: Ընդհանուր բնութագրական կամ հոբելյանական հոգվածները, ինչպես նաև գրախոսականները չեն մտել այս գրքի մեջ: Չեն ընդգրկված նաև հայ և ռուս գրականության հետ Թումանյանի ստեղծագործական առնչություններին վերաբերող հոգվածները:

Գրքի վերջում առանձին բաժին են կազմում տարբեր ժամանակ գրված մեր այն հոգվածները, որոնք նվիրված են բանասիրական և տեքստաբանական հարցերի՝ Թումանյանի ժառանգության անձանոթ էջերի բացահայտման, առանձին երկերի թվագրության կամ նրանց ստեղծագործական պատմության ճշգրտման: Թեև այդ նորահայտ էջերն ու ճշգրտումները վաղուց արդեն մտել են գիտական շրջանառության մեջ, սակայն, կարծում ենք, ընթերցողին անհետաքրքիր չի լինի իմանալ, թե ինչպես են ձևաք բերվել այդ արդյունքները: Գիրքը տպագրության պատրաստելիս մտցվել են բաղմամբիվ լրացումներ ու կրճատումներ, ոճական և փաստական բնույթի ուղղումներ: Ճշտվել և միասնության է բերվել աշխատությունների գիտական ապարատը:

Տարբեր ժամանակ և տարբեր առիթներով գրված աշխատանքների մեջ, բնականաբար, կարող են լինել առանձին գրույթների, փաստերի ու մեջբերումների կրկնություններ: Աշխատել ենք ըստ հնարավորին վերացնել դրանք, սակայն ոչ բոլոր դեպքերում: Օրինակ, Թումանյանի ռեալիզմի և ժողովրդայնության մասին խոսվում է ոչ միայն այդ հարցերին նվիրված հատուկ հոգվածներում, այլև բալլադների, քնարերգության կամ արձակի վերլուծության ընթացքում: Բայց, ինչպես կնկատի ընթերցողը, խոսվում է տարբեր տեսանկյունից և տարբեր օրինակների հիման վրա:

Թումանյանի երկերից բոլոր մեջբերումները (բացի հատուկ նշվածներից) արված են ըստ նրա երկերի ակադեմիական հրատարակության (վեյ հատորով, 1940—1959), տեքստում նշելով միայն համապատասխան հատորն ու էջը: «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ» մա-

տենաշարի առաջժամ լույս տեսած չորս հատորներից (1964-1985) կատարվող քաղվածքների տեղը նույնպես ցույց է տրվում տեքստում՝ ՈԻՀ հապավումով, նշելով նաև հատորն ու էջը: «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում» (1969) գիրքը նշվում է ԹՓՀ հապավումով:

Այս գրքի տպագրության ընթացքում, 1987 թ. դեկտեմբերի 12-ին ծանր հիվանդությանից վախճանվեց իմ դուստր Անահիտը: Նրա լուսավոր և անմոռաց հիշատակին եմ նվիրում երկար տարիների ջանքերի և նվիրական մտորումների արդյունք հանդիսացող այս աշխատությունը:



ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԻ ՇՐՋԱՆՆԵՐԸ

Նախ վերհիշենք Հովհաննես Թումանյանի անցած գրական ճանապարհի հրապարակային զրոտորման առաջին և վերջին նշանաձողերը:

1890 թ. «Աղբյուր» մանկական ամսագրի օգոստոս-սեպտեմբերյան միացյալ համարում երևան եկավ մինչ այդ ընթերցողին բոլորովին անհայտ Հովհաննես Թումանյանի առաջին տպագիր բանաստեղծությունը՝ «Արև ու լուսին» լեզկնդը («Ժողովրդական ավանդություն» ենթավերնագրով): Դրանից մի փոքր հետո՝ նույն թվականի սեպտեմբերի վերջին Մոսկվայում լույս տեսավ Թումանյանի «Բանաստեղծությունների» առաջին հատորը, որով նա միանգամից մտավ Հանաչված հայ բանաստեղծների շարքը:

Յրեսուներկու տարի անց՝ 1922 թ. կեսերին, Թումանյանը տպագրության հանձնեց իր վերջին երեք քառյակները և «Սիրիուսի հրաժեշտը» բանաստեղծությունը, որոնք նույն թվականին հրատարակվեցին «Նորք» հանդեսի անդրանիկ համարում: Այդ ժամանակ տպագրության ընթացքի մեջ էր նաև նրա կազմած վերջին ժողովածուն՝ դարձյալ «Բանաստեղծություններ» վերտառությամբ, որը լույս տեսավ Կ. Պոլսում, 1923 թ. սկզբին, երբ Թումանյանն առդեն գամված էր մահվան անկողնին:

Բայց այս երկու նշանաձողերի միջև ընկած տասնամյակները, ինչպես ասվեց, Թումանյանի ստեղծագործության հրա-

պարականային ճանաչման տառիներն են: Եթե դրան առկա
լացնենք ամեն մի գրողի կյանքում գրեթե անխուսափելի և
անհրաժեշտ նախնական փորձերի և որոնումների, տակավին
անտիպ ստեղծագործական աշխատանքի տարիները, ապա
այդ ժամանակային տարածությունը զգալի չափով կմեծա-
նաւ: Թումանյանի՝ մեզ հասած առաջին բանաստեղծական
փորձերը վերաբերում են 1880-ական թվականների սկզբին:
Հետևաբար, որոշակիորեն կարելի է ասել, որ Թումանյանի
ստեղծագործական ուղին տեղ է ուղիղ չորս տասնամյակ:
Հայ ժողովրդի և նրա պատմության շատ բարդ, հարուստ և
նշանակալի մի ժամանակաշրջան, որի ամենամեծ և բարձր
արտահայտություններից մեկը Թումանյանի գրական-հասա-
րակական գործունեությունը եղավ:

Ավելորդ է ասել, թե ինչքան կարևոր է այդ երկարատև
գրական ճանապարհի բոլոր մանրամասների բացահայտումն
ու գիտական ճիշտ ըմբռնումը, նրա ներքին ենթափուլերի
(որոնք անխուսափելի են մեծ գրողի ստեղծագործական կեն-
սագրության մեջ) առանձնացումն ու նրանց որակական հատ-
կանիշների բնութագիրը: Անհրաժեշտ է ցույց տալ, թե քա-
ռասուն տարում ինչպես է ընթացել Թումանյանի ստեղծա-
գործության «ներքին շարժումը», նրա հասարակական և գե-
ղարվեստական բովանդակության, թեմաների, ժանրերի և ո-
ճերի փարզացումը:

Այս հարցերը Թումանյանագիտության ամենից քիչ ու-
սումնասիրված, հաճախ առհասարակ շոշափված, ըստ էու-
թյան մասնագիտական քննության չենթարկված խնդիրներից
են: Մենք ավելի սովորել ենք Թումանյանի ստեղծագործու-
թյունն ընկալել իբրև մեկ ամբողջություն՝ մեծ մասամբ չը-
թափանցելով նրա ներքին զարգացման և տարբերություննե-
րի մեջ: Թերևս, դա որոշ առումով անհրաժեշտ, հայ մեծ բա-
նաստեղծի համազգային նշանակությունը հասկանալու և գը-
նահատելու գործում որոշակի առավելություններ ընձեռող
մոտեցման եղանակ է: Բայց այսօր արդեն դրանով բավա-
րարվել չի կարելի, իսկ Թումանյանագիտության արդի մա-
կարդակը հնարավորություն է առելու առաջադրելու բանա-

ստեղծի անցած գրական ճանապարհի ատանձին փուլերի բաղմակողմանի, տարորոշված բնութագրման խնդիրը:

Մինչև այժմ Թումանյանի ստեղծագործության բնութ-
թյունը կատարվել է մեծ մասամբ ժանրային սկզբունքով, որն
ընդհանրապես շատ տարածված և որոշ իմաստով կանոնիկ
դարձած մոտեցում է դասական գրողների ուսումնասիրու-
թյան, մանավանդ գլորցական և բուհական դասավանդման
ժամանակ: Դրա ամենացատուն օրինակը Մ. Մկրյանի «Հով-
հաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը» մենագրությունն
է (1981), որի մեջ նյութը բաժանված է ըստ ժանրային հատ-
կանիչների՝ պոեմներ (այստեղ մտցնելով նաև չեզնդներն
ու բալլադները), քնարերգություն, արձակ, քննադատություն
և հրապարակախոսություն: Նույն սկզբունքին հաճախ հետե-
վել է նաև տողերիս գրողը՝ առանձին-առանձին քննելով Թու-
մանյանի ժառանգության այս կամ այն բաժինը: Բայց Թու-
մանյանագիտության մեջ կիրառվել են նյութի դասակարգ-
ման և մատուցման նաև այլ հղանակներ: Օրինակ, Կ. Դրի-
ստյանի «Հովհաննես Թումանյան» ուսմանը գրքում (1969)
երկերի քննությունը ենթարկված է նրա կյանքի պատմությա-
նը՝ գրողի կենսագրության և ստեղծագործության հարցերը
շարադրելով զուգահեռաբար: Իսկ Լ. Հախվերդյանի «Թու-
մանյանի աշխարհը» գրքում (1966) հեղինակի ստեղծագոր-
ծական ուղին բաժանված է երեք փուլի («Մինչև դարավերջը»,
«Դարասկզբին», «Մինչև վերջ»), նրանց ներսում կոպր-
կուլքի, հաճախ և խառը կարգով վերլուծելով տարբեր ժանրերի պատ-
կանող երկեր:

Ուրիշ սկզբունք և ուրիշ պարբերացում է ընդունված Լ.
Ինճիկյանի «Հովհաննես Թումանյան. կյանքի և ստեղծագոր-
ծության պատմությունը» մենագրության մեջ (1969): Դա
Թումանյանի 1869—1899 թթ. գիտական կենսագրությունն է՝
սերտորեն կապված ստեղծագործության հարցերի հետ: Նը-
նիլով կենսագրական և ստեղծագործական հանգամանքներից,
Թումանյանի կյանքի առաջին երեսուն տարիները բաժան-
վում են չորս մասի՝ 1869—1879 (մանկական տարիներ),
1879—1886 (գլորցական տարիներ), 1887—1892 (առաջին

գրքերի ստեղծման և հրատարակության շրջան) և 1893—1899 (նոր ստեղծագործական որոնումների և արմատական բեկման նախապատրաստման տարիներ): Դժբախտաբար, Ա. Ինճիկյանի մեծարժեք ուսումնասիրությունը մնաց անավարտ. այն չի ընդգրկում Թումանյանի կյանքի և ստեղծագործության հաջորդ՝ գրեթե քառորդ դարյա պատմությունը:

Ինչպես տեսնում ենք, ամեն մի հեղինակ ընտրել է իր խնդրին համապատասխանող հետազոտության եղանակ, և սխալ կլիներ բացարձակ վերապատվություն տալ այդ եղանակներից որևէ մեկին: Սակայն, կրկնում ենք, վաղուց հասունացել է Թումանյանի ստեղծագործական ուղին իր ամբողջության մեջ և ներքին դինամիկայով, իր տարբեր փուլերով և անցումներով բազմակողմանիորեն քննելու անհրաժեշտությունը: Առանց դրա հնարավոր չէ նաև գրողի ժառանգության ամբողջական գնահատականը:

Թումանյանագիտության մեջ լայն տարածում ունի այն տեսակետը, որի համաձայն բանաստեղծի ամբողջ գրական ուղեծիրը բաժանվում է երկու մեծ մասի. ա) 1880-ական թվականների կեսերից մինչև դարավերջ և բ) մեր դարի սկզբից մինչև բանաստեղծի մահը: Ընդհանուր առմամբ, դա միանգամայն ճիշտ և արդյունավետ ըմբռնում է: Այն հնարավորություն է տալիս տարբերակելու Թումանյանի ստեղծագործության երկու հիմնական, շատ կողմերով որակապես զանազանվող փուլերը, իհարկե, շանտեսելով նաև նրանց ներքին բազմազան կապերն ու փոխանցումները: Առաջին շրջանը (մոտավորապես 1886—1900 թթ.) զգալի չափով դեռ գրական որոնումների, ստեղծագործական ուժերի լիարժեք դրսևորմանը խանգարող միտումների հաղթահարման շրջան էր: Իսկ երկրորդը (1901—1922) դասական կատարելության, ամբողջական գեղարվեստական համակարգ մշակելու շրջանն է, որի հետ և կապվում են Թումանյանի ստեղծագործության լավագույն էջերը, ազգային գրական-պատմական պրոպեանդ առաջատար, կենսորոնական դիրքի նվաճումը: Մեր նախորդ շատ աշխատանքներում մենք ևս հետևել ենք Թումանյանի ստեղծագործական ուղու այդ ընդհանուր պարբերացմանը:

Սակայն ճիշտ չէր լինի նշված երկու մեծ շրջանները համարել միասնական և շտաբորոշված մի բան: Իրենց հերթին դրանք էլ ունեն իրենց ավելի փոքր փուլերը կամ ենթաշրջանները, որոնց տարբերակումը նույնպես շատ կարևոր է գրողի անցած դրական ճանապարհի բնութագրման համար: Ճիշտ է, Թումանյանի ստեղծագործական ուղին առերեւոյթ չունի այնպիսի կտրուկ անցումներ և բռնն փոփոխություններ, ինչպիսիք տեսնում ենք, օրինակ, Դանիել Վարուժանի կամ, առավել ևս, Նիկոլե Զարենցի դրական կենսագրության մեջ: Նրա ստեղծագործական կյանքի ընթացքը մեկ ներկայանում է ավելի խաղաղ; հարթ ու հավասարակշռված տեսքով, թեև նրա կենսագրության մեջ էլ եղել են ինչպես ավելի լարված ու բռնն աշխատանքի, այնպես էլ համեմատաբար պասսիվ, մոլ տարիներ: Նվ դա, պետք է ուղղակի ասել, ոչ թե հեշտացնում, այլ որոշ խմաստով դժվարացնում է Թումանյանի անցած դրական ճանապարհի հիմնական փուլերի առանձնացումն ու բնութագրեր:

Բայց ո՞րն է որևէ գրողի ստեղծագործական զարգացման փուլերի առանձնացման վճռական չափանիշը: Այս հարցին միանշանակ պատասխան տալ, ըստ երևույթին, հնարավոր չէ: ամեն մի առանձին դեպքում պետք է ելնել ավյալ հեղինակի ստեղծագործական զարգացման առանձնահատկությունից: Օրինակ, Ա. Ս. Պուշկինին նվիրված հորագույն աշխատանքներից մեկում ասվում է, որ «ուսումնասիրել Պուշկինի ստեղծագործական ուղին, ամենից առաջ հենց նրա շանակում է ուսումնասիրել նրա ստեղծագործական մեթոդի էությունը», իսկ նրա անցած ուղու պարբերացման հիմնական հայտանիշը պետք է լինի «ամենից առաջ ժանրային համակարգի փոփոխությունը»¹: Այդ հիման վրա էլ աշխատության հեղինակը պուշկինյան ստեղծագործության մեջ նախկինում սովորաբար նշված երկու կամ երեք փուլերի փոխարեն առանձնացնում է ամբողջ վեց շրջան՝ դրանք կապե-

¹ С. А. Фомицев. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция, Л., 1986, с. 13—14.

լով կլասիցիզմի և մանավանդ ուսմանտիզմի միջով ռեալիզմին անցնելու, վերջինիս աստիճանական խորացման և հարստացման հետ: Կամ վերցնենք Նդիշե Չարենցի օրինակը: Նրա գեղարվեստական մեթոդի դարգացումը և ներքին փոփոխությունները՝ սիմվոլիզմից և հեղափոխական ուսմանտիզմից մինչև սոցիալիստական ռեալիզմի համադրական արվեստը, այն կարևորագույն ցուցանիշներն են, որոնք հիմք են տալիս որոշակիորեն առանձնացնելու նրա շուրջ 25-ամյա ստեղծագործական ճանապարհի փուլերը²:

Հովհ. Թումանյանի դրական ուղու շրջանները տարբերակելիս գեղարվեստական մեթոդի խնդիրը հիմնական և վճռական չափանիշ լինել չի կարող: Բանն այն է, որ նրա ստեղծագործական սկզբունքների մեջ ժամանակի ընթացքում արմատական փոփոխություններ չեն եղել: Իր դարգացման մեջ նա չի ունեցել ուսմանտիզմի (կամ որևէ այլ՝ ոչ-ռեալիստական մեթոդի) բիշ թե շատ ամբողջական շրջան, թեև դասական ուսմանտիզմի որոշ ռճական հատկանիշների ազդեցությւնը 1890-ական թվականների ստեղծագործության մեջ անվիճելի է: Թումանյանն սկզբից եկթ ռեալիստ էր (թեև զգալի չափով տարերայնորեն), և նրա ստեղծագործական զարգացման մեջ խոսք կարող է լինել ոչ թե մեթոդների «հերթափոխ», այլ միայն ռեալիստական սկզբունքների կատարելագործման ու խորացման, նրանց դրսևորման բազմազան ձևերի մասին: Իհարկե, պետք է նկատի առնել նաև ստեղծագործական դարգացման այս կամ այն շրջանին բնորոշ թեմատիկ, ժանրային, ռճական և այլ հատկանիշներ: Այդ բուլորի հիման վրա միայն, միասին վերցրած, կարելի է տալ Թումանյանի ստեղծագործական ուղու շրջանների ամբողջական բնութագիրը:

Հատուկ կարևորություն ունի գրողի գեղարվեստական զարգացման փուլերի և նրա կենսագրության շրջանների փոխհարաբերության խնդիրը: Նրանք հաճախ շատ կողմերով համ-

2 Այդ փուլերի բնութագիրը տրված է մեր շնորհ Չարենցի ստեղծագործական ուղին» հոդվածում՝ կցված բանաստեղծի երկերի բառահատոր ժողովածուին, հ. 1, 1986, էջ V—XXXI:

ընկնում են, քանի որ կենսագրական հանգամանքները չեն կարող այս կամ այն կերպ շարտացոլվել գրողի ստեղծագործության մեջ: Եվ, այնուամենայնիվ, հեղինակի կյանքի շրջանները չի կարելի մեխանիկորեն փոխանցել նրա ստեղծագործության վրա: Դրանք կարող են և չհամընկնել, նույնիսկ էապես տարբերվել, քանի որ գրողի ստեղծագործական զարգացման փուլերի առանձնացման համար վճռականը, անշուշտ, գեղարվեստական գործոններն են, տաղանդի, այսպես ասած, «ներքին շարժումը»: Ելնելով ասվածից, մենք Թումանյանի գրական փուլերին որոշակի անվանումներ չենք տալիս, այլ նշում ենք համապատասխան թվականներով՝ ձգտելով ըստ հնարավորին ներկայացնել սովյալ շրջանի՝ բնորոշ բոլոր հիմնական հատկանիշները: Վերջիններիս շարքում որոշակի տեղ են դրավում նաև կենսագրական հանգամանքները, Թումանյանի հասարակական, քննադատական և հրապարակախոսական գործունեությունը, որոնք ոչ միայն անբաժան են, այլև օգնում են ավելի լավ պատկերացնելու նրա գեղարվեստական զարգացման ընթացքը:

Եվ այսպես, շարադրված նկատառումների հիման վրա, Թումանյանի քառասնամյա ստեղծագործական ուղին մենք բաժանում ենք վեց շրջանի, որոնք ըստ թվականների հետևյալն են. ա) 1881—1886, բ) 1887—1892, գ) 1893—1900, դ) 1901—1905, ե) 1906—1914, զ) 1915—1922:

Առաջադրելով այս պարբերացումը, անհրաժեշտ ենք համարում մի բացատրություն տալ: Մենք այժմ էլ այն կարծիքին ենք, որ Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի ամենամեծ որակական բեկումը տեղի է ունեցել երկու դարերի սահմանագծում, այսինքն՝ մեր նշած «միկրոշրջաններից» 3-րդի և 4-րդի միջև: Օգտվելով տաղաչափական տերմինաբանությունից, կարելի է ասել, որ դա նրա գրական ճանապարհի «մեծ հատածն» է (ցեղության), որին նախորդում և հաջորդում են, այսպես ասած, «փոքր հատածները»:

Իհարկե, ինչպես ամեն մի սրբերացման մեջ, այստեղ ևս զգալի չափով պայմանականություն կա: Թումանյանի ըստ ստեղծագործության փուլերն իրարից խստորեն առանձնացված

չեն, մեկի տարրերը կարելի է հեշտությամբ տեսնել նաև մյուսների մեջ: Ինքնին հասկանալի է նաև, որ ստեղծագործական նոր շրջանի սկիզբն ազդարարող գրական կամ կենսագրական փաստերն անպայմանորեն կապված չեն որևէ տարեմուտի հետ: Հետևաբար, ստեղծագործական կյանքի այս կամ այն թվականը կարող է «կիսվել» և պատկանել երկու հարևան շրջանների: Այդպիսի «սահմանային տարեթվերը» մենք մտցրել ենք միայն մեկ շրջանի մեջ՝ ելնելով գերակշիռ միտումների հանգամանքից:

ԱՌԱՋԻՆ ՇՐՋԱՆ. 1881—1886

Այս տարիները միայն վերապահությամբ կարելի է համարել Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի ինքնուրույն շրջան, քանի որ այդ ժամանակից մեզ հասել են մատների վրա համրվող բանաստեղծություններ: Դրանք ամբողջովին կրում են սկսնակին հատուկ որոնումների, գրական ուսումնառության կնիքը և դեռ ստեղծագործական որոշակի դիմանկար չեն հայտնաբերում: Արամ Ինճիկյանը, որը տվել է Թումանյանի այդ տարիների կյանքի և ստեղծագործության ամենից լրիվ և փաստալից բնութագիրը, իբրև ընդհանուր եզրակացություն նշել է, որ դա եղավ «առավելապես կենսափորձի հարստացման, տպավորությունների կուտակման, ըզրացած-ապրածի իմաստավորման, ստեղծագործական որոնումների շրջան»³:

Դա այն շրջանն է, երբ սկսնակ հեղինակի գրածների հիման վրա դեռ հնարավոր էլ չէ ասել, թե ում հետ գործ ունենք՝ արդյոք ինքնուրույն տաղանդի տեր մեկի⁴, թե՞ պարզապես իր նախորդների մոտիվներն ու ձևերը յուրացրած, սակայն սեփական ասելիք չունեցող մի գրասեր պատանու: Բայց այն

³ Արամ Ինճիկյան. Հովհաննես Թումանյան. Կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը (1869—1899), Երևան, 1969, էջ 177:

հանգամանքը, որ այդ անվարժ տողերը պատկանում են ապագա մեծ բանաստեղծի գրչին, հատուկ հետաքրքրություն է հաղորդում նրանց, ստիպում ուշադիր քննությամբ հայտնաբերել այն՝ թեկուզ և թույլ արտահայտված երակները, որոնք հետագայում պիտի զարգանային և լիարժեք արտահայտություն ստանային նրա ստեղծագործության հաջորդ փուլերում: Թումանյանի գիտական կենսագրության սահմաններում՝ այդ խնդիրն առաջադրել և մանրամասնորեն հետազոտել է Ա. Ինճիկյանը⁴: Իսկ մենք այդ հարցերին կանգրագառնանք միայն որոշ ստեղծագործական միտումների բացահայտման տեսանկյունից:

Ե՞րբ է սկսել Թումանյանը բանաստեղծություններ գրել: Այդ մասին կա բանաստեղծի վկայությունը՝ 1905 թ. գրած «Ինքնակենսագրություն» մեջ. «Շատ վաղ եմ սկսել ոտանավոր գրել: 10—11 տարեկան ժամանակս Լոռիս-Մելիքովի վերա երգեր էին երգում ժողովրդի մեջ: Այդ երգերին տներ էի ավելացնում և գրում էի դանազան ոտանավորներ — երգիծաբանական, հայրենասիրական և սիրային»⁵: Այս խոստովանության և ժամանակակիցների վկայությունների հիման վրա Ա. Ինճիկյանը Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի սկիզբը համարում է 1879 թվականը: Սակայն առաջին տարիների ոչ մի հավաստի տող մեզ ծանոթ չէ: Մեզ հասած ամենահին ոտանավորը «Հոգուս հատոր, Սըրտիս կըտոր» բառերով սկսվող բանաստեղծությունն է, որը գրված է 1881 թ., երբ ապագա գրողը սովորում էր Ջալալօղլու (Ստեփանավան) երկսեռ «մեծ և օրինակելի» դպրոցում: Ուստի ավելի ճիշտ կլինի այս շրջանն սկսել հենց 1881 թվականից, երբ արդեն կան պատանի Թումանյանի գրական նախափորձերի գեթ մի քանի պահպանված նմուշներ:

Այս շրջանի առաջին կեսը (մինչև 1883 թ. սկիզբը) կապվում է Ջալալօղլու դպրոցի հետ, որտեղ Թումանյանը սո-

⁴ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 89—177:

⁵ Հովհ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու շուրս հատորով, հ. 4, 1969, էջ 53: Ակադեմիական հրատարակության 4-րդ հատորում այս հատվածը տպագրվել է որոշ կրճատումով (էջ 87):

վորում էր 1879 թվականից: Բացի «Հոգուս հատոր» բանաստեղծությունից, այդ ժամանակից մեզ հասել են նաև «Օրորք», «Հալ վաճառական», «Երբ որ կանցնի ձմեռն սաստիկ...» ոտանավորները: Ավելի մեծ թվով գործեր անդարձ կորել են. միայն նրանցից մի քանիսի մոտավոր բովանդակությունը և վերնագրերը, ժամանակակիցների հաղորդած տվյալների հիման վրա, վերականգնել է Ա. Ինճիկյանը⁶: Իսկ այս շրջանի երկրորդ կեսը՝ 1883 թ. օգոստոսից մինչև 1886 թ. սեպտեմբեր, Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում ուսանելու տարիներն են: Այդ ժամանակ գրած բանաստեղծություններից մեզ հասնի են «Նահապետի ողբը», «Ինչո՞ւ ես տըխուր, թըշվառ Հայաստան...», «Թող փշի բամբին» երգի եղանակով», «Մարշ», «Մի խրատ տաճկահայաստանցուն»: Շատ ուրիշ ոտանավորներ, ըստ երևույթին, կորել են անհետ:

Սկսնակ Թումանյանի՝ մեզ հասած հատուկենտ բանաստեղծությունները որոշակի կողմերով արտացոլում են 80-ական թվականներին հայ հասարակության մեջ տիրող հոգեբանական մթնոլորտը: Երեսուն տարի անց, վերհիշելով պատանեկան օրերի ապրած ոգևորությունը, Թումանյանը գրել է. «Ութսունական թվականներն էին: Մեր կյանքում ռադմական փողի նման թնդում էին Գամառ-Քաթիպայի ազատ երգերը, վարար գետի նման հոսում էին Բաֆֆու վեպերը անընդհատ ու խորհրդավոր, մամուլի մեջ աջ ու ձախ շառաշալից մտրակում էր Գրիգոր Արծրունին, իսկ Թիֆլիսի թատրոնում զինվորական երաժշտությունը հնչում էր «Զեյթունցիների մարշը», և որոտում էր Աղամյանը» (IV, 353): Այդ ժամանակ էլ Թումանյանի առջև բացվեց հասարակական և գեղարվեստական կյանքի լայն ասպարեղ, մեծապես ընդլայնվեցին նրա ընթերցանության շրջանակները: Գրասեր պատանու վրա խոր տպավորություն թողեց անձնական (ճիշտ է, անցողիկ) ծանոթությունը Բաֆֆու, Մերենցի, Աղամյանի, ավելի ուշ՝ մոտերմությունը Աղայանի, Պոռշյանի և հայ մշակույթի ուրիշ նշանավոր գործիչների հետ:

6 Տե՛ս Ա. Ինճիկյանի նշված գիրքը. էջ 113:

Մեկ հասած հիշյալ բանաստեղծությունները, բացառությամբ «Հոգուս հատորի», ունեն ազգային-հասարակական բովանդակություն: Սկսնակ բանաստեղծին ամենից ավելի հուզում է հայրենիքի, ազգության վիճակը, նրանց փրկության մտահոգությունը: Մերթ երիտասարդ մոր օրորոցային երգի ձևով («Օրորք»), մերթ իբրև ծերունի հայրենասերի կոռնկին ուղղած խոսք («Նահապետի ողբը») կամ «Թշվառ Հայաստանին» հասցեագրած հորդոր («Ինչո՞ւ ես տրխուր...»), «Մի խրատ տաճկահայաստանցուն»), մերթ էլ երգիծական մերկացնող շեշտերով («Հայ վաճառական») պատանի բանաստեղծն արժարժում է ազգային կյանքի ցավոտ հարցեր, փաշփայլում հայրենիքի վերածնության ոռմանտիկ ծրագրեր: Շատ բնորոշ է նրա համար ազգահավաքման, վաղեմի փառքը վերակենդանացած տեսնելու երազանքը:

Երբ որ արեն Հայաստանի
 Զվարթ, ուրախ, պայծառ փայլի,
 Երբ որ գաշտեն Ավարայրի
 Կրկին կնեկվի արյամբ հայի,
 Հայնժամ գայցեն դեպ Արմենիա
 Մարալ, նոթի որդիք նորա... (1, 432)

Այս և նման տողերում պատանի բանաստեղծը հանդես է գալիս իբրև ազգային-հայրենասիրական պոեզիայի, առաջին հերթին՝ Ռ. Պատկանյանի, Ղ. Ալիշանի, Ն. Ռուսինյանի ավանդույթների անմիջական ժառանգորդ, որը, սակայն, դեռ չի գտել նրանց ստեղծագործական շարունակման ու զարգացման սեփական ուղին: Ինչքան էլ առաջին հայացքից տարօրինակ թվա, Թումանյանն իր առաջին դրական քայլերը կատարում է հենց այն «տարաշխարհիկ» բանաստեղծների հետքերով, որոնք հետագայում պիտի ենթարկվեին նրա սկզբունքային քննադատությանը՝ հայրենի բնաշխարհից, նրա իրական կյանքից կտրված լինելու համար: Ավանդույթի դիալեկտիկ ընկալման և ժխտման հետաքրքիր փաստ է սա, որը պետք է բացատրվի գրական-հասարակական հանդամանքներով:

Սակայն մեծ մասամբ զրքային աղբյուրներից պոչացած այս ոտանավորների կողքին, արդեն այդ շրջանում Թուման-

յանը լուրջ հետաքրքրություն է գրսևորում դեպի ստեղծագործական մի ուրիշ ճանապարհ: Խոսքը վերաբերում է ժողովրդական բանահյուսության նյութերի զեղարվեստական մշակմանը, որը շատ վաղ մտավ նրա գրական նախասիրությունների ոլորտը: Այդ մասին ունենք Թումանյանի ուղղակի վերկայությունները: Նախ, 1902 թ. Յուրի Վեսելովսկուն գրած նամակում կա այսպիսի մի խոստովանություն. «Պատանեկան հասակում, ուսումնարանում սովորած Կռիլովի առակների աղղեցության տակ ես ոտանավորով գրել եմ մի շարք առակներ, — մեր կովկասյան առակներից: Դրանցից ոչ մեկը չի տպվել և չկա այժմ» (V, 236): Մյուս վերկայությունը գրտնում ենք «Թե ինչպես իմ «Անբախտ վաճառականները» դարձավ америкaнская» հոգվածում (1910). «Մի ժամանակ (1885-1887) էդ տեսակ բաներ, ժողովրդական առակներ ու լեգենդներ շատ էի գրում բարբառով ու շատ էլ ունեի, բայց, որովհետև չէի պահում, դեռ դեռ կորան, նրանցից մնացին «Շունն ու Կատուն», մին էլ «Անբախտ վաճառականները» (IV, 118-119): Իրոք, բացի այս երկու բալլադներից, վաղ շրջանում գրված համանման ոչ մի ուրիշ գործ մեզ չի հասել: Եվ սակայն, ստեղծագործական միտումը միանգամայն պարզ է. արդեն աշակերտական նստարանից Թումանյանը ձգտել է լայնորեն օգտվել բանահյուսության գանձարանից, մի սկզբունք, որը հետագայում պետք է դառնար գրականության ժողովրդականության ըմբռնման և մարմնավորման հիմքերից մեկը:

Թեև «Շունն ու Կատուն» և «Անբախտ վաճառականները» սովորաբար համարվում են 1886 թ. գրված երկեր, բայց դա պետք է ընդունել որոշ վերապահությամբ: Բանն այն է, որ դրանցից առաջինը հրապարակվեց զրվելուց վեց (1892), իսկ երկրորդը՝ ամբողջ տասներեք (1899) տարի անց և, իհարկե, առաջին իսկ տպագրության ժամանակ նրանք արդեն այն չէին, ինչ եղել էին սկզբնապես՝ 1886 թվականին: Այդ են հաստատում նաև պահպանված ձեռագիր հատվածները, որոնց մեջ կարելի է տեսնել սկսնակ բանաստեղծի նախնական գրական մակարդակը: Ավելացնենք, որ 1892 և

1899 թթ. հրապարակումներից հետո էլ այս բաղադրները ենթարկվեցին լեզվական և կառուցվածքային մի շարք փոփոխությունների: Այսպես, Թումանյանի առաջին իսկ սյուժետային երկերի գրական հակատագրի մեջ մենք տեսնում ենք նրա ստեղծագործական աշխատանքի և զարգացման բնորոշ դժերից մեկը: Առերևույթ չփոխելով նախապես ընտրված սյուժեն ու թեման, նա ժամանակի ընթացքում էական ձեռք վերակառուցել է իր շատ երկեր, հետևողականորեն բարձրացրել նրանց գեղարվեստական մակարդակը՝ կատարելագործելով գրվածքի բոլոր բաղկացուցիչ տարրերը:

ԿՐԿՐՈՐԴ ՇՐՋԱՆ. 1887—1892

Այս շրջանի առանձնացումը, որը նույնպես ընդգրկում է վեցամյա մի ժամանակամիջոց, պայմանավորված է կենսագրական և ստեղծագործական մի շարք հանգամանքներով:

Այսինքն կենսագրական փաստերից: Թումանյանի կյանքի տարեգրության մեջ այս թվականները կապվում են Թիֆլիսի հայոց հոգևոր կոնսիստորիայում գրագրի պաշտոնով ծանայելու հետ, — բանաստեղծի կոչմանն ու հակումներին բուրրովին անհարիր, հոգեմաշ մի զբաղմունք, որը նա ստիպված եղավ ստանձնել Ներսիսյան դպրոցից հեռանալուց անմիջապես հետո՝ 1887 թ. օգոստոսին: Երբ մոտ հինգ տարի անց՝ 1892 թ. մարտին, նա, վերջապես, կարողացավ հեռանալ այդ պաշտոնից և տեղափոխվել Կովկասի Հայոց հրատարակչական ընկերության գրասենյակ (որտեղ, ի դեպ, նրա աշխատանքը շատ կարճատև եղավ), Թումանյանն իր մտերիմ ընկեր Անուշավան Աբովյանին գրեմ էր. «Խորին աբբամովյամբ հետ եմ նայում հինգ հոգեհան տարիների անցյալիս վրա, որպես մի գերեզմանի, մի դժոխքի, որից դուրս եմ եկել (?)». բաց արդյոք առողջ եմ, կենդանի՞ եմ. — ահա խնդիրը: Մարմնով՝ ո՛չ, բուրրովին ոչ, իսկ հոգուս ընդունակությունների մեծ մասը կորցրել եմ» (V, 64): Ինչքան էլ տարբեր են կենսական հանգամանքները, ակամայից հիշում

և ԿԼԵՐՄԵՆՏՈՎԻ խոսքերը Պետերբուրգի յունկերական դպրոցում իր անցկացրած «երկու սարսափելի տարիների» մասին: Հոգերանական և ստեղծագործական ծանր ճգնաժամը երկու դեպքում էլ պայմանավորված էր իրենց էությունը բուլտովին խորթ միջավայրում ապրելու և գործելու տհաճ պարտադրանքով: Թումանյանի վերաբերյալ պետք է ավելացնել նրա վաղ ամուսնությունը և ընտանեկան հոգսերով ծանրաբեռնվելը, ամենօրյա մաքառումը ապրուստի համար, որ, սկսած պատանի տարիներից, անցնում է նրա ամբողջ կենսագրության միջով: Չպետք է դարմանալ, որ նա բազմիցս և ամենատարբեր առիթներով դժգոհել է սիրտ ու հոգի խռտանգող, գեղարվեստական ամեն ներշնչանք սպանող կենսապայմաններից: Դա բանաստեղծական չափադանցություն չէր, այլ արտացոլումը նրա կյանքի իրական հանգամանքների:

Եվ, այնուամենայնիվ, նշված տարիները եղան լարված ըստեղծագործական աշխատանքի և Թումանյանի տաղանդի առաջին հասարակական ճանաչման շրջան: 1887 թ. կեսերին «Նոր-Դար» լրագրի էջերում տպագրվեցին նրա «Մի ավանդություն» հոդվածը և փոքրիկ անեկդոտանման պատմություններ լուեցիների կյանքից, բայց... անստորագիր: Գրասեր պատանին, ըստ երևույթին, դեռ վստահ չէր իր ստեղծագործական ուժերի և կոչման նկատմամբ, ուստի և վախենում էր բացահայտորեն հանդես գալ հասարակության առջև: Այստեղից էլ այն «ծածկամատությունը», որ նկատել են ժամանակակիցները պատանի Թումանյանի արարքներում, հատկապես իր գրական փորձերը շրջապատից թաքցնելիս:

Բայց ահա մի երեք տարի անց նա այդ վստահությունը ձեռք բերեց և, անսալով ընկերների հորդորներին, համաձայնեց տպագրության հանձնել իր բանաստեղծությունների և պոեմների ժողովածուն: 1890 թ. աշնանը Մոսկվայում լույս տեսավ Թումանյանի «Բանաստեղծությունների» առաջին գիրքը: Երկու տարի անց՝ 1892 թ. վերջին, լույս տեսավ նաև երկրորդ հատորը: Այս երկու գրքերը, միասին վերցրած, ամփոփում են այդ տարիներին Թումանյանի գրած գործերի մեծ մասը. ընդամենը 71 անուն, որոնց թվում վեց պոեմ («Լոռե-

ցի Սաքոն», «Մեհրի», «Ալեք», «Անուշ», «Մերժած օրենք», «Մարոն»), մի քանի բալլադ («Արև և Լուսին», «Շուենն ու Կատուն», «Ախթամար»), թարգմանություններ Պուշկինից, Լերմոնտովից, Ժուկովսկուց:

Սկսած 1891 թվականից՝ Թումանյանի բանաստեղծությունները առատորեն երևում են նաև պարբերական մամուլում, հատկապես «Մուրճի» էջերում (մինչև 1893 թ. վերջին մամսագրի խմբագիր Ա. Արասխանյանի հետ գծովելը): Բայց այս շրջանում գրած մի շարք բանաստեղծություններ էլ տպագրվեցին ավելի ուշ՝ ստեղծագործական կյանքի հաջորդ փուլերում և, անշուշտ, էական փոփոխություններից հետո: Բացի «Անբախտ վաճառականներից», կարելի է հիշել նաև ուրիշ գործեր: Նշանավոր «Հին օրհնությունը» գրվել է 1887 թ., բայց առաջին անգամ հրապարակվեց յոթ տարի անց՝ «Հորիզոն» գրական հանդեսում (1894): «Նախերգանք» բանաստեղծությունը գրվել է 1890 թ., իբրև «Հառաչանք» («Ծիր ալբեպանի պատմությունը») պոեմի մաս, բայց ընթերցողին հասավ միայն 1896 թ. և միանգամից այնպիսի կշիռ ու կարևորություն ձեռք բերեց, որ այդ ժամանակից սկսած միշտ գրվել է Թումանյանի կազմած ժողովածուների սկզբում: Թեև այդ բանաստեղծությունների սկզբնական տարբերակները մեղ չեն հասել, բայց չի կարելի կասկածել, որ երկուսն էլ տպագրվելուց առաջ էական փոփոխությունների են ենթարկվել՝ գրական վարպետության նոր մակարդակին համապատասխան: Վերջապես, այս շրջանում գրված շատ քնարական էջեր Թումանյանի կենդանության ժամանակ առհասարակ չեն տրպագրվել կամ մնացել են անավարտ ու սեպգիր վիճակում: Հետմահու հրապարակված այդ գործերի թիվը հասնում է մի քանի տասնյակի:

Ի՞նչ է իրենից ներկայացնում այս շրջանի Թումանյանական ստեղծագործությունը, ի՞նչ տեղ է գրավում գրողի ժառանգության և ժամանակի հայ գրականության համապատկերում: Այս հարցին պատասխանելու համար շատ կարևոր է Թումանյանի մի վկայությունը արդեն հիշատակված «Թև ինչպես իմ «Անբախտ վաճառականները» դարձավ ամերի-

канская» հողվածի սեագիր տարբերակից (ՈԻՀ—II, 421): Այստեղ Թումանյանը նախ հիշում է 1887 թ. «ժանոթների մի շրջանի» հետ կապվելու մասին: Դա, ինչպես պարզել է Ա. Ինճիկյանը⁷, գրասեր երիտասարդների այն: «հնգյակն» էր, որի մեջ, բացի Թումանյանից, մտնում էին Դավիթ Շահլամյանը, Արամ Առաքելյանը, Գրիգոր Վանցյանը, Արսեն Ղըլտրճյանը: Կարգալուծ Թումանյանի գրածները, խմբակի անդամները նրան խորհուրդ են տվել հրաժարվել բարբառից, կողմնորոշվել դեպի գրական լեզուն, նույնիսկ դեպի գրաբարը, և այդ խորհուրդներին նա մասամբ հետևել է: Դրան ավելացել է «Հյուսիսափայլի» խունացած համարների և նորաբաց «Մուրճի» ընթերցանության թողած ուժեղ տպավորությունը, որը նրան մղել է գրելու դատողական բանաստեղծություններ: Առաջացել է սուր հակադրություն այդ գրքային ազդեցությունների և դեպի ժողովրդական կենդանի խոսքն ու նյութը ունեցած բնական նախասիրության միջև: Այդ հակադրությունից դուրս գալու և ստեղծագործական սեփական ճանապարհը գտնելու համար, ասում է Թումանյանը, վճռական նշանակություն է ունեցել այն, «որ միշտ մի ճշմարիտ, ուղիղ ու հզոր առաջնորդ եմ ունեցել — և դա եղել է իմ բնազդը. նա է ինձ հանել ու հովանավորել մինչև նրան դաշնակից մի քանի բախտավոր դեպքեր ու դեմքեր ևն վրա հասել» (ՈԻՀ—II, 421):

Ոչ միայն երիտասարդ Թումանյանը, այլև արևելահայ բանաստեղծությունն առհասարակ, 80-90-ական թվականների սահմանագլխին կանգնած էին էական վերափոխման անհրաժեշտության առջև: Ազգային բանաստեղծության նախորդ փուլը՝ բացառապես դադափարական, հայրենասիրական պաթոսի վրա հենվող պոեզիան, արդեն չէր կարող համապատասխանել ժամանակի նոր պահանջներին: Հասունացել էր ազգային բնավորության և միջավայրի բաղմակողմանի արտացոլման, լայն առումով ռեալիստական պոեզիայի անհրաժեշտությունը: Այդ խնդրի ամենալայն և խոր ըմբռնումը, ի

7 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 221—234:

վերջո նաև իրականացումը պատմականորեն կապվում է Հովհ. Թումանյանի անվան հետ: Բայց դա երկարատև մի պրոցես էր, որն ամբողջացավ մոտ մեկ տասնամյակ անց՝ նոր դարի սկզբին: Իսկ 1887—1892 թթ. ժամանակաշրջանում, զգալի շափով նաև ստեղծագործական կյանքի հաջորդ փուլում (1893—1900), նա դեռ գտնվում էր հակադիր ազդեցությունների հաղթահարման, ինքնուրույն գրական ճանապարհի որոնման ընթացքի մեջ: Այդ երեույթի բազմազան հետքերը կարելի է տեսնել «Բանաստեղծությունների» մոսկովյան հատորների և նույն տարիների ուրիշ հրապարակումների մեջ:

Ներտասարդ Թումանյանի բերած ամենամեծ ներուժյունը, անշուշտ, հիշյալ վեց պոեմներն էին: Նրանք ազդարարեցին էպիկական մեծ տաղանդի բանաստեղծի երևան գալը: Բայց այդ տարիների «պոեմային» ստեղծագործությունը շատ ավելի հարուստ է եղել (առնվազն 13 պոեմ, ինչպես շատ տարիներ անց հաշտնել է Թումանյանը Ս. Գորոդեցկուն): Այդ առումով հատկապես արդյունավետ եղավ 1890 թվականը, որի ընթացքում նա գրել է առնվազն հինգ պոեմ: Դրանցից երեքն ավարտված տեսքով տպագրվեցին մոսկովյան հատորներում («Մեհրի», «Անուշ», «Մերժած օրենք»): Իսկ մյուս երկուսը՝ «Հառաչանքն» ու «Լեոնի կոիվը» (հետագայում՝ «Հին կոիվը») մնացին անավարտ և դեռ վերամշակումների երկար ճանապարհ պիտի անցնեին՝ այդպես էլ իրենց ամբողջական ու վերջնական տեսքով հասարակությանը չհասնելով: Ինչպես իրենց նախնական ձևի մեջ մնացած («Ալեք», «Մեհրի», «Մերժած օրենք»), այնպես էլ հետագայում էապես վերափոխված («Անուշ», «Լոռեցի Սաքոն», «Մարոն») պոեմները հաջորդականության մեջ նշանավորեցին ժանրի նոր տեսակ և զարգացման նոր աստիճան: Ստեղծագործական մեծ նվաճում էր դա, որն զգալի շափով արդյունք էր Պուշկինի և Լերմոնտովի ավանդույթների յուրացման և ինքնուրույն իմաստավորման:

Ամենից սիրելի և բնորոշ ժանրային ձևերից մեկն էլ Թումանյանի համար սկզբից եկթ դարձավ ժողովրդական ավանդույթների գեղարվեստական մշակումը: Այս շրջանում դեռ հատուկենա գործերով արտահայտված այդ զիծը հետագա-

յում պետք է ընդլայնվեր՝ հանգեցնելով աղգային բալլադի ստեղծման և այդ ժանրի ուսուցիչական մեկնաբանություն:

Հետագայում՝ նոր դարի սկզբին իր ժողովածուները կազմելիս Թումանյանը շատ քիչ բան էր վերցնում իր առաջին գրքերի քնարական գործերից: Սակայն ճիշտ չէր լինի այդ հիման վրա մոռացության մատնել այս շրջանում գրված մոտ հարյուր քնարական բանաստեղծությունների գրական-պատմական և գեղարվեստական արժանիքները: Անձնական և հասարակական բավական բազմազան խոհերի ու տրամադրությունների հանդիպում այդ գործերում, և դրանք առավել ևս թանկ ու հետաքրքիր են նրանով, որ նրանց մեջ բավական հաճախ հանդիպում են դասական շրջանի Թումանյանի շատ մտքերի ու պատկերների նախնական արտահայտություններ: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ այդ բանաստեղծությունների շարքում կան իսկական գոհարներ, ինչպես «Հին օրհնություն», «Գութանի երգը», «Կանչ», «Նախերգանք», «Համերգ», «Ախ, ևս երանի»... «Քրիստոսն անպատում», «Ուրու», «Ինձ մի խնդրիր, ևս չեմ երգի»... և այլն:

Այս շրջանում սկսվում են Թումանյանի առաջին քայլերը գեղարվեստական արձակի բնագավառում՝ նախ անեկդոտանման մանրապատումների, ապա «Իկալի հայրենիք» անավարտ վեպի ձևով: Սակայն այդ փորձերը «անհնոանկար» դուրս եկան, որովհետև այդ ժանրերի մեջ չէ, որ պիտի բացահայտվեր Թումանյան — արձակագրի խիստ ինքնատիպ տաղանդը: Եվ, իրոք, շուտով նա գտավ «իր ժանրերը» պատմավածքի և հեքիաթի մեջ:

80—90-ական թվականներին Թումանյանի ստեղծագործական մեթոդի յուրահատկությունը, ինչպես ցույց ենք տրվել մեր հախորդ աշխատանքներում⁸, բխում էր շատ կոդմերով ղեռ տարերային բնույթ ունեցող ուսուցիչի և, մյուս կողմից, ռոմանտիզմի ոճական որոշ հատկանիշների միաձուլումից: Դա երևում է «Մեհրի», «Ալեք», «Մերժած օրենք»

⁸ Տե՛ս մեր «Թումանյանի պոեմները» գիրքը, 2-րդ հրատ., 1986, էջ 59—62:

պոեմների, «Անուշի» նախնական տարբերակի, ինչպես նաև քնարերգության շատ էջերի օրինակով։ Ռեալիզմի սեփական գեղարվեստական համակարգի ամբողջացումը դեռ հեռավոր խնդիր էր, որին Թումանյանը հասավ շուրջ տասնամյա ստեղծագործական որոնումներից հետո՝ նոր դարի սկզբին։

Պետք է նկատի ունենալ նաև, որ Թումանյանի վաղ շրջանի ստեղծագործության ընկալումը սովորաբար կապված է հոգեբանական մի բարդ իրողության հետ։ Կամա թե ակամա, մենք այդ տարիների երկերը համեմատում ենք դասական Թումանյանի ստեղծագործության հետ և հեշտությամբ նկատում առաջին շրջանի խոշոր բացերը։ Ի դեպ, տարբեր առիթներով այդ բանը խոստովանել է նաև ինքը՝ Թումանյանը։ Հիշենք, օրինակ, 1890 թ. մի նամակում իր առաջին գրքի մասին ասած խոսքերը. «Մի բան, որ վնասում է տաղանդության լիամասն լինելուն, այն է, որ շատ անմշակ են և ըսկզբնական ձևի մեջ» (V, 29)։ Սակայն, ինքնին հասկանալի է, այդ երկերն անհրաժեշտ է դիտել և գնահատել նաև իրենց ժամանակի հայ գրականության, գեղարվեստական և հասարակական ըմբռնումների տեսանկյունից։ Այդ դեպքում անվիճելի կդառնան նրանց գրական արժանիքներն ու սլատմական նշանակությունը։

Այս առումով շատ հետաքրքիր ու կարևոր են ժամանակի բնագատության և ընթերցողների կարծիքները Թումանյանի առաջին գրքերի մասին։ Չենք հիշեցնի Մ. Աբեղյանի, Լ. Մանվելյանի, Ղ. Աղայանի հայտնի գրախոսականներում արտահայտված գրվատական գնահատականները, որոնք բազմիցս վկայակոչվել են։ Շատ ավելի քիչ են ծանոթ Թումանյանի առաջին ընթերցողների կարծիքները, որոնք ներկայացնում են, կարելի է ասել, «ծողովրդի ձայնը», գրասեր լայն շրջանների տպավորությունները։ Այդ նամակներից շատերը, բարեբախտաբար, պահպանվել են, իսկ նրանց լավագույն մասը վերջերս հրապարակվեց և մտավ գրականագիտական շրջանառության մեջ⁹։

⁹ Տե՛ս «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հ. 4, 1985, էջ 259—336, ուր գետեղված են 1890—1899 թթ. Թումանյանի ստա-

Ժամանակակիցների նամակները ցույց են տալիս, որ հայ առաջավոր երիտասարդությունը Թումանյանի առաջին գրքերն ընկալել է իրրե, որոշակի առումով, հայտնությունն և հայրենի պրակտիկայի ցայտուն նվաճում, իսկ հեղինակը միանգամից դասվել է ազգային բանաստեղծության նշանավոր գեմքերի շարքը: Այսպես, առաջին գրքի թարմ տպավորության տակ նամակագիրներից մեկը Մոսկվայից շնորհավորել է Թումանյանին «իբրև առաջին բանաստեղծի», որն իր «վեհ մտքերով միանգամայն ապշեցրել է այստեղիս ուսանողները»: Նույն թղթակիցը հայտնում է նաև, որ նրան «բարձր են դասում բոլոր բանաստեղծներից» (էջ 274-275): Հատկանշական է նաև, որ Թումանյանի առաջին գրքերում տեղ գտած «Լուսնի Սաքուն», «Մեհրի», «Ալեք», «Անուշ» պոեմները, որոնք իրենց նախնական ձևով հետաքայտ չբավարարեցին բանաստեղծին, արժանացել են ժամանակի ընթերցողների հիացական վերաբերմունքին, համարվել են մեր գրականության մեջ «նմանը չունեցող» (էջ 278, 285-286, 293-295 և այլն): Ոգևորությամբ են ընդունվել քնարական շատ էջեր, որոնք, Թումանյանի հետագա ստեղծագործական նվաճումների լույսի տակ դիտելով, մի տեսակ խամբեցին կամ մղվեցին երկրորդ պլան: Իսկ «Կանչ» բանաստեղծությունը միահամուռ համարվել է «գլուխ գործոց», «անդին գոհար» (էջ 313-318):

Վերջապես, շատ հետաքրքիր ու կարևոր են այն կրթող կոչերը, որոնցով նամակագիրները դիմում են երիտասարդ բանաստեղծին՝ հորդորելով հավատարիմ մնալ ժողովրդական ուղղությանը, ոգևորել ընթերցողին վսեմ մտքերով (էջ 283-284, 293, 311, 317-319): Կարծեք ամփոփելով հասարակության սպասումները, Զալալ Տեր-Գրիգորյանը 1893 թ. մայիսին գրում էր Թումանյանին. «...Նս փափագում եմ քեզ տեսնել միշտ կանգնած բանաստեղծի այս վեհ, վսեմ կոշման վերա... Նղի՜ր մեզ համար լուսավորող, պայծառ գաղափար-

ցած նամակներից 53-ը: Այս գրքից կատարվող մեջբերումների էջերը ստորև կնշվեն աղբյուրում:

ներ տարածող ոգի, սովորեցրու մեղ մտածել և զգալ, ամեն մի լավ բան սիրել, ամեն մի ազնիվ բանի համակրել և, իհարկե, ատել, ինչ որ ատելի է, ապրել ոչ թե հաշվով, շահի համար, այլ հավատով: Փայլի՜ր մեղ համար, ինչպես մի առաջնորդող աստղ, այն ժամանակ մենք կգանք քո ետևից դպի իդեալը, զգալով մեղ բախտավոր, ոգևորված...» (էջ 318-319):

Ժամանակակիցների արձագանքները վկայում են, որ արդեն իր առաջին գրքերով Թումանյանն ամուր մտավ ընթերցող լայն շրջանների գիտակցության մեջ, իսկ նրա տաղանդի հետագա զարգացումն ու կատարելագործումը դիտվում էր իբրև գեղարվեստական և հասարակական մեծ նշանակության խնդիր: Եվ Թումանյանը՝ հասարակության հետ անհամար թեկնքով կապված բանաստեղծը, չէր կաբուլ ընդառաջ չգնալ այդ պահանջին:

ԵՐՐՈՐԴ ՇՐՋԱՆ. 1893—1900

Ութ տարի ընդգրկող այս շրջանը առերևույթ այնքան էլ հարուստ չէ ստեղծագործական փաստերով: Եթե խոսենք միայն տպագրված երկերի մասին, ապա բանը հանգում է հետևյալին: Առանձին հրատարակությամբ լույս են տեսել «Դաշնակներ» փոքրիկ ժողովածուն (երկու անգամ՝ 1893 և փոփոխված՝ 1896) և «Աղբյուր» ամսագրի մատենաշարով տպագրված գրքույկը (1899), որ պարունակում է ընդամենը չորս չափածո և մեկ արձակ ստեղծագործություն, «Լուսնյի Սաքոյի» վերամշակված տարբերակը, Բայրոնի «Շիլիոնի կալանավորը» և Լերմոնտովի «Մծիրի» պոեմների թարգմանությունները (երեքն էլ՝ 1896): Պարբերական մամուլում և «Հորիզոն» ժողովածուի մեջ տպագրվեցին մի քանի տասնյակ բանաստեղծություն և հատվածներ պոեմներից, պատմվածք և հեքիաթ, գրախոսություն և հոդված, չափածո թարգմանություններ:

Ահա և բոլորը: Քիչ չէ՞ արդյոք մեծ տաղանդով օժտված և կյանքի երրորդ տասնամյակն ապրող բանաստեղծի համար, որից, խոստումնալի գրական մուտքից հետո, հասարակությունն իրավունք ուներ սպասելու ավելի բուռն և արդյունավետ ստեղծագործական աշխատանք: Այս, թերևս քիչ է, և դրա պատճառներից մեկը գրական աշխատանքի այն անբարենպաստ պայմաններն էին, որոնց մեջ այդ տարիներին գտնվում էր բանաստեղծը: Սակայն պետք է հիշել ավելի կարևոր մի հանգամանք. այս շրջանում Թումանյանի հոգևոր աշխարհում տեղի էր ունենում ստեղծագործական ուժերի ներքին կուտակման պրոցես: 90-ական թվականները նրա գրական կենսագրության մեջ նշանակալից են ոչ այնքան հասարակությանը հանձնված տպագրի երկերով, որքան այդ «թաքուն» նախապատրաստական աշխատանքով, որը պետք է հիմք դառնար ստեղծագործական մեծ թռիչքի համար: Այդ թռիչքը հասարակությանը հայտնի դարձավ նոր դարի սկզբին, բայց այն նախապատրաստվել էր տարիների ընթացքում և անհնար կլիներ առանց նախընթաց որոնումների: «Ընդհանուր առմամբ, — իրավացիորեն գրել է Ա. Ինճիկյանը, — 1893 — 1899 թվականները կարելի է բնութագրել որպես անցած գրական ուղու վերագնահատման և նոր շրջափուլի նախապատրաստման տարիներ»¹⁰:

Ի՞նչ ներքին ստեղծագործական աշխատանք էր դա: Ամենից առաջ, պետք է նշել, որ այս ութ տարիներին Թումանյանն, իհարկե, շատ ավելին է ստեղծել, քան կարողացել է տպագրել: Նա շարունակել է աշխատել մի ամբողջ շարք պոեմների վրա, գրել է «Հառաչանքի», «Հին կովի», «Պոետն ու Մուսայի», «Դեպի Անհունի» նախնական տարբերակները: «Անուշի», «Լոռեցի Սաքոյի», «Մարոյի» վերջնական վերամշակման ծրագիրն ու սկզբունքները 90-ական թվականների վերջին նույնպես, ըստ երևույթին, հիմնական գծերով պատրաստ էին: Ծիշտ է, նշված բոլոր պոեմներն էլ իրենց վերջնական տեսքով ընթերցողին հայտնի դարձան XX դարի ըս-

10 Արամ Ինճիկյան. *Նշված գիրքը*, էջ 479—480:

կըղբին, բայց 90-ական թվականների ամբողջ ընթացքում բանաստեղծի միտքը մշտապես աշխատել է նրանց վրա: Այլ նկատի ուներ Թումանյանի ամենամոտերիմ բարեկամ Ղ. Աղայանը, երբ 1898 թ. մի նամակում, իբրև նրա տաղանդի բուռն զարգացման ապացույց, վկայակոչում էր «ոչ միայն նրա արդեն տպագրված պոեմները, այլև մանավանդ չտպվածները, որոնք գրված պատրաստ են արդեն»¹¹:

Իրոք, «Պոետն ու Մուսան» և, մանավանդ, «Դեպի Անհունը» պոեմներից պահպանված բազմաթիվ սևագիր հատվածները, ժամանակակիցների վկայությունները ցույց են տալիս, թե ինչպիսի նվիրումով ու պատասխանատվությամբ է աշխատել Թումանյանն իր նոր գործերի վրա: Նա լավ է գիտակցել, որ առաջին պոեմների հաջողությունից հետո ընթերցողն իրենից շատ ավելին է սպասում: Դժբախտաբար, անհետ կորել են «Հառաչանք» և «Հին կոիլը» պոեմների ձեռագրերի մեծ մասը, որոնք նույնպես շատ եռանդ ու ժամանակ են պահանջել բանաստեղծից: Սակայն պահպանված հատուկ ենտ նյութերն էլ հիմք են տալիս ասելու, որ 90-ական թվականներին գրված տարբերակները շատ առումներով այլ էին, քան այն, ինչ վերստեղծեց Թումանյանը զարասկղբին: Բավական է համեմատել, օրինակ, «Հին կոիլ» նախնական տարբերակի՝ 90-ական թվականներին տպագրված երեք փոքրիկ հատվածները («Տարոնի գարունը», «Տարոնի առավոտը», «Գիշեր») պոեմի վերջնական մշակման երկու պահպանված գլուխների («Տանը», «Երկրում») հետ: Կամ՝ համեմատել «Հառաչանքի» երկու պահպանված մասերը, որոնք տպագրվել են ավելի քան քսանամյա ընդմիջումով (1893 և 1914): Անմիջապես երևում են էական տարբերություններ ոչ միայն լեզվի, ոճի, կառուցվածքի, այլև բանաստեղծական մտածողության բուն սկզբունքների և զաղափարական պոետի մեջ: Դա ոչ թե քանակական, այլ որակական անցում էր:

Այս պոեմների վրա կատարած համառ ու երկարատև աշ-

11 Ղ. Աղայան. Երկերի ժողովածու, հ. 4, 1963, էջ 553:

խատանքը, ինչպես նաև նույն ժամանակ գրված, բայց ան-
տիպ մնացած շափածո և արձակ մյուս երկերը (օրինակ,
«Գիբորը»), կազմում են 90-ական թվականների ստեղծա-
գործական որոնումների հիմնական բովանդակությունը: Դե-
րանք Թումանյանին պակաս չեն զբաղեցրել, քան այդ նույն
շրջանում տպագրված գործերը: Գուցե և հակառակը՝ զբա-
ղեցրել են շատ ավելի: Դա այն լարված ու ղժվարին, բայց
հասարակությանը անհայտ մնացած աշխատանքն էր, առանց
որի անհնար է պատկերացնել այդ տարիների ստեղծագոր-
ծական զարգացման միտումները: Դա որոնումների, գեղար-
վեստական մեթոդի և ոճի ներքին վերակառուցման շրջան
էր, որի արդյունքները պետք է արտահայտվեին ավելի ուշ:

90-ական թվականների կեսերից Թումանյանը կլանվում
է մի ուրիշ մեծ մտահղացմամբ, որն այս և հետագա բոլոր
տարիներին հղավ նրա ամենանվիրական ստեղծագործական
երազանքը, բայց այդպես էլ մնաց անկատար: Դա «Հագա-
բան բլբուլ» հեքիաթ-պոեմն էր: Այդ ժամանակից սկսած այս
պոեմի գաղափարը գտնվել է Թումանյանի ուշագրություն
կենտրոնում: Նա հավաքել է այդ հեքիաթի հայ և օտարազգի
տասնյակ բանահյուսական տարբերակներ և գրական մշա-
կումներ, անընդհատ ճշտել և խորացրել է իր ապագա ստեղ-
ծագործության հասարակական և գեղագիտական իմաստի:
ըմբռնումը: «Հագարան բլբուլը», բանաստեղծի մտահղաց-
մամբ, դառնալու էր հասարակության և մարդու ճակատա-
գրի, արվեստի կոչման մասին նրա ըմբռնումների ամենա-
լայն ու խոր համադրությունը:

Շարունակվեցին որոնումները նաև պոեմի և քնարա-
կան բանաստեղծության միջին տեղը զբաղող շափածո տե-
սակների բնագավառում: Տասնամյակի երկրորդ կեսին Թու-
մանյանը գրեց իր շափածո ֆելիտոնները («Հայի զարման-
քը», «Հայի տրտունջը», «Հայի ցավը», «Վայր ընկնող աստ-
ղեր» և այլն), մի ժանր, որը, սակայն, հետագա շարունա-
կություն և զարգացում չունեցավ: Գրվեցին նաև նոր բալլադ-
ներ, որոնցից մի քանիսը («Անիծած հարսը», «Պողոս-Պետ-
րոս», «Արծիվն ու Կաղնին»), անտարակույս մտնում են այդ

ժանրի լավագույն նմուշների շարքը և նախապատրաստեցին նրա ամենաբարձր նվաճումները հաջորդ փուլերում: Բանն այն է, որ այդ բալլադների մեջ Թումանյանը, գուցե և դեռ տարերայնորեն, լուծում էր շատ դժվարին և կարևոր մի խնդիր՝ ֆանտաստիկ, պայմանական, Կեղևի տակ հասնելով կյանքի լիարժեք ռեալիստական պատկերման: Այդ սկզբունքը հետագայում լայնորեն զրսևորվեց նաև Թումանյանական հեքիաթներում:

Նկատելիորեն նվազեց Թումանյանի ակտիվությունը քրեարերգություն ասպարեզում: Կան թվականներ, երբ նա ամբողջ տարվա ընթացքում հաղիվ մեկ-երկու բանաստեղծություն է հրապարակել, մի քանիսն էլ թույլ է ահադիր կամ անտիպ: Թումանյանին արդեն չէր բավարարում իր քնարերգության նախորդ շրջանի մակարդակը, կյանքի իրողություններին չափածո հրապարակախոսական ղեղումներով արձագանքելը: Իսկ նոր որակի՝ անձնական և քաղաքացիական մոտիվների բնական համադրության, փիլիսոփայական և կենսական մեծ ընդհանրացումների ուղին նա դեռ չէր գտել: Այնուամենայնիվ, այս տարիներին զրաժների շարքում կան գործեր, որոնք նրա քնարերգության լավագույն էջերից են, ինչպես «Հայ ուխտավորին», «Երկու սև ամպ», «Տրամություն սաղմոսներից», «Եթե մի օր, անուշ ընկեր...», Այվազովսկու ծովանկարներից ներշնչված երկու բանաստեղծությունները և այլն:

Մյուս կողմից, Թումանյանի ստեղծագործության մեջ զնալով մեծանում է արձակի «տեսակարար կշիռը»: Վիպական անհաջող փորձից հետո նա մամուլում և ժողովածուներում հանդես է գալիս մի շարք պատմվածքներով («Աղքատի պատիվը», «Սովի ժամանակից», «Քաջերի կյանքից», «Նախօրեին», «Արջաորս» և այլն), հրապարակում է իր առաջին հեքիաթը («Անխելք մարդը»): Հրապարակախոսական արձակի հետաքրքիր նմուշ է «Հորիզոն» ժողովածուի մեջ (1894) տեղ գտած «Բորչալում» ընդարձակ ակնարկը, որը կարևոր քայլ էր սոցիալական իրականության խոր ճանաչողության,

կլանքի նկատմամբ դգաստ և բազմակողմանի հայացք մը-
շակելու ճանապարհին:

90-ական թվականներին ևն վերաբերում Թումանյանի
դրամատուրգիական փորձերը, որոնցից ոչ մեկը, դժբախ-
տաբար, իր ավարտին չհասավ ու շտպագրվեց: Նրանցից
պահպանվել են միայն առանձին ոչ-մեծ հատվածներ: Ինչ-
պես խոստովանել է Թումանյանը 1916 թ. գրած «Աղամյանի
օրերից հիշողութուն» հոդվածում, պիեսների ձեռագրերն
ինքը ոչնչացրել է՝ համոզվելով այդ փորձերի անկատարու-
թյան, դրամայի շեքսպիրյան իդեալից հեռու լինելու մեջ («մի
քանի դրամա գրեցի ու միշտ ոչնչացրի, որովհետև... Շեքս-
պիրի գրածների նման չէին դուրս եկել»,—IV, 354): Սա-
կայն, անկախ այդ տխուր վերջաբանից, պատմական և ար-
դիական թեմաներով մտահղացված այդ դրամաները (մեզ
հայտնի են նրանցից մի քանիսի վերնագրերը՝ «Արտավազդ
Բ», «Հովհաննես թագավոր», «Գագիկ Երրորդ», «Համլիկ»,
«Միայնակ աղջիկը», «Խավարի մեջ» և այլն), անշուշտ, քս-
տեղծագործական մեծ աշխատանք են պահանջել: Ու թեև
դրամա գրելու երազները մինչև վերջ էլ մնաց չիրագործված,
բայց այդ աշխատանքը, վերջին հաշվով, իդուր շանցավ. դա-
րասկզբին նվաճած դրական վարպետության բարձր մակար-
դակի մեջ կային նաև դրամատուրգիական փորձերի ար-
դյունքները:

Վերջապես, այս տարիներին մամուլում երևացին Թու-
մանյանի առաջին (ճիշտ է, բանակով ոչ այնքան շատ) դրա-
ման-քննադատական հոդվածներն ու ելույթները: Կարևոր էր
հատկապես նախորդ շրջանի հայ գրականության վերադնա-
հատման փորձը, որ ձեռնարկեց նա 90-ական թվականների
վերջին: «Ծիածան» աշակերտական ընկերության հավա-
քույթներում կարդացած դասախոսությունների մեջ (որոնց
հեղինակային գրառումները պահպանվել են) նա առաջին
անգամ շարադրեց իր տեսությունը հայ նոր գրականության
երկու ճյուղերի մասին: Բնութագրելով, այսպես կոչված, բը-
նաշխարհիկ և տարաշխարհիկ հոսանքների էությունը, նա իր
ամբողջ համակրանքը տալիս էր հայրենի երկրի և ժողովրդի

հետ անխզելիորեն կապված առաջին դպրոցին: Անկախ առանձին պնահատականների վիճելի լինելու հանգամանքից, Թումանյանի տեսության առանցքը գրականության ժողովրդայնության ճշմարիտ ուղիների որոնումն է, որի էությունը ձևակերպված է շարադրանքի եզրափակիչ խոսքերում. «Դեպի ժողովուրդը, դեպի բնությունը, հայոց գրողներ...» (VI, 108):

Ստեղծագործական որոնումների ընթացքում երիտասարդ Թումանյանն անցավ որոշ գրական ազդեցությունների և նախասիրությունների բովով, առանց որոնց չի կարելի լրիվ ներկայացնել նրա զարգացման պատկերը:

Դա, ամենից առաջ, Թումանյանի ստեղծագործության, այսպես կոչված, բայրոնական շրջանն է: Սովորաբար դա կապվում է 1894-1896 թթ. հետ, թեև այդ երևույթի արտահայտություններին կարելի է հանդիպել և՛ ավելի վաղ, և՛ ավելի ուշ շրջանում՝ ընդհուպ մինչև 1902 թ. գրած մի քանի բանաստեղծություններ: Ինքը՝ Թումանյանը, խոստովանել է իր ստեղծագործության մեջ որոշ «բայրոնա-լերմոնտովյան» մոտիվների առկայությունը՝ համարելով դրանք իր տրամագրությունների զարգացման որոշակի շրջանի արտահայտություն: Թեև Բայրոնի և մանավանդ Լերմոնտովի նկատմամբ սերն ու հետաքրքրությունը ուղեկցել են Թումանյանին ամբողջ կյանքում, բայց հենց նշված տարիներին էր, որ դսրբազմազան ձևերով արտահայտվեց նաև նրա ստեղծագործության մեջ: Հեղափոխական ուժանտիզմի երկու մեծագույն բանաստեղծները նրան հրապուրում էին աղատության բուռն մղումով, հզոր բողոքով ամեն մի բռնության դեմ: Պատահական չէ, որ հայ բանաստեղծը թարգմանում է հատկապես «Շիլլոնի կալանավորը» և «Մծիրին»՝ անհատի իրավունքների պաշտպանության և ազատասիրության հզոր պաթոսով շնչող երկերը: 1896 թ. առանձին գրքույկներով հրատարակելուց հետո նա հետագայում էլ մի քանի անգամ անդրադարձել է այդ պոեմների թարգմանությանը: 90-ական թվականներին են վերաբերում նաև բայրոնյան «Չայլդ Հարուդի» և «Մանֆրեդի» մի քանի հատվածների թարգմանություն-

նը, անգլիացի մեծ բանաստեղծին ձոնված ոգեշունչ տոհմ-
ըը է այլ փաստեր¹²:

Սակայն Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի այս
փուլը, որն իր հիմքն ու նախադրյալներն ուներ նրա կենսա-
գրությունն ու սեփական ապրումների մեջ, երկար շտեկեց: Ին-
քը՝ Թումանյանը, 1923 թ. հունվարին զրույցի ժամանակ ա-
սել է. «Ճիշտ է, իմ բանաստեղծությունների մեջ բայրոնա-
կան մի ամբողջ շարք կա, ինչպես և կյանքումս՝ շրջան, բայց
դա եղել է НАНОСНЫЙ, ոչ հարադատ, ինչպես, օրինակ «Դու
քո ճամփին դնա, քույրիկ» և այլն»¹³: Եթե Թումանյանի այս
«հրաժարիմքը» փորձենք բացատրել դիտական հասկացու-
թյունների լեզվով, ապա նրա հիմքը հետևյալն էր: Բանաս-
տեղծի օբյեկտիվ և իրատես, դեպի իրականության բազմա-
կողմանի և հավասարակշռված ճանաչողությանը հակված
տաղանդը չէր կարող երկար մնալ բայրոնական սուբյեկտի-
վիզմի և անհատապաշտության ոլորտներում: Սեփական
զարգացումը նրան մոտեցնում էր օբյեկտիվ ռեալիստական
մեթոդի լիակատար տիրապետման:

Ուստի չպետք է զարմանալ, որ դեռ «Աղամյանի օրերից»
սկիզբ առած Թումանյանի շեքսպիրյան պաշտամունքը 90-ա-
կան թվականների կեսերից շատ ավելի հետևողական ու բազ-
մակողմանի ձևերով է արտահայտվում¹⁴: Բավական է հիշել
«Համլետի» հայերեն թարգմանությունների առթիվ նրա հրա-
տարակած զրախոսությունները (1896, 1900), ուրոնք հետա-
դոտական մեծ աշխատանքի արդյունք են: Վերջերս տպա-
գրվեցին Հովհ. Մասեհյանի թարգմանություն (1894) լու-
սանցքներում Թումանյանի կատարած անհամար դիտողու-
թյունները, ճշտումներն ու լրացումները (տե՛ս ՈւՀ-IV, 172-
239), որոնք ցույց են տալիս, թե ինչպիսի սիրով ու պատասխա-
նատվությամբ է մոտեցել նա հանձարեղ զրամատուրգի ա-

12 Ավելի մանրամասն տե՛ս մեր «Թումանյանի պոեմները» գրքում,
1986, էջ 62—63:

13 Նվարդ Թումանյան. Հուշեր և գրույցներ, 1969, էջ 306:

14 Համապատասխան փաստերի շարադրանքն ու վերլուծությունը տե՛ս
Արամ Լենիկյան. նշված գիրքը, էջ 447—479:

մեն մի տողին ու բառին: Արդեն 1896 թ. գրախոսականում՝ մենք հանդիպում ենք համամարդկային մշակույթի պատմության մեջ Շեքսպիրի բացառիկ գերի աշխարհի դիպուկ բնութագրման. «Շեքսպիրը դարձել է մի շատի ազգերի դարգացման 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» (IV, 25):

Նույն տարիներից Շեքսպիրի ստեղծագործությունը, հատկապես «Համլետը», սկսեց գործուն կերպով մասնակցել Թումանյանի գրական հասունացման, նրա ռեալիստական սկզբունքների ամրապնդման ընթացքին: 1895 թ. մի նամակում նա մեծ անգլիացու ստեղծագործության ուսումնասիրությունը հռչակում էր իր հիմնական խնդիրներից, կյանքի և մարդու ճանաչման անհրաժեշտ նախադրյալներից մեկը. «Ուզում եմ Շեքսպիրը լավ ուսումնասիրեմ, նույնպես մի քանի բնօրի կլասիկներ, հետո ճանապարհորդեմ, ժողովուրդն ուսումնասիրեմ, մաքրում լավ ճանաչեմ և այլն» (V, 97): Հայ բանաստեղծին Շեքսպիրն սկզբից եթե գրավել է իր օբյեկտով և ճշմարտապատում արվեստով, կյանքի և մարդկային հոգեբանության նվիրական խորքերը թափանցելու անգերազանց ունակությամբ, մարդկային հաստատման հզոր պաթոսով: Եվ Շեքսպիրը դարձավ այն կարևորագույն հենակետերից մեկը, որի վրա պիտի խառսխվեր Թումանյանի հետագա գեղարվեստական զարգացումը: «Շեքսպիրը միշտ մնում է իմ ամենասիրելի բանաստեղծը, — խոստովանել է նա 1902 թ. Լեոյին գրած նամակում: — Եվ թեև դրամա չեմ գրել դեռ, բայց դրաման բանաստեղծության մեջ իմ ամենասիրած ձևն է, ու ինձ թվում է, թե դրամատուրգի կոչումն ունիմ ես: Այս պատճառ է դուցե: Շեքսպիրն է ինձ այդպես կախարդել» (V, 232): Խնդրին մոտենալով մի այլ կողմից, կարելի է ավելացնել. թեև դրամա գրելու իդեերը չիրականացան, բայց շեքսպիրյան արվեստի ճանաչման և կիրառման ջանքերը, ի վերջո, արտահայտություն գրտան դարասկզբին Թումանյանի գրած կամ վերստեղծա-

շատ երկերում, նրա մեթոդի, ոճի և վարպետության տարբեր կողմերի մեջ:

90-ական թվականներին Թումանյանի ստեղծագործական աշխարհում գնալով ավելի մեծ տեղ է զբաղում Պուշկինը, որի մեջ նա տեսնում էր իսկական ազգային, ժողովրդային բանաստեղծի և «հավասարակշռված գեղարվեստագետի» բարձր տիպար ու շափանիշ: 1899 թ. Ա. Ս. Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ նրա երկու բալլադներին՝ «Օլեգի երգի» և «Ջրահեղձի» հոյակապ թարգմանությունները ցույց են տալիս, թե արդեն այդ շրջանում Թումանյանն ինչքան խորն է թափանցել ռուս մեծ բանաստեղծի ազգային ոգու, նրա արվեստի գաղտնիքների մեջ:

Այս և նման փաստերը (որոնց թվարկումը կարելի է շարունակել) հաստատում են, որ 90-ական թվականների ստեղծագործական «ճգնաժամը» Թումանյանի համար իզուր չանցավ: Այդ տարիների գրական որոնումները նախապատրաստեցին որակական այն մեծ թռիչքը, որ կատարվեց հաջորդ փուլում:

ՉՈՐՐՈՐԴ. ՇՐՋԱՆ. 1901—1905

Այդ թռիչքն իրականացավ և հասարակությունը հայտնի դարձավ մեր դարի առաջին տարիներին: Դրանք բացառիկ արդյունավետ և բուռն ստեղծագործական աշխատանքի տարիներ էին՝ ինչպես հին գործերից մի քանիսի էական վերամշակման, այնպես էլ նորերի ստեղծման առումով:

Վերհիշենք 1901-1905 թթ. ստեղծագործական աշխատանքի հիմնական արդյունքները: Տպագրվեցին «Մարոյի» երկրորդ և «Լոռեցի Սաքոյի» երրորդ տարբերակները: Արմատապես վերափոխվեց և գեղարվեստական բոլորովին նոր տեսքով ու մակարդակով հասարակությանը հանձնվեց բանաստեղծի գլուխ գործոցը՝ «Անուշ» պոեմը: Առաջին անգամ տպագրվեցին «Պոետն ու Մուսան», «Դեպի Անհունը», «Սասունցի Դավիթը», «Փարվանան», «Թմկաբերդի առումը», հայրենասիրական և անձնական քնարերգության մի շարք

անգլերադանց նմուշներ: 1901 և մանավանդ 1902 թթ. ամառն և աշնան ամիսներին, բարեկամների օգնությամբ, Թումանյանը հնարավորություն ստացավ հանգստանալու, բուժվելու և աշխատելու Աբասթումանում և ուրիշ ամառանոցային վայրերում: Այդ ամիսները եղան նրա ստեղծագործական և բուռն ծաղկման ժամանակաշրջան, հայ բանաստեղծությունը հարստացրին բաղմամբով առաջնակարգ էջերով («դեռ տարին չվերջացած մի հազար-հազար հինգ հարյուր տող եմ գրել», — հայտնում էր Թումանյանը 1902 թ. հոկտեմբերի մի նամակում — V, 237):

Այդ լարված և ողեշունչ աշխատանքի արդյունքները հիմնականում տեղ գտան 1903 թ. Թիֆլիսում տպագրված շքեղ և ստվար «Բանաստեղծություններ» հատորում, որը հրատարակվեց Մարիամ Թումանյանի, Փիլիպոս Վարդապարյանի և ուրիշ բարեկամների ակտիվ աջակցությամբ: Այդ գրքի շնորհիվ Թումանյանն ընթերցողին ներկայացավ բոլորովին նոր որակով, գեղարվեստական այնպիսի կատարելությամբ, որ պարզապես անհամեմատելի է «նախկին Թումանյանի» հետ: Հասկապես դրբում գետնոված պոեմներն ու բալլադները, ինչպես նաև 1905 թ. «Մուրճում» տպագրված «Թմկաբերդի առումը», ոչ միայն Թումանյանի, այլև ողջ հայ գրականության խոշորագույն նվաճումների թվին են պատկանում: Եվ միանգամայն իրավացի էր «Մուրճ» ամսագրի գրախոսը, որը Թումանյանի ժողովածուի առիթով նշում էր. «Եթե պ. Թումանյան ուրիշ ոչինչ գրած չլիներ բացի պոեմաները, նա դարձյալ իրավունք կունենար հայ աչքի ընկնող բանաստեղծների կողքին պատվավոր տեղ բռնել»¹⁵: Իսկ շատ տարիներ անց, նկատի ունենալով հենց դարասկզբին էպիկական պոեզիայի մարդում Թումանյանի նվաճած բարձունքը, Արշակ Զոսյանյանը գրում էր. «Թումանյան մտցուց գործողությունը մեր բանաստեղծության մեջ, դարգացուց վիպերդին կարևոր կյանքոտ ճյուղը և անոր մեջ տվավ գլուխ գործոցներ...»¹⁶:

¹⁵ «Մուրճ», 1904, № 1, էջ 114—115 (հոդվածի հեղինակը Ավ. Ա. Հարոնյանն է, որն ստորագրել է Ա.):

¹⁶ «Ապագա», Փարիզ, 7 ապրիլի 1927 թ.:

Թումանյանի ամենամեծ ստեղծագործական նվաճումը
ռեալիստական մեթոդի այն աստիճանն էր, որին հասավ նա
այս շրջանում: Նրա ռեալիզմի մեջ բնականորեն համադրվե-
ցին անցյալն ու ներկան, արդիականն ու հավերժականը,
առօրեականն ու բանաստեղծականը, իրապատումն ու ֆան-
տաստիկը, ազգային, նույնիսկ տեղական յուրահատկությու-
նը և համամարդկային ընդհանրացումները, բովանդակու-
թյան միջազգային շերտերը: Այս բոլորով Թումանյանի ռեա-
լիզմը ձևոր էր բերում համադրական բնույթ, որը ենթադրում
է բեղարվեստական արտացոլման ամենաբազմազան տար-
րերի և սկզբունքների բնական միաձուլում: Այդ գծերի լա-
վագույն և բազմակողմանի արտահայտությունը եղավ «Սե-
նուշ» պոեմի նոր հրատարակությունը: Դա ոչ թե սովորա-
կան նոր խմբագրություն կամ տարբերակ էր, այլ փաստո-
րեն նոր ստեղծագործություն, միևնույն ողբերգական սյու-
ժեի սկզբունքորեն նոր խմաստավորում: Թումանյանական
ռեալիզմի նոր որակի մարմնավորումներն են նաև «Դեպի
Անհունը», «Պոետն ու Մուսան», «Փարվանան», «Խմկաբերդի
առումը»... Ազգային ոգու և ժողովրդական բանահյուսու-
թյան, որպես հարազատ տարրերի մեջ խորապես թափան-
ցելու, նրանց համամարդկային արժեքը բացահայտելու լա-
վագույն օրինակ է «Սասունցի Դավիթը», որը եղել և մնում
է հայ հերոսական էպոսի ամենից կատարյալ գեղարվեստա-
կան մշակումը:

Ռեալիստական մեթոդի սկզբունքներին բնականորեն
միացավ ժողովրդայնության շափանիշը, որն այս շրջանում,
նախորդ տարիների համեմատությամբ, ըստ ամենայնի խո-
լացավ ու հարստացավ: Ավելի հաստատվեց այն համոզ-
մունքը, որ իսկական ժողովրդայնությունը չի սպառվում հայ-
րենիքի նկատմամբ սիրո և հավատարմության հռչակումով:
Այն ենթադրում է ազգային բնավորություն, ժողովրդի իրա-
կան վիճակի զգաստ ճանաչողություն և ճշմարտացի պատ-
կերում: Ամրապնդվեց նաև բանաստեղծի այն գիտակցու-
թյունը, որ ինքը կոչված է բազմակողմանիորեն արտահայ-
տելու հարազատ ժողովրդի անցյալը, ներկան և ապագան,

ներա՛վ իշտան ու ողու թուիշքները: 1902 թ. օղոստոսին Թուման-
յանը գրեւ է. «Խոր ու լայն զգում եմ, որ վշտ տ ազգը, տա-
ռապած ազգը շարժվում է իմ մեջ, ուզում է խոսել» (V, 295):
Ճիշտ երկու տարի անց նա իր «գլխավոր արժանիքը» համա-
րել է հենց այն, որ ստեղծագործութեան բոլոր ակունքներով
ինքը անխզելիորեն կապված է «հայկական կյանքի, հայկա-
կան աշխարհքի» հետ (V, 283): Այդ համոզմունքը կարող էր
ծնվել միայն արդեն կերտած գեղարվեստական արժեքների
հիման վրա և իր հերթին դարձավ ստեղծագործական նոր ո-
րոնումների հղոր խթան:

Այս շրջանում ձեռք բերվեց նաև լեզվի և գրական վար-
պետութեան այն նոր որակը, որը մեր գիտակցութեան մեջ
կապվում է դասական Թումանյանի հասկացութեան հետ: Հե-
տագա տարիները միայն առանձին մասնավոր ճշտումներ
կամ լրացումներ մտցրին դարասկզբին ձևավորված գեղար-
վեստական սկզբունքների մեջ, բայց ոչ որևէ էական փոփո-
խութիւն: Եթե միայն ընդհանուր ձևով լիարկենք այդ բե-
կըղբունքները, ապա դրանք հանգում են հետևյալին.

ա) Արեւելահայ գրական լեզվի նվաճումների զուգակ-
ցում ժողովրդական բարբառների կենսունակ տարրերի հետ,
ձգտում առավելագույն ճկունութեան և բաղմբանգութեան,
Վերդանութեան և հստակութեան:

բ) Բովանդակութեան առերևոյթ պարզութեան, թափան-
ցիկ մատչելիութեան և ներքին փիլիսոփայական ու կենսա-
կան խորութեան, իմաստի բարդութեան բնական համադրու-
թիւն:

գ) Ստեղծագործութեան բոլոր մասերի պատճառաբան-
ւթածութիւն և անհրաժեշտութիւն, կոմպոզիցիայի կառուցի-
կութիւն և համաշափութիւն:

դ) Գեղարվեստական բոլոր տարրերի ծայրահեղ սեղ-
մութիւն, նվաղագույն միջոցներով առավելագույնը բացա-
հայտելու ձգտում:

Այս հատկանիշներին (որոնց թվարկումը, թերեւ, կարե-
ւի է շարունակել) Թումանյանը հասավ նախորդ տարիների
իր ստեղծագործութեան մի շարք թերութիւնների հաղթա-

հարման շնորհիվ: Նա հետևողականորեն վերացրեց 80-90-ական թվականների իր շատ երկերի մեջ առկա երկարա-
բանությունները, կառուցվածքի թափափվածությունը, լեզ-
վական անհարիր հատկանիշների գուղակեցումը, ինչպես բար-
բառալին տարբերի կոպտությունը, այնպես էլ գրքալին լեզ-
վի վերացականությունը:

Գեղարվեստական սկզբունքների կատարելագործմանը, անշուշտ, մեծ չափով նպաստեց «Վերնատուն» գրական խմբ-
րակի սլարապոմոնքների ստեղծագործական մթնոլորտը, որի:
ողին և կազմակերպիչն ինքր՝ Թումանյանն էր: «Վերնատու-
նը» գործել է 1899-1910 թվականներին, բայց ամենից ակ-
տիվ, կանոնավոր և արդյունավետ՝ մեր դարի առաջին տա-
րիներին¹⁷: Խմբակի հավաքույթների ժամանակ, որոնց մըշ-
տական մասնակիցներն էին, բացի Թումանյանից, նաև Ղ.-
Աղաջանը, Ավ. Իսահակյանը, Լ. Շանթը, Դ. Դեմիրճյանը և:
Ն. Աբջալյանը, քննարկվում էին համաշխարհային դասական
գրականության և ժողովրդական բանահյուսության երկե-
րը՝ անտիկ աշխարհից մինչև XIX դար: Փորձեր էին արվում՝
նաև վերագնահատելու հայ գրականության հին և նոր ար-
ժեքները՝ ժողովրդականության և աղղային կյանքի նորօրյա
պահանջների տեսանկյունից: Վերջապես, «Վերնատան» հա-
վաքների ժամանակ ընթերցվում և քննարկվում էին նրա ան-
դամների նոր երկերը, կատարվում էր որոշակի «լաբորա-
տոր աշխատանք»: Այս բոլորը նպատակ ուներ, իհարկե, ոչ
թե համահարթել խմբակցության անդամների ստեղծագոր-
ծական հակումները, այլ ճանապարհ բացել նրանց տաղան-
դի բացահայտման համար: Եվ ժամանակը հաստատեց այդ
սպասումները: Բացի Թումանյանի երկերից, պետք է հիշել,
որ «Վերնատան» գործունեության տարիներին ևն ստեղծվեց
Լ. Շանթի «Հին աստվածները», Ավ. Իսահակյանի «Աբու —
լալա Մահարին», Դ. Դեմիրճյանի փիլիսոփայական պոեմ-
ները («Կյանքի տեսիլը», «Ո՛չ այս աշխարհի», «Եկալի տիե-
զերք» և այլն):

¹⁷ Գրական այդ խմբակի գործունեության բնութագրեր տե՛ս Ա. Ինձիկ-
յանի «Վերնատուն» հոդվածում (Ուշ—III, 385—397):

Բացի ավարտած և տպագրած երկերից, Թումանյանի միտքն այս և հետագա տարիներին զբաղված էր նաև մի շարք ստեղծագործական ծրագրերով: Դրանցից են «Հաղա-րան բլբուլը», «Սասունցի Դավթի» երկրորդ մասը, դուցե և ամբողջ պոեմի արմատական վերափոխումը շատ ավելի լայն ընդգրկմամբ: Կային չափածո, արձակ և դրամատիկա-կան շատ ուրիշ երկերի ծրագրեր, որոնք մասամբ միայն ի-րականացան հետագայում: Այդ նկատի ունեւ Թումանյանը, երբ տարիներ անց՝ իր հիսնամյակի օրերին դառնությամբ ասում էր. «...Մեր ազգին բաժին ընկած անվերջ տանջանք-ներն ու դժբախտությունները ինձ և իմ ընկերներին թույլ չտվին գրելու էն, ինչ որ իրապես մենք անպայման ծրագրել էինք... Էսպիսի մի-մի ցանկ (չգրված երկերի — էդ. Ջ.) ա-լեղարդ գրողներից ո՞վ չունի... Ով գիտի, ինչքան ցանկեր պիտի կտակեն նրանք սկսնակներին»¹⁸:

Սակայն վերագառնանք դարասկզբին: 1903 թ. ժողո-վածուն հրապարակվելուց հետո Թումանյանը դարձավ ա-րեւելահայ բանաստեղծության առաջատար անուն, ամբողջ հայ գրականության խոշորագույն դեմքերից մեկը: Սակայն այդ իրողությունը միանգամից չգիտակցվեց: Պետք է անցնելու և՛ մեկ տասնամյակ, մինչև որ հայ հասարակական և քննադա-տական միտքը հասներ Թումանյանի համազգային նշանա-կության ու գեղարվեստական մեծության քիչ թե շատ միա-համուռ ըմբռնման: Իսկ դարի արշալույսին կարծիքները դար-մանալիորեն հակասական էին: Բերենք միաժամանակ՝ 1904 թ. սկզբին հրապարակված երկու դնահատական:

«Մուրճ» ամսագրի նույն գրախոսականի մեջ, դարդաց-նելով դեռ 90-ական թվականներին հայտնված կարծիքները Թումանյանի ստեղծագործության մեջ «ժողովրդական տար-քի» որոշիչ նշանակության մասին, շատ ավելի լայնորեն էր արծարծվում նրա ժողովրդայնության խնդիրը: Հոգվածում կարդում ենք. «Պ. Թումանյան հայ բանաստեղծ է, հայ ժո-ղովրդական բանաստեղծ՝ այդ բառի լայն իմաստով... Ինքը՝

18 «Հառաջ», Թիֆլիս, 2 մարտի 1919 թ., № 39:

պ. Թումանյան գիտակցում է այդ, թե ոչ, այդ միեկնույն է, բայց նրա հոգում ապրում է հայ ժողովուրդը: Նա երգում է հայ ժողովուրդը, երգում հենց նրա համար: Նվ լավ է, շատ լավ է, որ այդպես է»¹⁹:

Բայց ահա և Թումանյանի գրքի առիթով «Մշակում» լեռնի հրապարակած գրախոսականը: Մի ծայրահեղորեն աշատու և անարդարացի հոգված, որի երևան գալն այսօր պարզապես անհավատալի է թվում: Սկսելով մի տարօրինակ կշտամբանքով, թե 17 տարվա ընթացքում Թումանյանի «ինքնուրույն գրվածքները հագիվհաղ կաղմում են 170-180 երես», քննադատը ավելացնում էր նաև, որ բանաստեղծն, իբր, «չէ գարգանում, առաջ չէ գնում, այլ մնում է քարայրած»: Այսպիսով, լեռն, նախ, մոռանում էր, որ արվեստում վճռաձևն նշանակությունը պատկանում է որակին և ոչ քանակին: Նվ ապա, զրոկորելով զարմանալի գեղագիտական կուրություն, նա չէր տեսնում Թումանյանի նվաճած ստեղծագործական բարձունքը, նույնիսկ «Անուշի» նոր տարբերակի վիթխարի գերազանցությունը առաջինի նկատմամբ: Դրա հետևանքով էլ շուրջ տասնհինգ տարվա ընթացքում բանաստեղծի ապրած զարգացումը ներկայացվում էր ճիշտ գլխիվայր շուռ տված, անճանաչելիորեն խեղափյուրված. «Նվ այսպես, պ. Թումանյանը մի ժամանակ ունեցել է շնորհ, այժմ չունի կամ շատ քիչ ունի: Առաջ նա աղքատ էր հանգերի մեջ, բայց բովանդակություն տալիս էր, այժմ համեմատաբար հարուստ է հանգերի կողմից, բայց բովանդակություն չունի»²⁰:

Իրականում ամեն ինչ եղել է ճիշտ հակառակը: Ստեղծագործական կյանքի նախորդ շրջանները Թումանյանին մոտեցնում էին որակական կատարելագործման և գեղարվեստական ամբողջականության: Այդ մակարդակին նա հասավ դարասկզբին, որը և բովանդակության, և գեղարվեստական վարպետության առումով շատ ավելի բարձր էր, քան նախընթաց շրջանները:

¹⁹ «Մուրճ», 1904, № 1, էջ 173, 187:

²⁰ «Մշակ», 15 հունվարի 1904 թ., № 1:

Սակայն Թումանյանը երբևէ չհանձնվեց ինքնագոհությամբ տրամադրություններին: Ավելին, իր առջև ունենալով գեղարվեստորեն ավելի բարձր մի իդեալ, նա մեծ մասամբ դժգոհ է եղել իր աշխատանքի արդյունքներից: Տարօրինակ կարող է թվալ, բայց փաստ է, որ նույնիսկ 1902 թ. առժամանակ շատ հաճախ, ոգեշունչ ստեղծագործական աշխատանքի շրջանում, Թումանյանը մի նամակում կարող էր գրել այսպիսի՝ դրամատիկ ապրումներով հագեցած տողեր. «Այժմ մի տառապում եմ մի մեծ տարակուսանքով—արդյո՞ք ես բանաստեղծ եմ, թե՞ չէ: Մտածում եմ ու գնում, գնում հասնում մինչև կասկածի ամենամութ անդունդները, այնտեղ կորցնում հավատս, հանգցնում հույսս... Ինձ թվում է, որ ես խաբված եմ, ուրիշներին էլ խաբում եմ, թե ես բանաստեղծ եմ...» (V, 213):

Ոչ մի հիմք չկա կասկածելու այս խոսքերի անկեղծությանը, ոչ էլ դրանք դարձնելու «փաստարկ»՝ ուղղված բանաստեղծի դեմ: Մեծ տաղանդին բնորոշ հոգեբանական վիճակ էր դա, սեփական աշխատանքի արդյունքներից անբավականություն, որը մղում էր ստեղծագործական նոր որոնումների:

Վերջում պետք է ասել հետևյալը: Այս համեմատաբար կարճատև փուլը իր նշանակությամբ և արդյունքներով բացառիկ կարևոր տեղ է զբաղում Թումանյանի գրական կենսագրության մեջ: Շատ կողմերով դա նրա ստեղծագործական կյանքի հանգույցն ու բարձրակետն է, որն իր գեղարվեստական արժեքներով տիրաբար իշխում է նախորդ և հաջորդ շրջանների վրա: Կարելի է ասել, որ 1901-1905 թթ. բնութագրիչը այսպիս կամ այնպես ներառնում է Թումանյանի ստեղծագործության բոլոր հիմնական խնդիրները: Այդ պատճառով էլ մենք կանգ առանք միայն Թումանյանի գրական զարգացման ընդհանուր հարցերի վրա և բոլորովին շահագրգիռ չենք կրկնել նրա զարգացման երկերի գնահատությանը, որոնցից ամեն մեկը կարող էր շատ էջեր պահանջել:

Այս շրջանի ժամանակագրական սահմանները որոշվում են ոչ ալնքան ստեղծագործական, որքան հասարակական-քաղաքական իրողություններով, — առաջին ուսական հեղափոխությունից մինչև համաշխարհային պատերազմի սկիզբը: Դրա հետ կապված են էան կենսագրական որոշակի հանգամանքներ:

1905—1907 թթ. հեղափոխության տարիներին Անդրկովկասում ստեղծված բացառիկ բարդ իրավիճակը (որը, Թումանյանի խոսքերով՝ «ասած, ասեն բան տակն ու վրա աքավ») բանաստեղծին ստիպեց երկատ ժամանակ հրաժեշտ տալ գրասեղանին, հին ու նոր գրական ծրագրերին: Ամիսներ շարունակ նա շրջում էր աղգամիջյան արշուճոտ ընդհարումների վայրերում՝ ամենուր հաստատելով խաղաղություն, քարոզելով աղգների բարեկամության պատվիրաններ: Բանաստեղծի այդ մարդասիրական գործունեությանը վերաբերող բազմաթիվ վավերաթղթերի շարքում կա մեկը, որը կարող է համարվել նրա ամբողջ կյանքի և ստեղծագործության հշանարանը, գրականության կոչման թումանյանական ըմբռնման բանալին: 1906 թ. մայիսի 30-ին նա Փ. Վարդապետյանին գրել է. «Եվ այսօր ևս այնքան գոհ չեմ, որ գրականության մեջ մի որևէ բան եմ արել, որքան գոհ եմ, որ ալեներն կարողացա իրար դեմ կանգնած ժողովուրդների սրբորը պատյան դնել և շատ ու շատ անմեղների աղատել այս գաղանական կոտորածից» (V, 298):

Սակայն պատմությունը դրանով չավարտվեց: Թումանյանի խաղաղասիրական գործունեությունից դժգոհ մարդկանց կեղծ մեղադրագրերի և մատնագրերի հիման վրա բանատեղծը երկու անգամ (1908 թ. դեկտեմբերին և 1911 թ. առնանը) ձերբակալվեց՝ կալանքի տակ մնալով ընդհանուր առմամբ մոտ մեկ տարի: 1912 թ. գարնանը Պետերբուրգում կայացած դատավարությունից հետո, վերջապես, Թումանյանն անմեղ ճանաչվեց և ազատվեց կալանքից: Ծիշտ է, 1909 թ. փետրվարին Թիֆլիսի Մետեխի բանտում Թուման-

յանը կարողացաւ գրել «Մի կաթիլ մեղրի» և «Վայրէջքի» նման գրական գոհարներ, բայց մի քանի տարի տուած հետապնդումները չէին կարող լրջորեն չլնասել նրա ստեղծագործական աշխատանքին:

Ասենք, ինքը՝ Թումանյանն էլ, այս և հետագա տարիներին գիտակցաբար չի սահմանափակուել ըստ գեղարվեստական աշխատանքով: Նա ակտիվորեն մասնակցել է գրական-մշակութային և հասարակական բաղմաթիւ նախաձեռնումներին՝ ամենուր դառնալով առաջատար դեմք ու հեղինակություն:

Այսպես, երբ 1905 թ. սեպտեմբերին սկսվեց «Հասկեր» մանկական պատկերազարդ ամսագրի հրատարակութունը (կատարինէի և Ստեփան Լիսիցյանների խմբագրութեամբ), Թումանյանն իսկույն դարձավ նրա գլխավոր աշխատակիցներից մեկը՝ շատ ուժ և ժամանակ նվիրելով այդ գործին: «Հասկերի» էջերում առաջին անգամ տպագրվեցին «Գառնիկ ախպերը», «Դիքորը», «Չարի վերջը», «Տերն ու Ծառան», «Նղջերուն», բաղմաթիւ ուրիշ պատմվածքներ, հեքիաթներ, բանաստեղծություններ:

Շատ շանցած՝ 1907 թ. Թումանյանը, Ստ. Լիսիցյանի և Լ. Շանթի հետ միասին, սկսեց կազմել և հրատարակել «Լուսաբեր» դասագրքերը, որոնք նախատեսված էին չորս տարբեր դասարանների համար: Բացի կազմելու աշխատանքից, նա այդ դասագրքերին մասնակցել է ինքնուրույն և թարգմանական բաղմաթիւ չափածո և արձակ երկերով, որոնք հայ մանկական գրականության ամենագեղեցիկ էջերից են: Մոտ տասնհինգ տարի անընդմեջ վերահրատարակված «Լուսաբերը» նախահիշատակներվան հայ դպրոցի լավագույն դասագրքերից է եղել: Լեզվական որոշ փոփոխություններով այն օգտագործվել է նաև արևմտահայ դպրոցում:

«Հասկեր» ամսագիրը և «Լուսաբեր» դասագրքերը հնարավորութուն տվեցին լրիւ ուժով բացահայտելու Թումանյան-մանկագրի տաղանդը: Ճիշտ է, մանկական ընթերցանության երկեր նա գրել էր նաև նախորդ տարիներին. բաւական է հիշել «Շունն ու Կատուն» և «Անբախտ վաճառա-

կանները»։ Սակայն այս շրջանում է, որ մանկական գրականության ստեղծումը դարձավ նրա հիմնական խնդիրներից մեկը։ Թումանյանը գրեց հատկապես «մանկական լսարանին» հասցեագրված բազմաթիվ բանաստեղծություններ, պատմվածքներ, հեքիաթներ։ Նրանց աղբյուրը մեծ մասամբ հայ ժողովրդական բանահյուսությունն է, որի նյութերը տարբեր ուղիներով վերամշակելու շնորհիվ ստեղծվել են բոլորովին նոր որակի և հնչողության երկեր։ Չթվարկելով հեքիաթները, հիշենք այնպիսի բանաստեղծություններ, ինչպես «Աղվեսը», «Գարնան առավոտը», «Մանուկն ու ջուրը», «Գետակը», «Քաջ Կիլիվը» և շատ այլ գործեր։ Հաճախ էլ Թումանյանը դիմում է ուրիշ աղբյուրի աղբյուրների և ազատ ստեղծագործական վերակերտման ճանապարհով դարձնում է դրանք հայ գրականության սեփականություն։ Բավական է հիշել հայ ընթերցողին մանկությունից հարազատ դարձող այնպիսի ոտանավորներ, ինչպես «Փիսիկի գանգատը», «Առաջին ձյունը», «Մարտ», «Ծաղիկները», «Բզեզի դպրոցը» և այլն։

Պետք է նկատի ունենալ, որ Թումանյանի ստեղծագործության մեջ հաճախ շատ դժվար է հստակ սահման դնել մանկական և ոչ-մանկական երկերի միջև։ Իրոք, մանկակա՞ն, թե՞ ոչ-մանկական գործեր են, ասենք, «Գիքորը» կամ «Մի կաթիլ մեղրը», «Հսկան» կամ «Տերս ու Ծառան»։ Անշուշտ, դրանք, ինչպես և շատ ուրիշ երկեր, հասցեագրված են և՛ մանուկներին, և՛ հասուն ընթերցողին, քանի որ ամեն մի տարիքում մարդ այդ երկերի մեջ կարող է գտնել իրեն հետաքրքրող մտքեր և ասլոումներ։ Թումանյանի գործերն ուղեկցում են ընթերցողին ամբողջ կյանքում՝ ամեն անգամ բացվելով նոր կողմերով ու նոր իմաստով։ Սակայն, անկախ նման վերապահումներից, Թումանյանի ավանդը հայ մանկական գրականության մեջ բացառիկ չափով մեծ է։ Ոչ մի ուրիշ հայ գրող չի կարող մրցել նրա հետ մանուկների աշխարհում ունեցած մասսայականությամբ և ազդեցության ուժով։ Պետք է ավելացնել, որ դարասկզբին նրա այդ երկերի տարածմանը շատ նպաստեցին իշխանուհի Մարիամ Թու-

մանչև հրատարակութեամբ 1909-1912 թթ. լույս տեսած «Հովհ. Թումանյանի մանկական գրադարանը» մատենաշարի մոտ 15 բրքույկները՝ Ռոտտերի, Գ. Երիցյանի և ուրիշների ղեղեցիկ և տպավորիչ նկարադարձումներով:

Շարունակենք, սակայն, Թումանյանի գրական-հասարակական գործունեության հիմնական փաստերի թվարկումը:

Դ. Աղայանի, Ա.վ. Ահարոնյանի և Վ. Փափաղյանի հետ միասին Թումանյանը մասնակցել է «Հայ գրողներ» ճամբարուն քրեստոմատիան կազմելու աշխատանքներին: Քրեստոմատիայի երկու հատորները լույս տեսան 1909 թ. (վերահրատարակություն՝ 1914-ին) և նախատեսված էին դպրոցի բարձր դասարանների, նաև բնօրրոգ լաչն շրջանների համար: Առաջին գիրքը նվիրված էր մեր գրականության արևելահայ, իսկ երկրորդը՝ արևմտահայ ճյուղերին: Ավելի լրիվ և ամբողջական ձևով, քան երբեք գրանից առաջ կամ հետո, այդ հատորներում ներկայացված են հայ նոր գրականության արժեքները՝ ստեղծված մոտ հարյուր տարվա բնթացքում: Իր՝ Թումանյանի չափածո երկերից «Հայ գրողներ» գրքում տեղ են գտել «Սասունցի Դավիթը», «Փարվանան», «Անուշը», «Թմկարերդի առումը», «Պոետն ու Մուսան», «Դեպի Անհունը» և մեկ տասնյակ բանաստեղծություն:

1909 թ. օգոստոսին սկսեց հրատարակվել «Հորիզոն» լրագիրը, և Թումանյանն սկզբից եկեթ դարձավ նրա ակտիվ աշխատակիցը, որով շրջանում ստանձնելով նույնիսկ խմբագրի պարտականություններ: Մոտ տաս տարի այդ թերթն է եղել Թումանյանի գրական-հրապարակախոսական ելույթների հիմնական ամբիոնը:

Նշենք, վերջապես, մի շատ կարևոր գրական-հասարակական փաստ ևս: 1912 թ. աշնանից Թիֆլիսում սկսեց գործել Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը, որի ստեղծումը Թումանյանի շատ տարիների ջանքերի պսակումը եղավ: Ընկերության գոյության ամբողջ բնթացքում, մոտ տաս տարի, Թումանյանը նրա անփոփոխ նախագահն էր, անմիջականորեն ղեկավարում էր նրա բաղմակողմանի գործունեու-

Սյունը, որն առավել ակտիվությամբ ծաշալվեց առաջին տարիներին՝ մինչև համաշխարհային պատերազմի ծագումը:

Աստվածից երևում է, թե ինչքա՞ն բաղմաղան գրական-հասարակական կապերի ու հոգսերի մեջ էր ներգրավվել Թումանյանն իր ստեղծագործական հասունության շրջանում: Դառնալով արևելահայ գրականության կենտրոնական, ամենամեծ դեմքը, Թումանյանը, սակայն, ավելի ու ավելի քիչ ժամանակ էր գտնում բուն ստեղծագործական աշխատանքի համար: Շատ մեծ գրողների կենսագրությունից ծանոթ պատմություն, որը հաճախ ողբերգորեն է վերապրել Թումանյանը (հիշենք Սեկուզ ավելի ուշ գրած «Կյանքըս արի հրապարակ, ոտքի կոխան ամենքի...» քառյակը): Եվ, այնուամենայնիվ, այս և հաջորդ տարիների կապակցությամբ չիշտ չէր լինի խոսել ստեղծագործական ինչ-որ վայրէջքի մասին: Թումանյանն այս շրջանում որեւէ թույլ, ձախողված երկ չի գրել՝ ո՛չ չափածո և ո՛չ էլ արձակ: Նշված պատճառներով նա պարզապես քիչ է գրել, բայց միշտ պահպանելով գրական լճաբայետության, խորության և կատարելության այն բարձր մակարդակը, որին նա հասել էր դարասկզբին: Դասական աստիճանի հասած Թումանյանը ուներ այնպիսի անթերի գեղագիտական գզացողություն և «ներքին վերահսկողություն», որ նա չէր էլ կարող վատ կամ թույլ գրել: Եվ ապա, ոչ այնքան պիտի դարմանալ, որ նա այս տարիներին քանակով համեմատաբար քիչ գեղարվեստական գործեր է գրել, որքան այն բանի համար, որ նա, չնայած անբարենբապատ հանգամանքներին, կախողացել է ստեղծել այդքան առաջնակարգ երկեր:

Քննարկվող ժամանակաշրջանում Թումանյանի երկերի ամենակարևոր հրատարակությունը հղավ 1908 թ. Բաքվում տպագրված «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն, որը պարունակում էր նրա քսանամյա ստեղծագործական ուղու լավագույն էջերը: Դիշտ է, դա 1903 թ. ժողովածուի նման հաշտություն չէր ընթերցողի համար: Բացի այդ, տպագրված լինելով հեղինակի անմիջական հսկողությունից դուրս, գիրքը բերձ չէր մի շարք ցավալի սխալներից: Բայց դա Թուման-

յանի նվաճած գեղարվեստական բարձունքի նոր հաստատումն էր և նրա հասարակական ճանաչման նոր նշանաձուգ։

Հիշենք 1906-1914 թթ. Թումանյանի գրած և հրապարակած հիմնական երկերը՝ ըստ առանձին ժանրերի։

«Թմկաբերդի առումի» տպագրությունից (1905) հետո Թումանյանն այլևս նոր ամբողջական պոեմով հանդես չի ելավ։ Հրապարակվեցին միայն հատվածներ էպիկական մեծ մտահղացումներից։ Դա, նախ, «Հին կոիվը» պոեմի հինգ գլուխներից երկուսի տպագրությունն էր՝ 1907 (երրորդ զրլուխը՝ «Երկրում») և 1915 (առաջին զրլուխը՝ «Տանը») թվականներին։ Պոեմի ամբողջական ձեռագիրը կորել էր Թումանյանի ձեռքակալության ժամանակ՝ ժանդարմական վարչության տարած շատ ուրիշ թղթերի հետ։ Երկու զրլուխ էլ 1914 թ. տպագրվեց «Հաղարան բլրուլի» ավարտված մասերից («Երգչի վիշտը», «Արեգը սև աշխարհքում»)։ Սակայն և՛ «Հին կոիվը», որ դեռ 1902 թ. մի նամակում Թումանյանն անվանել է «ազգային մեծ պոեմա», և որը պիտի լիներ նրա հայրենասիրական մոտիվների ամենալրիվ դրսևորումը, և՛ «Հաղարան բլրուլը», որի ստեղծմանը նա նախապատրաստվում էր տարիներ ու տասնամյակներ, և որի մեջ պիտի համադրվեին նրա ամենանվիրական բարոյագեղագիտական դադափարները, խոհերը մարդկության ճակատագրի մեջ արվեստի կոչման մասին, — երկուսն էլ կիսատ մնացին։ Անգամ մահվան անկողնում Թումանյանը երազել է այդ պոեմներն ավարտելու մասին։

Ավելի արդյունավետ եղավ աշխատանքը «միջին» բանաստեղծական ժանրի՝ բալլադի ասպարեզում։ Ժողովրդական ավանդությունների և գրական աղբյուրների նոր իմաստավորման ու մշակման ճանապարհով ստեղծվեցին այդ ժանրի նոր դասական նմուշներ, ինչպես «Մի կաթիլ մեղրը», «Աղավնու վանքը», «Հսկան», «Աղջկա սիրտը», «Էսպես չի մնա» և այլն։ Այդ և նախորդ շրջանի երկերով Թումանյանն իրավամբ նվաճեց հայ դասական գրականության մեջ բալլադի ժանրի ամենամեծ վարպետի դասին։

Եթե չհաշվենք «Հասկեր» ամսագրի և «Լուսաբեր» դասաբերերի: Համար գրած և թարգմանած մանկական ոտանավորները, որոնց մասին արդեն խոսվեց, ապա քանակով բավական փոքր է բնարերգության տեղը այս շրջանի թուփանջանական ստեղծագործության մեջ: Մամուլում տպագրված մի 10-15 բանաստեղծություն և մի այդքան էլ տեսչիք էտանվարտ մնացած գործ, — ահա ամբողջը: Ճիշտ է, այդ գործերի շարքում կան ուշակապ, իսկական թումանյանական էջեր, ինչպես «Վայրէջք», «Ծագումն», «Տարել Եկավ...», «Թեպետե բախտը մեզ շատ հարվածեց...», «Խորհրդածություն հայկական հարցի վրա», «Գարնան հրավեր» և այլն: Սակայն բնդհանուր առմամբ քնարական ստեղծագործության նշատմամբ հետաքրքրության թուլացումն անվիճելի է:

Այստեղ, անշուշտ, դեր է խաղացել նաև Թումանյանի ստեղծագործական դիմանկարի մի բնորոշ գիծը. նա գրիչ է վերցրել միայն այն ժամանակ, երբ որեւէ նոր ասելիք է ունեցել, երբ չի կարողացել չգրել: Կամ է դա թե վատ, ուրիշ հարց է, բայց «ոչ մի օր առանց գրելու» սկզբունքը Թումանյանի համար չէր: Առավել ևս սա վերաբերում է ծայրահեղ անկեղծություն և անմիջական ներշնչանք պահանջող այնպիսի ժանրի, որպիսին քնարերգությունն է: «Կյանքում կա մի մեծ օրինք, — գրել է բանաստեղծը, — որ կեղծիք չի սիրում, իսկ բանաստեղծությունը ամենամանկեղծ արտահայտությունն է այդ անողոր տիեզերական օրինքի» (VI, 88): Ունենալով այդ ըմբռնումը, Թումանյանը երբեք բանաստեղծություն չի գրել առակ իբրև արտաքին պարտականություն, այլ միշտ հետևել է իր սրտի և հոգու թելադրանքին: «Հենց այնպես», տվանդուլթի կամ ինկրեյիայի կարգով նրա գրչի տակից տողեր դուրս չեն եկել: Այդ պատճառով էլ եղել են բավական ևրկարատե միջոցներ, երբ նա գրել է շատ քիչ կամ առհասարակ չի գրել քնարական գործեր:

Եվ հետաքրքիր է, որ հենց այս տարիներին Թումանյանը մի քանի անգամ, — ոչ միայն նամակներում, այլև շափածո ձևով, — անհրաժեշտ է համարել խոստովանել ու բացատրել իր «քնարական լուռության» պատճառները: «Ո՛չ խանդ» է

մարել, Ոչ մուզաս մեռել, Սակայն չեմ կարող Այժմ բան գրել», — ասել է նա անտիպ թողած մի բանաստեղծություն մեջ, իսկ մյուսում ավելացրել. «Արգո պարոններ, հայրեր սրբազան, Վաղուց ենք կռվել ևս ու իմ Մուսան» (I, 517, 525): Ազգային-հասարակական, անձնական-կենսագրական և ստեղծագործական-հոգեբանական մի շարք պատճառներ էին կանգնած այդ երևույթի հետևում, որոնցից մի քանիսի մասին խոսվում է նույն այդ բանաստեղծությունների մեջ:

Դրա փոխարեն այս տարիներին կտրուկ կերպով մեծանում է գեղարվեստական արձակի տեսակարար կշիռը: 1906-1914 թթ. շրջանը, կարելի է ասել, գերազանցապես արձակի շրջան է. ոչ դրանից առաջ և ոչ էլ հետո Թումանյանը երբեք այդքան ուժ և ժամանակ չի տրամադրել արձակ երկերին: Բավական է ասել, որ Թումանյանի կողմից տպագրության տրված 24 պատմվածքից 14-ը գրված են այս տարիներին: Իսկ եթե վերհիշենք, որ 90-ական թվականներին գրված «Գիրքորը» առաջին անգամ (անշուշտ, էական փոփոխության ենթարկվելուց հետո) տպագրվել է 1907 թ., իսկ «Արջաորսի» վերջնական տարբերակը նույնպես վերաբերում է այս շրջանին, ապա այդ թիվն ավելի կմեծանա: 1914 թ. հետո Թումանյանն այլևս նոր պատմվածքներ չի գրում:

Հենվելով նախորդ տարիներին կատարած արձակի առանձին փորձերի և իր պոեզիայի նվաճումների վրա, Թումանյանն այս շրջանում վերջնականապես մշակեց իր արձակի անկրկնելի ոճը: Դա մի ոճ է, որը հենվում է սեղմ, «գործնական» պատումի, գերազանցապես բայական ձևերի և ձգարիտ մակդիրների վրա: Դա մի ոճ է, որը ժլատ միջոցներով լիարժեք ներկայացնում է գործողության ընթացքը, իսկ հերոսների էությունը և հոգեբանությունը բացահայտում է նրանց իսկ խոսքի և արարքների արտաքուստ «անտարբեր և անկողմնակալ» ցուցադրումով: Այդ ամենի լավագույն օրինակը, անշուշտ, «Գիրքորն» է, բայց նույնը կարելի է ասել «Նրկաթուղու շինություն», «Իմ ընկեր Նևոսյի», «Քեռի Խնչանի», «Նևոսյի քարաբաղնիսի», «Նղջեբուի» և ուրիշ պատմվածքների մասին:

«Ճշգրիտ և հակիրճ արձակի» (Ա. Ս. Պուշկինի խոսքերով ասած) սկզբունքները, ժանրի էությունից բխող համապատասխան փոփոխություններով, երևան եկան նաև Թումանյանի հեքիաթներում, որոնք նույնպես վերաբերում են այս շրջանին: Նրա ինքնուրույն 22 հեքիաթներից միայն մեկըն է գրվել նախընթաց տարիներին, մյուսները տպագրվել են 1907-1914 թթ.: Այս ժանրի մեջ ևս Թումանյանը բացառիկ և անմրցելի անուն է հայ գրականության ողջ պատմության ընթացքում: Հեքիաթի գրական մշակմամբ զբաղված և՛ նախորդ (Աբովյան, Աղայան, Պատկանյան), և՛ հաջորդ հեղինակներից ոչ մեկը չի կարող մրցել նրա հետ ժանրի ամբողջականության, բովանդակության և պոետիկայի կատարելության առումով: Թումանյանն ստեղծեց հայ գրական հեքիաթի ազգային ոճը, կառուցվածքի սկզբունքները, որոնք լավագույնն են ժանրի պատմության մեջ: Բխելով ժողովրդական հեքիաթի պոետիկայի պահանջներից, դրանք միաժամանակ կրում են անհատական հանճարի խոր կնիքը: Բացի «Քաջ Նազարից», որն այս ժանրի ամենաբարձր արտահայտությունն է, այդ բոլորի լիարժեք արտահայտությունը մենք տեսնում ենք այնպիսի դասական հեքիաթներում, ինչպես «Տերն ու Ծառան», «Կիկոսի մահը», «Բարեկենդանը», «Ոսկու կարասը», «Խելոքն ու հիմարը», «Սուտլիկ որսկանը» և այլն:

Հեքիաթները նշանակալից են նաև նրանով, որ լավագույնս արտահայտում են Խումանյանի երգիծական մեծ տաղանդը: Նրա ինքնուրույն հեքիաթների մեծ մասը գրված են երգիծական բացահայտ միտումով՝ մերկացնող սոցիալական սատիրայից մինչև բարեհոգի հումոր, մանկական սրամիտ կատակից մինչև հեղինանքի բաղմազան տեսակներ: Բավական է համադրել «Քաջ Նազարն» ու «Սուտլիկ որսկանը», «Անհազթ աքլորն» ու «Կացին ախպերը», «Ոսկու կարասն» ու «Չախորդ Փանոսի հեքիաթը»... Չափածո ֆելիետոնների, մի քանի պատմվածքների և մանավանդ «Պոետն ու Մուսան» պոեմի հետ միասին հեքիաթները հիմք են տալիս ասելու, որ Թումանյանը իր ուրույն և մեծ տեղն ունի նաև հայ երգիծաբանության պատմության մեջ: Ինչքան էլ սա անսպա-

ւելի, Նույնիսկ պարագործաւ թվա, պետք է աւել, որ Լոմանյանի տաղանդի համապարփակ բնույթը, նրա գործի համազգային նշանակութիւնը մեզ հաճախ կարծես խանգարում են տեսնելու նրա ժառանգութեան բոլոր կողմերն ու արժանիքները: Դրանցից է նաև Թումանյանի երգիծանքը, որը մինչև այժմ գրականագիտական արժանի ըմբռնում ու գնահատական չի ստացել:

1910-ական թվականներին Թումանյանը մեծ գործ կատարեց նաև ալլադգի հեքիաթների թարգմանութեան ուղղութեամբ: Դրանք սովորական թարգմանութիւններ չէին, ալլա, ավելի ճիշտ, փոխադրութիւն-հայացումներ: Ի տարբերութիւն չափածո թարգմանութիւնների, հեքիաթների նկատմամբ նա իրեն բավական ազատ է զգացել, մտքերը է ոճական և կառուցվածքային բազմաթիւ փոփոխութիւններ: Այսպես, 1913-1914 թթ. Կովկասի հայոց հրատարակչական ընկերութեան առաջարկով նա թարգմանեց Գրիմ եղբայրների հեքիաթների մի մասը (ընդամենը ինը հեքիաթ, որոնք 1914 թ. լույս տեսան երեք պրակով): Տարիներ հետո նա մի նամակում գրել է, որ այդ հեքիաթների մեջ ինքը մտքեր է «որոշ փոփոխութիւններ», որովհետեւ, իր համոզմամբ, «Գրիմները հազիւ մի քանի հեքիաթ ունեն մշակած: Մնացածը ժողովրդական հեքիաթներ են, խառնված, աղավաղված ու փշաքած» (V, 471-472): Թումանյանը թարգմանել է նաև մի շարք ռուսական, հնդկական, իտալական, իռլանդական, արաբական, ճապոնական ժողովրդական հեքիաթներ՝ ամենուր մեծ կամ փոքր չափով մտցնելով իր ստեղծագործական անհատականութեան և ոճի տարրերը: Այդ թարգմանութիւնները նույնպէս տպագրվեցին առանձին պրակներով («Ռուսական հեքիաթներ», «Օտար հեքիաթներ», 1916):

Վերջապէս, 1910-ական թվականներին է վերաբերում Թումանյանի քննադատական և հրապարակախոսական ելույթների մեծ մասը: Այս շրջանում շատ ավելի հաճախադաս դարձան նրա հոդվածները գրական-մշակութային և հասարակական-քաղաքական թեմաներով, ընդլայնվեց նրանց արժարժած հարցերի շրջանակը: Թումանյան-քննադատին զբա-

աղեցրել են հայ գրականության ղարգացման բոլոր շրջանները՝ հին և նոր ժամանակների նշանավոր գեմքերից մինչև ընթացիկ գրական կյանքի կազմակերպական և բարոյական հարցերը, դպրոցի, լեզվի և թարգմանության բազմազան խնդիրներ։ Եվ ամենուր երևում է նրա անկրկնելի ոճը, որը հագեցած է սեղմ, դիպուկ, ճշգրիտ գնահատականներով, բացահայտում է ամենից էականը անցյալի պատմական փորձի և գրական ժառանգության մեջ, հաճախ մեկ նախադասությամբ արտահայտում է մի ամբողջ հայեցակետ։ Թումանյանի խորիմաստ գնահատականները, հայ գրականության պատմության վերաբերյալ նրա առաջ քաշած բմբուսները (հիշենք Նարեկացու, Քուչակի, Սայաթ-Նովայի, Աբովյանի, Բաֆֆու, Շիրվանզադեի և շատ ուրիշների բնութագրերը, «Բնաշխարհիկ» և «տարաշխարհիկ» գրական հոսանքների տեսությունը) պատմական և արդիական մեծ արժեք ունեն և առաջնակարգ տեղ են ապահովում նրան հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ։

Թումանյանն օժտված էր ոչ միայն քննադատի, այլև հետազոտողի՝ գրական-պատմական փաստերն օբյեկտիվ, բարեխիղճ և բազմակողմանի **կերպով** ուսումնասիրող գիտնականի տաղանդով։ Դրա վկայությունն են այս շրջանում գրված «Երեանի կոիլը և ի. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» իբրև պատմություն», ինչպես նաև ավելի ուշ ստեղծված «Հայկական էպոսի բառարանից» ուսումնասիրությունները։ Թեև երկուսն էլ մնացել են անավարտ և սևագիր, բայց նույնիսկ այդ վիճակում ցույց են տալիս, թե ինչքան լայն են հղել բանաստեղծի գրական և պատմական հետաքրքրությունները։ Հարցերի առաջադրման և գիտական փաստարկման խորությունը և բազմակողմանիությունը, որ տեսնում ենք Թումանյանի այս հետազոտությունների մեջ, կարող են օրինակելի համարվել ամեն մի գրականագետի և պատմաբանի համար։ Իսկ նրա գրույթներից շատերը այսօր էլ ըսկզբից վերջին արժեք ունեն հայոց պատմության, գրականության և բանահյուսության շատ հարցերի մեկնաբանության ժամանակ։

Այսպես, դարասկզբին Թումանյանը բոլոր առաջնություններով դարձավ արեւելահայ գրականութեան և հասարակական մտքի ամենահեղինակավոր, կենտրոնաձիգ ղեկավարից մեկը: Իսկ ինչպէ՞ս ըմբռնվեց և գնահատվեց այդ կարեւորագույն իրողութիւնը՝ գրական քննադատութեան մեջ: Այս դեպքում ես պատկերը խիստ հակասական է:

Մի կողմից, հենց այս շրջանում՝ 1909-1913 թթ. է ծավալվում «Հայոց դրամբյանիլմի» բիրտ արշավանքը Թումանյանի դեմ, նրան բանահյուսական նյութերի «բանագողութեան» մեջ մեղադրելու անհեթեթ փորձերը: Ճիշտ է, այսօր դրամանալով այդ ելույթների անարդարութեան և անմբտութեան վրա, կարելի է նաև գոհունակութիւն հայտնել, որ դրանք առիթ տվեցին բանաստեղծին գրելու իր նշանավոր պատասխան հոդվածները, որոնց մեջ հիմնավորվում է գրականութեան և ժողովրդական բանահյուսութեան փոխհարաբերութեան թումանյանական ըմբռնումը: Բայց զժվար չէ պատկերացնել, թե այս բոլորը հոգեկան ի՞նչ լարում ու տառապանք է պատճառել բանաստեղծին: Նույնը պետք է ասել 1914 թ. սկզբին «Մշակի» էջերում Թումանյանի դեմ ծավալված հարձակումների մասին, որոնց նպատակն էր վարկաբեկել նրա անձնավորութիւնը և հասարակական գործունեութիւնը:

Մակայն, մյուս կողմից, 1910-ական թվականների ըսկզբին որոշակիորեն արտահայտվում է նաև հայ ժողովրդի հոգեւոր կյանքում և գրականութեան մեջ Թումանյանի բացառիկ մեծ նշանակութեան ըմբռնումը, որին հասել էին մեր լավագույն գրողներն ու քննադատները: Հիշենք 1914 թ. հունվարին Վ. Տերչանի, Յ. Խանդավյանի և Պ. Մակինցյանի հայտնի բողոք-հեռագիրը ի պաշտպանութիւն Թումանյանի, որին նրանք անվանել են «հայ երկրի մեծ գրող», «մեր գրականութեան կարմիր արեւը»: 1911 թ. լույս տեսավ Ա. Տերտերյանի «Հովհաննես Թումանյան. Հայրենի եղբրքի քնարերգուն»՝ առաջին լուրջ մենագրութիւնը բանաստեղծի մասին: Իսկ մեկ տարի անց «Գարուն» ամսանախում տպագրվեց Պ. Մակինցյանի «Հովհաննես Թումանյան» դիմագիծը, ուր նա կոչվում էր «մեր մեծագույն

ազգային բանաստեղծ», որի «մուսայի աստիճանական զարգացման մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը մեր գրական քննադատության մերձավոր խնդիրներից մեկն է»²¹: Հիշենք, վերջապես, 1914 թ. դարնանը Վ. Տերյանի «Հայ գրականության զալիք օրը» գեկուցման մեջ Թումանյանին տրված խորիմաստ բնութագիրը. «Նա արդեն վարպետ է ամեն կողմով, մեծ գեղարվեստագետ և ժողովրդական ոգու իմաստուն ու վսեմ թարգման: Նա կանգնած է իր հատուկ ճանապարհի վրա, որը լի է գեղարվեստական հրաշալիքներով...»²²:

Սկսվեա գրվելին թումանյանագիտության հիմքերը, որոնց վրա պիտի հենվեին գրական-քննադատական մտքի հետագա որոնումները:

ՎԵՅՆԵՐՈՐԳ ԾՐՋԱՆ. 1915.—1922

Թումանյանի կյանքի և ստեղծագործության վերջին շրջանն ընդգրկում է համաշխարհային պատերազմի, հայոց մեծ եղեռնի, հեղափոխության և քաղաքացիական կռիվների տարիները, — պատմական իրադարձություններ, որոնց հետ սերտորեն կապված էր նաև քաղաքացի-բանաստեղծի ճակատագիրը: Եվ այս տարիների համար ավելի, քան նախորդ որևէ շրջանի, տեղին և իրավացի կլինի հիշել Թումանյանի խոսքերը դեռ 1902 թ. գրած մի նամակից. «Ձարմանք. Հայնեն ասում է՝ բանաստեղծի սիրտը աշխարհի կենտրոնն է: Վա՛յ մեր աշխարհի բանաստեղծին ու նրա սրտին, և, հիրավի, իմ սրտի վրա չափազանց սաստիկ ծանրանում են մեր աշխարհի ամեն ցավերը, գուցե այդ արդեն ապացույց է, որ ես էլ եմ բանաստեղծ...» (V, 202):

Պատերազմի և հեղափոխության տարիներին աշխարհում և չափապես հայ ժողովրդի կյանքում առաջացած «ողբերգական ճեղքվածքը», իրոք, անցնում էր Թումանյանի բա-

²¹ «Գարուն», գրական-քննադատական ամսանախ, գիրք երրորդ, Մոսկվա, 1912, էջ 315:

²² Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ. 3, 1975, էջ 72—73:

ղաքացու և բանաստեղծի սրտի միջով: Նրա ստեղծագործությունների բուռն ներքին տեղաշարժերը նույնպես պայմանավորված էին այդ հանգամանքով: Թումանյանի գործունեության յուրաքանչյուր դրվագ, հատկապես այս շրջանում, այնքան սերտորեն է կապված հայ ժողովրդի ճակատագրի արձատրական հարցերի հետ, այնքան դրամատիկ և իմաստալի է իր բովանդակությամբ, որ չի կարող անջատվել նրա ստեղծագործության բնութագրից:

Թվարկման կարգով վերհիշենք այդ գործունեության ամենից կարևոր փաստերը:

Կրկնակի այցելություն Կովկասյան ռադմաճակատ (1914 թ. դեկտեմբերին և 1915 թ. հունիսին), որոնց ժամանակ նա ակնատեսի աչքերով անմիջականորեն տեսավ ու ճանաչեց պատերազմի սարսափները, «ավերակների ու դիակների աշխարհը»:

Գաղթականներին, սուլյալներին, հիվանդներին և մանավանդ որր երեխաներին օգնելու համար «Ամենայն հայոց բանաստեղծի» անձնազոհ, հիրավի հերոսական աշխատանքը, որ մի քանի տարի կատարել է նա էջմիածնում, Երևանում, Թիֆլիսում և այլուր:

Ամենօրյա լարված, տենդագին գործունեություն բաղմաթիվ հասարակական կազմակերպություններում, որոնց ոգին ու ղեկավարը մեծ մասամբ ինքը՝ Թումանյանն է եղել, և որոնք պետականությունից դուրկ ժողովրդի կյանքում հաճախ պետության դեր էին ստանձնում:

1918-1919 թթ. հայ-վրացական զինված կոնֆլիկտի շուտափույթ դադարեցման, հարևան ժողովուրդների միջև խաղաղություն և փոխըմբռնում հաստատելու համար ծավալած քաղաքական և մշակութային մեծ գործունեությունը, որը լայն արձագանք գտավ և՛ հայ, և՛ վրաց հասարակության մեջ:

Վճռական և համարձակ քայլեր 1921 թ. մարտ-ապրիլ ամիսներին, երբ, անտեսելով սեփական կյանքի համար ամեն օր ծագող լուրջ վտանգները, Թումանյանը ժամանեց դաշնակցական խռովարարների դրված Երևան և շատ բան արավ արյունահեղ դեպքերին վերջ դնելու համար:

կմ բանաստեղծի վերջին քաղաքացիական սխրանքը՝ 1921 թ. Նոկտեմբեր-դեկտեմբեր ամիսներին, որպես Հայաստանի օգնության կոմիտեի նախագահ, Կ. Պոլիս կատարած ուղևորությունը, որի նպատակն էր համախմբել արտասահմանի հայրենակիցներին Սովետական Հայաստանի շուրջ Ուղևորություն, որից Թումանյանը վերադարձավ արդեն ճակատագրական ծանր հիվանդությամբ:

Բայց սրանք, ինչպես ասում են, այսբերդի վերին տեսանելի մասերն են միայն: Իսկ թե ինչքա՞ն ամենօրյա հոգսեր, ցավեր ու պարտականություններ են բաժին ընկել Թումանյանին, չի կարող սպառել ոչ մի՝ նույնիսկ ամենամանրամասն տարեգրություն:

Իսկ ինչպե՞ս է ընթացել Թումանյանի ստեղծագործական կյանքն այս տարիներին, ի՞նչ ավելացրին նրանք գրողի գեղարվեստական վաստակի վրա: Թումանյանն այն հեղինակներից է, որոնց կյանքն ու ստեղծագործությունը կապված են ոչ թե պարզապես արտաքին ժամանակագրական առնչությամբ, այլ ներքուստ, անհամար փոխադարձ կապերով: Նրա բոլոր հասարակական գործունեությունը, նրա գաղափարական դիրքորոշումը պատմական դեպքերի նկատմամբ, իհարկե, որոշակիորեն արտացոլվեցին այս շրջանի և՛ գեղարվեստական ստեղծագործության, և՛ հրապարակախոսության մեջ: Բայց այս շրջանում Թումանյանն իբրև բանաստեղծ ունեցել է նաև հրկարատե դադարներ, հարկադրյալ լռության շրջաններ: Նրանք նույնպես պետք է համարել ժամանակի թելադրանքն ու միջամտությունը արվեստագետի ճակատագրի մեջ: Ահա թե ինչու այս դեպքում ևս կարելի է ասել. պետք է ղարմանալ, որ համադրային և անձնական ողբերգական կորուստներով խոցված (այս տարիներին նա վերապրեց Երկու հղբայրների և, ամենածանրը, Արտավազդ որդու զոհվելը), հասարակական անհամար հոգսերով ծանրաբեռնված բանաստեղծը, այնուամենայնիվ, ժամանակ և ուժ է գտել զբաղվելու նաև գրական աշխատանքով, տարբեր ժանրերի գեղարվեստական մտահղացումներով:

Համաշխարհային պատերազմի ծագումից հետո Թումանյանի հրապարակախոսությունն առանցքը դարձան մարդկության, հատկապես հայ ժողովրդի կրած պատմական մեծ փորձության, նրա ճակատագրի հարցերը, որ բանաստեղծն արժարժում էր իր հումանիստական աշխարհընկալման դիրքերից։ Ստեղծված իրավիճակի ամբողջ ծանրության խոր գիտակցությունը նրա ելույթներում դուզակցվում էր խաղաղության և արդարության հաղթանակի լավատեսական ըստպասման հետ։ Համատարած ողբերգության օրերին անգամ նա դեպքերի ընթացքին նայում էր «հանգիստ ու լիքը հավատով», ինչպես վերնագրված է 1915 թ. թումանյանական հոդվածներից մեկը։ Չնայած բոլոր փորձություններին, միշտ աներևր մնաց բանաստեղծի ուսական՝ կողմնորոշումը, այն համոզմունքը, թե «հյուսիսի հսկան, մեծ Ռուսաստանը վրձնում է հայ ազգի հին, արյունոտ խնդիրը, ապահովում է նրա ապագան ու առաջնորդում նրան դեպի ազատ ազգերի եղբայրությունը» (Ուշ-II, 355)։ Բնորոշ է նաև, որ գրականության, ընդհանրապես մարդկային կուլտուրայի, նրա ապագա զարգացման հարցերը Թումանյանը միշտ արժարժել է հասարակական-քաղաքական իրադարձությունների լույսի ներքո, նրանց հեռանկարի մեջ։ Մասնավորապես, նա անսասան հավատում էր հայ գրականության զալիք բարգավաճմանը, իբրև քաղաքական վերածնության ուղղակի հետևանքի։ Այդ մասին խոսող բազմաթիվ փաստերից բերենք միայն մեկը՝ 1915 թ. գրված «Վան ու Նրևան» համեմատաբար քիչ ծանոթ հոդվածից. «Գալիս է և նոր գրականություն, որ հոգեվոր գերությունից է ազատագրելու հայ հոգին, մաքրելու է նրան սոցալական արատներից, հանգես է բերելու մի ինքնուրույն, նոր ու հզոր հոգի և մեծ աշխարհից, մեծ կյանքից ու նրանց գեղեցկություններից է խոսելու հայի հետ։ Կզան և նոր գրողները, որոնց սրտերը կտրած չեն լինիլ, որոնք կտեսնեն իրենց թիկունքին կանգնած մի ազատ, առողջ ու ամբողջ ժողովուրդ և նրա՝ մաքուր ու կենդանի շնչով զորացած, բարձր ու զվարթ կիսոսեն աշխարհի առջև, ազգերի առ-

ջև և էլ մաղձ չի լինիլ նրանց խոսքերում, էլ թշնամութուն չի չնչիլ նրանց երգերում» (Ուշ-II, 361):

Բուն գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ այս տարիներին նկատվում է որոշակի ժանրային տեղաշարժ. չափածո և արձակ էպիկական տեսակները հասնում են նվազագույնի (տպագրվել են սյուժետային հիմք ունեցող միաջև երկու ստեղծագործություն՝ «Թագավորն ու շարչին», «Մոծակն ու Մրջյունը»), և, ի տարբերություն նախորդ շրջանի, առաջին պլան են մղվում իրականության քնարական ընկալման ձևերը՝ բանաստեղծություն, քառյակ:

Պետք է առաջին հերթին նշել Թումանյանի հայրենասիրական քնարի ակտիվացումը համազգային տաղնապի և ողբերգության օրերին: Հարազատ ժողովրդի և հայրենիքի ճակատագրի մասին նա 1914-1916 թթ. գրեց բանաստեղծությունների մի նոր շարք, որի մեջ կան այնպիսի հոյակապ էջեր, ինչպես «Հայրենիքիս հետ», «Հոգևհանգիստ», «Վերջին օրը», «Դժոխքի հանդեպ» և այլն: Այս շրջանում հատկապես ցայտուն կերպով երևան եկավ Թումանյանի հայրենասիրական մոտիվների անխզելի կապը համամարդկային գաղափարների, մարդասիրական սկզբունքների հաղթանակի հեռանկարի հետ: Նա համոզված էր, որ հայոց հարցի արդարացի լուծումը վերջիվերջո պայմանավորված է մարդկության կյանքում կատարվելիք հասարակական և բարոյական վերափոխումներով: Մի հեռանկար, որ Թումանյանն արտահայտել է «հանուր կյանքի արշալույսի», «հաշտ ու խաղաղ մարդկության», վերջապես՝ «մարդակեր գազան մարդու» մարդկայնացման բանաստեղծական պատկերների միջոցով: Նշանակալի և օրինաչափ է այն փաստը, որ պատերազմի տարիներին Թումանյանի հրատարակած միակ բանաստեղծական ժողովածուն եղավ նրա հայրենասիրական լավագույն երկերն ամփոփող «Հայրենիքիս հետ» գիրքը (1916): Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրի» բանաստեղծաշարի հետ միասին Թումանյանի հայրենասիրական երգերը պատերազմի օրերին հայ քաղաքացիական քնարերգության կերտած ամենակատարյալ գեղարվեստական արժեքներն են:

Ժամանակի թելադրանքով գրվեցին նաև ևղբայրական վրաց ժողովրդին նվիրված բանաստեղծությունները («Վրաստանի համար», «Վրաստանի ողին», «Նվեր Վրաստանի բանաստեղծներին»)։ Քաղաքացիական մեծ խիզախություն էր պետք այդ գործերը գրելու համար, որոնք հակադրվում էին փոխադարձ թշնամանքի և անվստահության՝ բավական լայնորեն տարածվող տրամադրություններին։ Նախկինում գրված էջերի («Հաշտություն», «Ն. Բարաթաշվիլու դամբանի վերա») հետ միասին դրանք կազմում են մի ղեղեցիկ բանաստեղծաշար՝ ներշնչված հարևան ժողովրդի նկատմամբ սիրո ու հարգանքի, ազգերի ևղբայրության և մարդասիրության պայծառ խոհերով։

Հետաքրքիր է նաև հետևյալ փաստը։ Խոհափիլիսոփայական բանաստեղծությունների հետ միասին («Բարձրից», «Իմ երգը», «Տիրեղերքի ընթերցումը», «Սիրիուսի հրաժեշտը» և այլն) Թումանյանն այս տարիներին կարծեք վերադառնում է հեռավոր 90-ական թվականներին օգտագործած չափածո ձևերից մեկին՝ այսպես կոչված ալբոմային բանաստեղծությանը։ Իր դուստրերի ալբոմներում նա գրի է առել մոտ մեկ տասնյակ բանաստեղծություն։ Բայց մեծ տարբերություն կա երիտասարդ հասակում զանազան օրիորդների ալբոմներում էքսպրոմտով գրած կիսակատակ, դիպուկ ու սրամիտ տողերի և վերջին տարիներին գրածների միջև։ Կյանքի և արվեստի տարբեր կողմերի մասին երկարամյա մտորումների արդյունք են դրանք՝ տողորված իմաստուն թախծով ու լայնախոհությամբ, գեղեցիկի մեծ երազանքով։ Այդ շարքի այնպիսի բանաստեղծություններ, ինչպես «Երազեցի շարունակ...», «Կանցնեն օրերն, Անուշ ջան...», «Քոշաքարում ես վազել եմ...», «Երկա՛ր, երկա՛ր ման եկա...» և այլն, պատկանում են Թումանյանի գեղագիտական իդեալի լավագույն մարմնավորումների թվին։

Սակայն ստեղծագործական կյանքի յվերջին շրջանի գեղարվեստական ամենամեծ արդյունքը քառյակները հղան, որոնց վրա Թումանյանը մեծ ու փոքր ընդմիջումներով աշխատել է 1916—1922 թթ.։ Ընդհանուր առմամբ մեղ հասել է

Հիստորից ավելի ավարտված քառյակ, մի երկու-երեք տասնյակ գործ էլ մնացել է լրիվ չհղկված կամ սևագիր վիճակում: 1920 թ. այդ գործերի մի մասը մտավ «Քառյակներ» գրքուկի մեջ:

Քառյակների ստեղծումը Թումանյանի գեղարվեստական զարգացման օրինաչափ արդյունքն էր, որի մեջ գուգակցվեցին նրան շատ բնորոշ երկու միտում: Մեկը՝ աշխարհի և մարդու գոյության գաղտնիքների մեջ ավելի ու ավելի խոր թափանցելու հակումն է, իսկ մյուսը՝ ծայրաստիճան սեղմության, գեղարվեստական միջոցների հակիրճության ձգտումը: Բանաստեղծական փոքրածավալ ձևի սահմաններում Թումանյանը հասավ համամարդկային ընդգրկումների՝ հասարակության, բնության և համածավալ տիեզերքի հետ մարդու հավերժական կապերի առավել խոր ըմբռնման և իմաստավորման: Այս հարցերը նոր չէ, որ զբաղեցնում էին Թումանյանին, նրանց կարելի է հանդիպել դեռ վաղ տարիների գործերում: Բայց քառյակների մեջ է, որ նրանք գտան իրենց ամենախոր և հստակ մեկնաբանությունը: Այս իմաստով, ինչպես և բանաստեղծական խոսքի կատարելության առումով քառյակները Թումանյանի ողջ գրական ճանապարհի լավագույն տարրերի համագրությունն են: Մի կողմից, նրանք բյուրեղացած խտացումով արտահայտում են Թումանյանի ստեղծագործության ամենաբարձր փիլիսոփայական շերտերը, իսկ մյուս կողմից՝ լույս են սփռում նրա ամբողջ նախընթաց ուղու վրա:

Թումանյանի չափածո ստեղծագործության՝ հեղինակի կազմած վերջին և ամենածավալուն ժողովածուն եղավ 1922 թ. (ավելի ճիշտ՝ 1923 թ. սկզբին) Կ. Պոլսում հրատարակված «Բանաստեղծություններ» գիրքը: Այսպիսով, նա արդեն հինգերորդ անգամ կրկնում էր իր ժողովածուների այդ կայուն վերնագիրը: Մի նոր ժողովածու հրատարակելու ծրագիր Թումանյանը վաղուց ուներ՝ ցանկանալով ի մի բերել երեսուն տարում իր ստեղծած լավագույն արժեքները: Այդ առումով Կ. Պոլսի ժողովածուն հատուկ կարևորություն է ձեռք բերում: Ծիշտ է, տպագրված լինելով առանց հեղինակի անմի-

Չական հսկողութեան, այս ժողովածուն ևս պարունակում է մի շարք սխալներ ու վրիպակներ: Բայց դա չի կարող արժեքազրկել գրողի «վերջին կամքն» արտահայտող այս կարեւորագույն հրատարակութիւնը:

Վերջին բանաստեղծական էջերը, որոնց վրա Թումանյանն աշխատել է 1922 թ. ամռան ամիսներին, արդեն ծանր հիվանդ վիճակում, եղան «Սիրիուսի հրաժեշտը» բանաստեղծութիւնը և «Անբուն Կըլուն» այլաբանական անավարտ երկը: Մեկը՝ փրիսոփայական խոհ մարդկային անցողիկ կյանքի և տիեզերական ժամանակ-տարածութեան անսահմանութեան մասին: Մյուսը՝ կենդանական դիմակների տակ արտահայտված խոր ըմբռնումներ արդարութեան և հավասարութեան, ազատութեան և բնութեան, քաղաքական դեմագոգիայի և իշխանասիրութեան կործանիչ հետեանքների մասին: Այսպիսով, և՛ հասարակական կյանքն արդարացի հիմքի վրա վերակառուցելու խնդիրը, և՛ տիեզերական մեծ առեղծվածների մեջ ներթափանցելու անհագ ձգտումը մինչև վերջ դբաղեցնում էին Թումանյանին:

* * *

Մենք առանձին-առանձին բնութագրեցինք Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործական ուղու վեց փուլերը՝ ըստ ներանց հիմնական հատկանիշների: Այդ փուլերը, դիտված իրենց միասնութեան մեջ, ցույց են տալիս ինչպես Թումանյանի գեղարվեստական դիմագծի միաձուլլ ամբողջականութիւնը, այնպես էլ նրա ներքին դինամիկան, դարդացումը: Չպետք է արհեստականորեն հասարակացնել այդ բարդացման պատկերը: Դա միայն վերլնթաց, հարթ ու խաղաղ շարժում չի եղել: Թումանյանի ստեղծագործութեան տարեգրութեան մեջ եղել են նաև հարկադրյալ շեղումների, որոնումների ու կասկածների, աշխատանքի եռանդի թուլացման ու նուշխիսկ ժամանակավոր ընդհատումների պահեր, որոնք ամեն անգամ պայմանավորված էին հասարակական և կենսագրական գործոններով: Մեծ գրողի ստեղծագործական ու-

դու հստակ պարբերացումը, նրա փուլերի առանձնացումն ու քննութեամբ հնարաւորութիւնն են տալիս տեսնելու այդ ուղու քարգոյթիւնն ու հակասութիւնները, — մի բան, որը հաճախ անտեսուի եւ Թումանյանի մասին խոսելիս:

Սակայն, այս բոլորով հանդերձ, Թումանյանն իր ամբողջ գրական կյանքում ընթացել է ժողովրդայնութեան և յեղիւծի սկզբունքների խորացման ու հարստացման, գեղարվեստական բազմազանութեան ընդլայնման ճանապարհով: Դա է նրա ստեղծագործական ուղու բուն իմաստն ու ամենակարևոր արդշունքը:





II

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ

ԵՎ ԺՈՂՈՎՐԴԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐԸ

1

Հովհաննէս Թումանյանի ժառանգութեան համալգային նշանակութիւնը բնորոշվում է բաղմաթիվ կողմերով, որոնք անմիջաբար առնչվում են հայ գրականութեան և ողջ մշակույթի զարգացման առանցքային հարցերի հետ: Արվեստը կյանքին մերձեցնելու, մեր բանաստեղծութեան մեջ ուսուցիչ-մի հաղթանակի, ժողովրդական բանահյուսութեան գանձերը բաղմակողմանի օգտագործման, աղգային գրական լեզվի զարգացման և շատ ուրիշ հարցերում Թումանյանը հայ գրականութեան առջև բացեց նոր հորիզոններ: Նույնը կարելի է ասել նաև մեր գրականութեան ժողովրդայնութեան սկզբունքի հետագա խորացման մասին, որն իրագործվեց Թումանյանի ստեղծագործութեան շնորհիվ: Այս դեպքում ևս նա հանրագումարի բերեց իր նախորդների ստեղծագործական փորձը և հայ մշակույթի պատմութեան մեջ գրեց նրա ամենակարեւոր ու վառ էջերից մեկը:

Թումանյանի ժողովրդայնութիւնը շատ լայն ու բաղմակողմանի խնդիր է, որի հետ, ուղղակի կամ անուղղակի, կապվում են նրա ժառանգութեան բոլոր բաժինները: Այս իմաստով կարելի է ասել, որ Թումանյանի ժողովրդայնութեան լրիվ բացահայտումը փաստորեն կնշանակելու նրա ողջ ըստեղծագործութեան հիմնական միտումների և բովանդակու-

թյան դիտական վերլուծություն: Սկզբից եկթ Թումանյանի ստեղծագործական զարգացումն ընթացավ ժողովրդի կյանքից և մտածողությունից բխած, իր գաղափարական-գեղարվեստական ողջ համակարգով նրա ամենից նվիրական ճրգ-տումներն արտահայտող, նրա առաջադիմությունը ծառայող արվեստ ստեղծելու ուղղությամբ: Դեռևս 1890-ական թթ. նրա հռչակած թեալն էր՝ «Դեպի ժողովուրդը, դեպի բրնձից՝ հաց՝ գրողներ...» (VI, 108), դարձավ նրա ամբողջ ճանապարհի ուղեցույցն ու նշանաբանը: Սրանից դուրս, սրանից շեղվող կամ, առավել ևս, սրան հակասող որևէ տող անհնար է գտնել նրա ժառանգության մեջ:

Առաջագիր հարցին կարելի է անդրադառնալ տարբեր կողմերից: Ամենից առաջ այն առումով, թե ժողովրդայնությունն ինչպե՞ս է արտահայտվել Թումանյանի գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ: Եվ կամ այն տեսանկյունից, թե ժողովրդայնության խնդիրն ինչպե՞ս է ըմբռնել բանաստեղծն իր տեսական ելույթներում: Իհարկե, այս երկու կողմերը բանաստեղծի գիտակցության մեջ միշտ սերտորեն կապված են եղել: Թումանյանի տեսական և գեղարվեստական մտածողության միջև որևէ հակադրություն չկա, և նա այս տեսակետից էլ մեզ ներկայանում է իբրև բացառիկ միաձուլ արվեստագետ: Խորապես իրավացի էր Դ. Դեմիրճյանը, երբ սեղմ ու զիպուկ աֆորիզմի ձևով գրում էր. «Ժողովրդայնությունը դարձավ Թումանյանի թևերի և պրակտիկան»¹: Բայց եթե բանաստեղծի ասույթները գրականության ժողովրդայնության վերաբերյալ գտնվում են, այսպես ասած, մակերեսին և համեմատաբար հեշտ է հավաքել ու մեկնաբանել դրանք, ապա շատ ավելի դժվար է բացահայտել ժողովրդայնության գրսեորումները նրա բուն ստեղծագործության, գեղարվեստական պատկերների ներքին բովանդակության մեջ: Մեր ուշադրությունը կենտրոնացնելով վերջին հարցի վրա, մենք միայն առանձին դեպքերում կգիմենք Թումանյանի տեսական ասույթների օգնությամբ:

¹ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. XII, 1985, էջ 139:

Ինչքան էլ միասնական լինեն բանաստեղծի գրական ըմբռնումները, սխալ կլինե՞ր կարծել, թե տասնամյակների ընթացքում գրանք որևէ փոփոխություն չեն կրել և թե, մանավանդ, ժողովրդայնության գեղարվեստական մարմնավորման մակարդակն ու սկզբունքները միշտ նույնն են մնացել։ Թումանյանի ստեղծագործական դարդացումը, բնականաբար, ուղղակիորեն դրսևորվեց նաև ժողովրդայնության ըմբռնման և նրա գեղարվեստական մարմնավորման մեջ։

Նրիտասարդ Թումանյանն արդեն իր առաջին գրքերում (որոնք լույս տեսան 1890 և 1892 թթ.), այն ժամանակվա հայ գրականության և հատկապես պոեզիայի ֆոնի վրա աչքի ընկավ հայրենի երկրի, ժողովրդի կյանքի ու կենցաղի, նրա կենդանի խոսքի, ավանդությունների հիանալի իմացությամբ։ Եվ Թումանյանի առաջին քննադատները հատուկ նշում էին այդ հանգամանքը։ Այսպես, բանաստեղծ և գրականագետ Լևոն Մանվելյանը գրում էր. «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։ Այդ առանձնահատկությունը ժողովրդական տառն է, որ և կազմում է նորա վիպական ոտանավորների իսկական վարկերակը։ Եվ իրավ, ցույց տվե՞ք մեկին, որ այնպես սիստեմաբար և այնքան հաջող Լևոնյով ոտանավորների նյութ շինած լինի հայ գյուղացու կյանքը, ինչպես այդ տեսնում ենք մեր բանաստեղծի պոեմաների մեջ»²։

Բայց այն, ինչ գոհունակությամբ ընկունվեց ընթերցող շրջանների և բարյացակամ քննադատության կողմից, շուտով սկսեց չբավարարել իրեն՝ բանաստեղծին։ 1890-ական թվականներին նրա կատարած անդուլ որոնումները, աշխարհի և մարդու ըմբռնման անընդհատ խորացումը, խոսքի և մտքի կատարյալ ներդաշնակության նվաճումը հանգեցրին Թումանյանի ամբողջ ստեղծագործական համակարգի, նրա ժողովրդայնության ու ռեալիզմի արմատական վերակառույց-

2 Լ. Մանվելյան, Է. Թումանյանի «Բանաստեղծությունները»։— «Մուրճ», 1891, № 1, էջ 95—96։

ման: Պատահական չէ, որ դարասկզբին Թումանյանը նորից անդրադարձավ գյուղական կյանքն արտացոլող իր պոեմներին («Անուշ», «Լոռեցի Սաքոն», «Մարոն», «Հառաչանք»), հիմնովին վերամշակեց դրանք, ավելի ճիշտ՝ հին սլոժենների հիման վրա փաստորեն նոր ստեղծագործություններ կերտեց: Այստեղ դրսևորվեց նաև ժողովրդայնության նոր, շատ ավելի խորացված ըմբռնումը:

Թե ինչ փոփոխություններ էին դրանք, ամենից լավ երևում է «Անուշի» երկու տարբերակների համեմատությունից: 1890 թ. գրած և երկու տարի անց հրատարակած այդ պոեմի մեջ լավագույնս դրսևորվել էին երիտասարդ Թումանյանի տաղանդի ուժեղ կողմերը՝ ժողովրդի կյանքի և կենցաղի խոր խմացություն, բնության նկարչագեղ պատկերում, լեզվի հստակություն և ալլան: Հայրենի միջավայրի հետ ունեցած անխզելի կապերի մեջ էր արտահայտվում պոեմի ժողովրդագայնությունը, և դա ուղղակի հռչակվում էր իբրև ստեղծագործական սկզբունք և նշանաբան: Պոեմի առաջին մասում (այն ժամանակ պոեմը բաղկացած էր երկու մասից) Թումանյանը բազմիցս խոսում է հարազատ ժողովրդի նկատմամբ տածած սիրո վերաբերյալ, ժողովուրդ, որի «հոգին հստակ էր և վես իրան լեռների, աղբյուրների պես»: Նա հիշում է հայրենի Լոռու հերոսական անցյալը, նրա նշանավոր մարդկանց, որոնց «արկածները» զարերով պահպանվել են սերունդների հիշողության մեջ: Իսկ հայրենի երկրի ներկան բանաստեղծի հոգում ծնում է և՛ խոր ցավ, և՛ ստեղծագործական ներշնչանք.

Որբա՞ն սիրել եմ, չքնաղ հայրենիք,
Քո սար ու ձորում մեծացած մարդկանց
Սովորությունքը պարզ ու վայրենի—
Ատել չանկեղծ, սիրելը սրաանց.
Երբ որ միասին զվարճանում են
Իրանց օջախում, թեկուզ չոր հացով,
Միասին վարում, միասին ցանում են,
Մխիթարվում են մի բախտի հուսով:
Նրանց հարկի տակ շատ ու շատ անգամ
Ես էլ եմ նրանց եղել խնդակից,

երբ որ, ցավները մոռացած, առժամ
Ուրախացել են արցունքի տակից:
Սիրելի եմ տանջվել նրանց ցավերով՝
Անարգար հասած ոխերիմ ձևերից,
Եվ պատանեկան վստահ ցնորքով
Նրանց բողոքին լինել ձայնակից... (II, 320—321)

Եվ այսպես, այս ողով ու ոճով պատանի բանաստեղծը խոսում է շուրջ 200 տող, հռչակում «հայրենի եղերքի» նկատմամբ իր անհուն նվիրվածությունը: Կարելի է ասել, որ «Անուշի» առաջին տարբերակում, ինչպես նաև 1880—1890-ական թվականների պոեմների ու բանաստեղծությունների մեծ մասում, ժողովրդայնությունն ավելի հաճախ հռչակվում էր իբրև ընդհանուր գաղափար, բայց միշտ չէ, որ մարմնավորվում էր իբրև գեղարվեստական սկզբունք՝ բխած պատկերների ներքին բովանդակությունից: Եվ ապա. հարազատ երկիրն ու ժողովուրդը այդ շրջանի երկերում մեծ մասամբ «լուկալ» բովանդակություն ունեին, քանի որ կոռու կյանքի կոնկրետ պատկերը դեռ չէր վերածվում ամբողջ հայ ժողովրդի կյանքի արտացոլման:

Մեկ տասնամյակ անց, հիմնովին վերակերտելով իր պոեմը և հրատարակելով 1903 թ., Թումանյանը լիովին հրաժարվեց հայրենիքի և ժողովրդի նկատմամբ սիրո հրապարակախոսական գեղումներից, որոնք այնքան առատորեն սփռված էին տուաջին տարբերակում: Ճիշտ է, վերջնական մշակման մեջ ևս կան հայրենի «չքնաղ երկրին» ձոնված հայտնի հատվածները («Կանչում է կրկին, կանչում անդադար...», «է՛յ հին ծանոթներ, է՛յ կանաչ սարեր...»): Բայց, չխոսելով այն մասին, որ դրանք ծավալով անհամեմատ փոքր են նախընթաց գեղումներից, ուշադրություն դարձնենք հետևյալի վրա: Պոեմի այս միակ քնարական հեղինակային շեղումը կրում է շատ ավելի խոր ու լայն բովանդակություն, քան հայրենի կոռու կարոտը. դա մի ամբողջ անհետացող աշխարհի, ժողովրդական անարատ բարքերի և բնավորությունների կարոտն է, որն իր կնիքն է դնում ողջ ստեղծա-

դործության վրա, տոգորում է այն մի էլեգիական լուսավոր-
թախիծով.

Ողջո՞ւյն ձեզ, կյանքիս անդրանիկ հուշեր,
Որբացած հոգիս ողջունում է ձեզ,
Թրուշուն կարոտով փրնարում ձոր ու լեռ.
Դյուրական ձայնով կանչում է հանդես,
Դո՛ւրս եկեք կրրկին շիրմից, խավարից,
Դո՛ւրս եկեք տեսնեմ, շոշափեմ, լրսեմ.
Կյանքով շրնչեցե՛ք, ապրեցե՛ք նորից,
Լրցե՛ք պոետի հաճույքը վրսեմ... (II, 49)

Թեև այստեղ էլ կա ինչ-որ տեղայնացում, այստեղ էլ է՝
խոսվում լոռու սարերի ու «հին-հին քաջերի» մասին,
բայց այդ ամենի շրջանակներն անշափ լայնանում են և
փոքրիկ գավառի միջոցով, հիբավի, ներկայացվում են ամ-
բողջ հայ ժողովրդի կյանքի տեղաշարժերը: Այդ հատվածը,
ինչպես և ողջ պոեմը, կերտված է գեղարվեստական անթերի
զգացողությամբ, մտքի և խոսքի իղեալական ներդաշնակու-
թյամբ: «Անուշի» վերջնական տարբերակի մեջ ժողովրդայ-
նությունը, փաստորեն, միաձուլվեց և նույնացավ բարձր գե-
ղարվեստականության հետ: Այն արտահայտվում է ոչ թե
հայրենիքին ձոնված ներբողներով, այլ հենց ժողովրդի կյան-
քի բազմակողմանի ռեալիստական պատկերումով: Ժողովրդ-
դաշնությունը, ասեք, պոեմի մակերեսից գնացել է դեպի նրա
խորքերը՝ դեպի սլուծեի ու կերպարների ներքին բովանդա-
կությունը և, իհարկե, դրա շնորհիվ դարձել է շատ ավելի
օրգանական, խոր և ազդեցիկ: Այժմ ավելի լայնորեն են գը-
ծագրվում մասսայական տեսարանները, ժողովրդական տո-
ներն ու հավաքները ուրախ կամ տխուր առիթներով, նույն-
իսկ կենցաղային մի շարք մանրամասներ: Պոեմը դարձել է
ժողովրդի կյանքի մի յուրօրինակ հանրագիտարան: Խորա-
պես ազգային նկարագիր են ստացել նաև պոեմի անհատ
հերոսները: Նրանց արարքների և հոգեբանության ծավալուն
բացահայտումը, նրանց քնարական երգերն ու երկխոսու-
թյունները (որոնք կազմում են պոեմի կեսից ավելին) ընթեր-
ցողի առջև դժագրում են իսկական ժողովրդական, ազգային

բնավորություններ: Այս բոլորն զգալի չափով բացակայում էր 1890 թ. տարբերակում. հերոսներն այնտեղ գուրկ էին պեղարվեցողական կոնկրետությունից և, առհասարակ, ավելի բնորոշվում էին հնդինական պատմությամբ, քան սևփական արարքներով ու խոսքով, ավելի «ընդհանրապես մարդիկ» էին, քան որոշակի ազգային-սոցիալական միջավայրի և դարաշրջանի գծերի կրողներ:

Սակայն կա պոեմի ժողովրդայնության խորացման մեկ ուրիշ, շատ կարևոր կողմ ևս: Առաջին «Անուշը», պատմելով գյուղական կյանքի մի դժբախտ դեպք, շուներ փիլիսոփայական խոր ենթատեքստ կամ համամարդկային ընդհանրացման միտում: Վերակերտելով պոեմը, Թումանյանն այն ռոգորեց կյանքի և մահվան, մարդու և բնության փոխհարաբերության խոր ընդունակություն: Պոեմում առկա է մի իմաստուն փիլիսոփայական հայացք մարդու և ժողովրդի ճակատագրի վերաբերյալ, որն իր բովանդակությամբ խորապես թումանյանական է, բայց և հարազատ ժողովրդային է իր ակունքներով ու ձգտումներով:

Ավելացնենք այս ամենին և այն, որ բանաստեղծն ազատեց պոեմը հեռուորական, գրքային լեզվի բոլոր տարրերից, ձևաբանական պատկերներից, գրեց այն հստակ ու ամուր, ասեա հայրենի հողի ու ջրի հյուսիսով սնված լեզվով, որը իրավամբ թումանյանական լեզու են կոչում: Այս բոլորն իրավունք է տալիս ասելու, որ «Անուշը» այն տեսքով, ինչպես որ նա մտել է հայ հասարակության դիտակցության մեջ, բնորոշվում է ժողովրդայնության ամենաբարձր հատկանիշներով, որոնք դրսևորվել են ոչ միայն իրական կյանքից քաղված պատմության, այլև բնավորությունների, մասսայական տեսարանների ու բանականների, արտահայտչական միջոցների և համամարդկային ընդհանրացումների մեջ: Նույնը, մեծ կամ փոքր չափով, վերաբերում է նաև ստեղծագործական կյանքի հասուն շրջանում Թումանյանի գրած գրեթե բոլոր չափածո և արձակ երկերին:

Ժողովրդայնությունը պատկանում է դրականագիտության ամենաբազմանշանակ և առերևույթ «անկաշուն» հասկացությունների թվին. չէ՞ որ յուրաքանչյուր դարաշրջանում և յուրաքանչյուր հասարակական խավի կողմից առաջ է բաշվել գրականության ժողովրդայնության իր ըմբռնումը: Սխալ էլիների և լեն և հարցի ինչ-որ քարացած, արտապատմաէան հասկացությունից, ինչպես նաև ժողովրդայնության առանցքային, հիմնական հարցերը փոխարինել երկրորդական նշանակություն ունեցող մասնավոր շափանիշներով: Հիշենք, օրինակ, այն պարզունակ ըմբռնումը, երբ իբրև ժողովրդայնության հիմնական պայման դրվում է այն հարցը, թե անցյալի այս կամ այն գրողն արդյոք պատկերո՞ւ է հասարակ ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը, թե՞ ոչ: Հայտնի է, որ Եվգենի Բուստի և Դոմենիկո Բոնիպարիի մոտեցումը ժամանակին ղեկավարելին էր մերժում, որն իբրև ժողովրդայնության հիմնական շափանիշներ առաջ քաշեց կյանքի արատների ճշմարտացի պատկերման և ազգային ոգու հարազատ վերարտադրության պահանջը: Նախամարքսյան գեղագիտության մեջ հենց հեղափոխական գեմոկրատներն էին, որ առաջադրեցին ժողովրդայնության ամենից խոր և ճշմարիտ ըմբռնումը: Չեռնիշևսկին, օրինակ, ժողովրդայնության պայմանը տեսնում էր ժողովրդի կյանքում գրականության պատկերած «առարկաների ունեցած կարեւորության աստիճանի» և գեղարվեստական ձևի «կատարելապես ժողովրդային» լինելու հանգամանքի մեջ: Այդ գրողները վարդապետեցին և խորացվեցին մարքսիստական լենինյան գրականագիտության կողմից: Անցյալի մեծ արվեստագետների ժողովրդայնության աստիճանը բնորոշվում է ոչ թե սոցիալական ծագման փաստով կամ ստեղծագործության թեմատիկայով, այլ կյանքի լուսարանման գաղափարական ելակետով: Կարևորն այն է, թե որքանո՞վ սերտ է եղել գրողի գաղափարական կապը ժողովրդական զանգվածների հետ, իր ստեղծագործության մեջ նա արծարծե՞լ է արդյոք ժողովրդի

կյանքի հանգուցային, վնասկան հարցերը, և եթե այո, ապա ի՞նչ դիրքերից է լուծել դրանք:

Թումանյանը հայ գրականության պատմության մեջ, ի թիվս ուրիշ նորությունների, բերեց նաև ժողովրդայնության նոր, շատ ավելի բարձր որակ: Որո՞նք էին ժողովրդայնության այդ նոր որակի հիմնական գծերը:

Ազգային գրականության ամեն մի նոր փուլում ժողովրդայնության հարցը դրվում է յուրովի, հասարակական կյանքի նոր պահանջներին համապատասխան: Ինչպես գեղարվեստական զարգացման շատ ուրիշ հարցերում, այնպես էլ ժողովրդայնության խնդրում նոր, ավելի խորացված պահանջներ դրվեցին XIX դարի վերջին տասնամյակում՝ հայ գրականության պատմության այդ կարևորագույն, բեկումնային նշանակություն ունեցող շրջանում: Դա դաշտուն կերպով երևաց հատկապես պոեզիայի մեջ: Սկսվեց արևելահայ պոեզիայի զարգացման նոր փուլը, որը շատ կողմերով տարբերվում էր նախորդ՝ պատկանյանական-շահադիպյան շրջանից: Այդ նոր փուլի սկզբնավորման փասին առաջինն ազգարարեց Հ. Հովհաննիսյանը՝ 1887 թ. հրատարակված իր ժողովածուով: Մի փոքր անց ասպարեղ իջան Ա. Մատուրյանը, Լ. Մանվելյանը, Հ. Հակոբյանը, Դ. Դեմիրճյանը և ուրիշ բանաստեղծներ: Այդ շրջանում իր գրական ուղին սկսեց այնպիսի մի խոշորագույն բանաստեղծ, ինչպիսին է Ավետիք Իսահակյանը: Սակայն անկասկած է, որ երկու դարերի սահմանագլխին հայ գրականության, մասնավորապես պոեզիայի զարգացման նոր ուղղության ամենամեծ ներկայացուցիչը Թումանյանը եղավ: Նրա ստեղծագործության մեջ ժողովրդայնության սկզբունքն ստացավ իր ամենախոր և համապարփակ արտահայտությունը:

Իր գեղարվեստական այդ մեծ առաքելությունն իրագործելու ճանապարհին Թումանյանը պետք է վերադնահատեր նախորդների վաստակը, հաղթահարեր նրանց պատմական սահմանափակությունը: Այս առումով շատ կարևոր են այն քննադատական դիտողությունները, որ կատարել է Թումանյանն իր նախորդ շրջանի, այսպես կոչված, «տարաշխարհիկ»

բանաստեղծների՝ Պատմականի, Ալիշանի, Շահազիզի վերաբերյալ: Բարձր գնահատելով նրանց ստեղծագործության հայրենասիրական կորովը, նրանց դադափարների ազնվությունը և խոր ազդեցությունը հայ հասարակության վրա, Թումանյանը միաժամանակ ցույց էր տալիս, որ, ապրելով հայրենի՝ երկրից հեռու, օտար երկրի տակ, այդ բանաստեղծները չէին կարող անհրաժեշտ խորությամբ ու լայնությամբ ճանաչել ու պատկերել հայրենիքի կյանքը: Այդ պատճառով էլ «հենց որ նրանք վերացական մտքերից դիմում են հայ կյանքի կոնկրետ ձևերին, անմիջապես ցույց են տալիս իրենց անժանոթությունն այդ կյանքին» (IV, 449): Սա, անշուշտ, կաշկանդում և սահմանափակում էր այդ բանաստեղծների ժողովրդայնությունը, թույլ չէր տալիս ներկայացնելու հայրենի երկրի կյանքն իր բնական գույներով, կոնկրետ, իրական հանգամանքների մեջ: Դիշտ է, բացի «տարաշխարհիկ» բանաստեղծներից կար նաև «բնաշխարհիկ» գրողների հոսանքը՝ Աբովյանի և նրա հետևորդների (Պոռչյան, Աղայան) դպրոցը, որ Թումանյանը շատ բարձր էր գնահատում հենց ժողովրդի կյանքի ճշմարիտ պատկերման համար: Այդ գրողներից նա համարում էր իր ուսուցիչներն ու անմիջական նախորդները: Բայց բուն պոեզիայի բնագավառում, նկատի ունենալով չափածոյի ժանրային, թեմատիկ և այլ առանձնահատկությունները, Թումանյանը նախընթաց շրջանի հայ բանաստեղծների մեջ տեսնում էր հիշյալ թերությունը, որն անհրաժեշտ էր հաղթահարել: Հայ նոր պոեզիայի պատմության մեջ ժողովրդի կյանքի կոնկրետ տիպական, լիարյուն, ռեալիստական պատկերման, հայրենիքի «տանջանքների ու տենչանքների» լայն և խոր արտացոլման խնդիրը փայլուն կերպով իրագործեց ինքը՝ Թումանյանը:

Նվ, իրոք, Թումանյանը մեր պոեզիան խոշոր չափով մերձեցրեց ժողովրդի կյանքին ու ձգտումներին: Ոչ թե հայրենիքի և ժողովրդի նկատմամբ սիրո ընդհանուր հստատրական հռչակում, այլ նրանց կյանքի ռեալիստական արտացոլում, որը լուսավորված է ներկայի խոր իմացությամբ և ապագա մեծ հեռանկարի գիտակցությամբ: Դրա ապացույցն

են նրա տառաջիտրեն բոլոր նշանավոր երկերը՝ և՛ ժամանակակից կյանքն արտացոլող պոեմներն ու պատմվածքները, «ասենք, «Անուշը», «Հառաշանքը», «Գիբորը», և՛ ժողովրդական բանահյուսության հիման վրա գրած բազմադան երկերը՝ «Թմկաբերդի առումն» ու «Սասունցի Դավիթը», «Քաջ Նաղարն» ու մյուս հեքիաթները, «Փարվանան» ու մյուս բալլադները, և՛ փոքրիկ ծավալի մեջ վիթխարի բովանդակություն խտացնող քնարական գոհարները: Կարելի է ասել, որ եթե Ալիշանը, Պատկանյանը և Շահազիզը ներկայացնում էին մեր պոեզիայի զարգացման, նրա ժողովրդայնության ուժանտիկական շրջանը, ապա Թումանյանը հաստատեց ռեալիստական ժողովրդայնության սկզբունքը: Եվ այդ ճանապարհին Թումանյանի նվաճած բարձունքը դարձավ ոչ միայն հայ պոեզիայի, այլև ողջ մշակույթի մեծագույն հաղթանակներից մեկը:

Կարևոր է նշել, որ տարբեր ժամանակներում հայ գրականության ժողովրդայնության տարբեր աստիճանները Թումանյանը բացատրում էր ոչ թե գրողների տաղանդով կամ անձնական նախասիրություններով, այլ, նախ և առաջ, այն պատմական հանգամանքներով, որոնց մեջ գրված են եղել այդ գրողները: Հատկանշական են, օրինակ, 1916 թ. գրած մի նամակի հետևյալ տողերը. «Այո՛, Դամառ-Քաթիպան անպայման տաղանդավոր մարդ է, բայց եթե նա քիչ է ազգային բանաստեղծ՝ էդ պակասությունը իրենը չի, տաղանդի պակասությունը չի, այլ հանգամանքների, ինչպես և իմը չի էն առավելությունը, որ ես ավելի եմ ազգային, այլ դարձյալ հանգամանքներինը» (V, 418): Երկու դարերի սահմանագրված խին հալ գրականության ավելի ժողովրդային, «ավելի ազգային» դառնալու փաստը կապված էր հասարակական խոր տեղաշարժերի հետ: Կյանքում դեմոկրատական հոսանքների և ըմբռնումների ուժեղացումը ազդեց գրականության վրա, ստիպեց նրան ավելի մերձենալու ժողովրդին, ճանաչելու և պատկերելու նրա կյանքն ամբողջ խորությամբ ու լայնքով: Այդ միտումի ամենից վառ արտահայտիչը Հովհաննես Թումանյանն էր:

Թումանյանը տեսավ իր ժամանակի առավել էական, հանդուցային կողմերը և արտացոլեց դրանք գեղարվեստական աննախընթաց ուժով, միշտ ելնելով աշխատավորական խավերի շահերից, իր արժարժած հարցերը լուսաբանելով ժողովրդին հատուկ կենսափիլիսոփայությամբ։ Դա, ամենից առաջ, հայ գյուղաշխարհում նահապետական կենսաձևերի քայքայման և բուրժուական հարաբերությունների հաստատման պրոցեսն էր։ Թումանյանի մեծությունն այն է, որ նա ոչ միայն քննադատեց նահապետական կյանքի հետամնացությունը, այլև տեսավ ժողովրդի ընդերքում պահպանված բարձր հատկանիշները, որոնք պեսք է մտնեն ապագա ցանկալի հասարակության մեջ։ Նա ոչ միայն հետևողականորեն մերժեց բուրժուական պրակտիկան իր գոհակության, բոլոր սրբազան ըմբռնումների առուծախով, այլև արտահայտեց ժողովրդական խավերի գեղեցիկ երազանքը արդար ու ներշնչակ հասարակության, «հաշտ ու խաղաղ մարդկության» մասին, որ չեն լինի «շահ ու գերի, ստրուկ ու տեր»։

Իմ մուրադը շատ էր շրեզ,
Դրբախտ պիտեր քաղար ու գեղ,
Երգը հոսեր հառաչքի տեղ,
Սերն ու բարին՝ Արազ, Անուշ։ (I, 536)

Թումանյանն ավելի խոր, քան որևէ ուրիշ հայ գրող, ըմբռնեց հարադատ ժողովրդի եզգային գոյության և ազատագրության մեռական գործոնները։ «Հայկական հարցի» լուծումը նա կապում էր մարդկության կյանքում կատարվելիք մեծ փոփոխությունների, մարդասիրության՝ ժողովուրդների խաղաղ կեցության և դաշինքի բարձր սկզբունքների հաղթանակի հետ։ Բերենք այդ բանն ապացուցող անհամար օրինակներից միայն մեկը։ Համաշխարհային պատերազմի ողբերգական իրադարձություններով լեցուն օրերին բանաստեղծը գրում էր.

Աշխարհից աշխարհ լուռ ձեն տան իրար,
Որոնք իշխում են մարդկանց սրտերին,
Ազգերն ինչ ունեն աղնիվ ու պայծառ,
Թող ի մի բերեն կս դառն օրերին։

Եվ թող սրտերի դաշին կապեն կուռ,
 Ամուր շաղկապեն անսահման սիրով,
 Շրենչեն կենդանի մի շունչ բնդհանուր,
 Կյանքը ջերմացնեն հոգեղեն հերով:
 Եվ թող մի պայքար լինի կյանքի մեջ՝
 Թե ով ավելի ուժգին կըսիրի,
 Եվ թող մի մրցում լինի միշտ անվերջ՝
 Բարու, գեղեցկի ու վե՛: գործերի: (I, 526)

Թումանյանն իր ստեղծագործությունյան մեջ մարմնավորեց հայ ժողովրդի ազգային բնավորության լավագույն գծերը: Ինչքան էլ զժվար է կոնկրետ, շոշափեկիորեն ցույց տալ այս կամ այն ազգության հոգևոր կերտվածքի առանձնահատկություններն ու նրանց գեղարվեստական արտացոլումը, այնուամենայնիվ, իսկական արվեստագետի ստեղծագործության մեջ դրանք միշտ առկա են: Եվ այնքան ավելի մեծ է դրոշմը, որքան իր երկերում ավելի խոր ու լայն է մարմնավորում ազգառանձնահատկությունները: Թումանյանն ազգային գրող է և այդ տեսակետից անպայման ամենամեծը հայ գրողներից: Նա, Վ. Տերչանի բնորոշմամբ՝ «*ժողովրդական հոգու իմաստուն ու վսեմ թարգմանը*», մեծագույն ուժով արտահայտեց իր ժողովրդի դարավոր մաքառումն ու դարմանալի կենսունակությունը պատմության քառուղիներում, նրա ձգտումը «*միշտ դեպի վեր*», դեպի լույսի, արդարության ու խաղաղության հանգրվանը: Հարադատ ժողովրդի բնավորության այդ և շատ ուրիշ հատկանիշներ, նրա բանահյուսության, գրկանության և առհասարակ գեղարվեստական մտածողության առանձնահատկությունները, նրա կենդանի խոսքի բույրն ու գեղեցկությունը պոեզիայի և արձակի մեջ: Օգտագործելով Պուշկինի մասին գոգոլյան հայտնի գնահատականը, մենք կարող ենք ասել, որ Թումանյանի ստեղծագործության մեջ էլ հայկական բնությունը, հայկական հոգին, լեզուն և բնավորությունը «*արտացոլվել են նույնպիսի մաքրությամբ, նույնպիսի գտնված գեղեցկությամբ, որով լանդշաֆտը արտացոլում է օպտիկական ապակու ուռուցիկ մակերեսի վրա*»³

3 Ն. Վ. Գոգոլ. Երկերի ժողովածու, հատ. 6, 1955, էջ 36:

մով միանգամայն իրավացի էր Ստեփան Զորյանը, երբ դեռ Թումանյանի կենդանության ժամանակ գրում էր. «Ինչպես Պուշկինի մոտ մարդ հինգ զգայարաններով զգում է ուսան. ու ուսականը, այնպես էլ Թումանյանի երկերում—լինի մանկական ոտանավոր, պոեմ, հեքիաթ, թե լիրիկական հատված—մարդ զգում, տեսնում և շնչում է հայն ու հայկականը»¹:

Հենց աղգային ոգու ըմբռնման և մարմնավորման ձգտումով էր պայմանավորված նաև այն խոր հետաքրքրությունը ժողովրդական բանահյուսության, նրա մեջ դարերի ընթացքում խտացված հոգեկոր գանձերի նկատմամբ, որ սկզբից և իհի՛ս բնորոշ էր Թումանյանին: Բանահյուսության մեջ նա տեսնում էր ժողովրդի ոգին՝ արտացոլված առավել հստակությամբ և խորությամբ: Ահա թե ինչու ժողովրդական բանահյուսության բաղմակողմանի օգտագործումը դարձավ Թումանյանի ժողովրդայնության կարևորագույն բաղկացուցիչ տարրերից մեկը: Բայց դա արդեն առանձին խոսակցության նյութ է:

Իր ղեղարվեստական մտածողությամբ և ստեղծագործության կոնկրետ բովանդակությամբ Թումանյանը, հիրավի, մեր ամենից աղգային բանաստեղծն է, հարազատ «ժողովրդի սիրտը», եթե օգտագործենք իր իսկ դիպուկ բնորոշումը արվեստագետի կողման մասին: Բայց և միաժամանակ խորապես համամարդկային բանաստեղծ է նա: Թումանյանի մեծությունը հենց այն է, որ նա հայկական իրականության կոնկրետ պատկերներից, ժողովրդական բանահյուսության սյուժեներից ու կերպարներից միշտ գնում է դեպի իրենց բովանդակությամբ և նշանակությամբ համամարդկային գաղափարների և իդեալների արժարժույթ: Գյուղական պատանիների սիրտ, վրեժի և կործանման հասարակ պատմությունից նա կերտեց «Անուշի» նման խորապես բանաստեղծական և ողբերգական մի պոեմ, որը հուզում է ամեն աղգության ընթերցողի, պատմական մի աղոտ ավանդությունից՝ հոգեբանական անսպառ ծալքեր պարունակող և իբրև մարդու

բարձր կոչման հիմն հնչող «Թմկաբերդի առումը», ժողովրդդական պարզունակ մի լեզենդիյ՝ մարդու կատարելագործման հավերժական ձգտումը խորհրդանշող «Փարվանան» և շատ ուրիշ ստեղծագործություններ: Իրենց վառ արտահայտությամբ ազգային ձևի մեջ համամարդկային մեծ խոհերով են տողորված «Սասունցի Դավիթն» ու «Դևալի Անհունը», «Հազարան բլբուլն» ու «Քաջ Նաղարը», «Հսկան» և «Զարիվերջը», «Մի կաթիլ մեղրը» և «Թագավորն ու շարչին» և, վերջապես, ամեն մի տողում մի իմաստուն խոհ կամ պատգամ պարունակող խորախորհուրդ քառյակները:

Թումանյանը բացառիկ հստակ էր բմբռնում արվեստի մեջ ազգայինի և համամարդկայինի դիալեկտիկ կապը: Միայն իսկական ազգայինը կարող է համամարդկային հնչեղություն ստանալ, և միայն համամարդկային բարձր գաղափարներով տողորված երկն է, որ արտահայտում է իրոք առաջավորն ու լավագույնը ազգայինի մեջ: Հիշենք այդ բմբռնման բաղմամբիլ արտահայտություններից մեկը: Զրույցներից մեկի ժամանակ Թումանյանն ասել է. «Մարդ որքան մոտ լինի իր երկրին ու իր ժողովրդին, որքան շատ խորանա ժողովրդական ստեղծագործության մեջ, նա էնքան ավելի մեծ է ու համամարդկային. էդ ճանապարհով միայն զրոյը կարող է համամարդկային գրականության մեջ տեղ ունենալ»⁵:

Թումանյանի բերած նորությունն այն էր նաև, որ իր նախորդների համեմատությամբ նա մեծապես բարձրացրեց ժողովրդայնության գաղափարների զեղարվեստական մարմնավորման մակարդակը: Կարելի է ասել, որ միջնադարյան մեր քնարերգուներից հետո առաջինը Թումանյանն էր, որ հայ պոեզիան նորից հասցրեց համաշխարհային արվեստի լավագույն նվաճումների աստիճանին: Արտակարգ պարզ, անպաճույճ, ամենքին հասկանալի թվացող Թումանյանական արվեստը միաժամանակ պարմանալիորեն բարդ է և բաղմաշերտ, հարուստ է զեղարվեստական անսպառ երանգներով, հույզերի և գաղափարների մի իսկական «հորձանքով»: Այդ

5 Նվարդ Թումանյան. Հուշեր և զրույցներ, 1969, էջ 296:

է, որ Թումանյանի ստեղծագործությանը իրավունք է տալիս՝
ուղեկցելու բեթերյոզին ամբողջ կյանքի ընթացքում՝ ամեն
անգամ բացվելով մի նոր կողմով, մանկանը համիշտակելով
իր կենդանությամբ ու անմիջականությամբ, երիտասարդին՝
կենսահաստատ ուժով և մարդասիրությամբ, հասուն մարդուն՝
կյանքի գաղտնիքների փիլիսոփայական խոր ըմբռնումով։

Անհրաժեշտ է հատուկ նշել նաև գեղարվեստական ձևերի
այն բազմազանությունը, որ հաստատեց Թումանյանը հայ
բանարվեստի մեջ։ Նրա ունակիւմը երբեք չի հանգել իրա-
կանության ձևերի պարզ կրկնության։ Գեղարվեստական ար-
տաքննման բնագավառը լայնորեն ներթափանցում են պայ-
մանական պատկերներ, ֆանտաստիկա, հիպերբոլ, որոնք,
հեռանալով տառացի ճշգրտության սկզբունքից, օգնում են
բացահայտելու կյանքի ճշմարտությունը շատ ավելի խոր և
բազմակողմանի։ Այդ իրողությունը կարելի է հստակորեն
տեսնել ոչ միայն «Սասունցի Դավիթը», «Թմկաբերդի տառ-
մը», «Հալարան բլրով» պոեմներում, «Փարվանա», «Աղավ-
ւոս վանքը» և այլ բալլադներում, բոլոր հեքիաթներում և
ժողովրդական բանահյուսության հիման վրա գրված մյուս
երկերում, այլև «ոչ ֆոլկլորային» շատ գործերի մեջ։ Հիշենք
«Անուշը»՝ իր նախաբանի ֆանտաստիկ փերիներով, ողբեր-
գության նախադրացման մոտիվներով, սիմվոլիկ վերջաբա-
նով, «Հին կռիվը»՝ իրականության և հեքիաթի միաձուլման
որոշակի միտումով, «Պոետն ու Մուսան»՝ իր պայմանական,
այլաբանական սյուժեով, «Դեպի Անհունը»՝ իր փոխաբերա-
կան ենթատեքստով և այլն։ Այս բոլորն զգալի չափով նո-
րություն էր հայ պոեզիայի պատմության մեջ և Թումանյանի
ստեղծագործությունը գունավորում էր մի հատուկ հորանգով։

Թումանյանի ժողովրդացնությունը ոչ միայն նոր սրակ էր
հայ գրականության համար, այլև դարձավ նրա հետագա
զարգացման հզոր ազդակներից մեկը։ Թումանյանից հետո
արդեն անհնար էր հայ գրականության մեջ նոր խոսք ասել՝
առանց հաշվի առնելու և հենվելու արվեստագետի և ժողո-
վրդի, պոեզիայի և իրականության փոխհարաբերության այն
ըմբռնումների վրա, որ հաստատեց նա իր ստեղծագործու-

Թյամբ: Եվ, իրոք, հետթումանյանական շրջանի գրականու-
 թյան մեջ դժվար է ցույց տալ որևէ բիշ թե շատ նշա-
 նավոր հայ գրողի, որը շրջանցած լինի նրա մեծ պատ-
 վիրանները. եթե նույնիսկ այդ գրողն իր ոճով ու թեմաներով
 շատ հեռու լիներ Թումանյանից: Թումանյանի ավանդույթը ոչ
 թե մի նեղ «գպրոց» է կամ առանձին հոսանք, այլ ազգային
 գրականության լիարյուն ու ալիքմի և ամենախոր ժողովրդա-
 նության սկզբունքների օրգանական ամբողջություն, որոնք
 ժամանակի ընթացքում չեն կարող հնանալ կամ արժեքա-
 զրկվել: Եվ այսօր էլ նա կանգնում է մեր առջև իբրև կեն-
 դանի ապացույց այն հին ճշմարտության, որ իսկական ար-
 վեստի միակ և անփոխարինելի աղբյուրը ժողովրդի կյանքն
 է, նրա հետ ունեցած անխզելի կապերը: Շատ բազադրամա-
 սերից է կազմված Թումանյանի բանաստեղծական հանճարը:
 Բայց նրանց բոլորի հիմքն ու ողնաշարը ժողովրդայնության
 մեծ ու ազնիվ սկզբունքն է: Ահա թե ինչու այն հարցին, թե
 ո՞րն է Թումանյանի մեծությունն ու վեհությունը, ուզում ևս
 առաջին հերթին պատասխանել Եղիշե Չարենցի խոսքերով,
 որը դեռ 1933 թ. Թումանյանին նվիրված քառյակներից մե-
 կում ասել է.

Նա մեծ էր հողո՞վ, արյունո՞վ—Արմատնե՞ր ուներ Նա հողում:
 Իր երգերը—դեղջուկ նախքո՞ւ քրտինքով էր նա ողողում:
 Հանճարեղ երգերում նրա—ի՞ր երկրի արևն էր շողում:
 Նա մեծ էր հողո՞վ, արյունո՞վ—Արմատնե՞ր ուներ Նա հողում:—





III

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՌԵԱԼԻԶՄԸ

(ՄԻ ԲԱՆԻ ՀԱՐՑԱԳՐՈՒՄ)

I

Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության ամենից քիչ լատմնասիրված կողմերից մեկը նրա գեղարվեստական մեթոդի խնդիրն է։ Այն հարցը, թե ի՞նչ սկզբունքներով է Թումանյանը տեսնում և պատկերում իրականությունը, ինչպե՞ս է կերտում հերոսների կերպարներն ու արտահայտում իր գեղագիտական իդեալը և, հետևաբար, ի՞նչ հարաբերության մեջ է նրա ստեղծագործությունը իր ժամանակի տարբեր գրական ուղղությունների՝ ռեալիզմի, ումանտիզմի, սիմվոլիզմի և մյուսների հետ, — մինչև այժմ ստացել է միայն ամենաընդհանուր, մոտավոր լուծում։ Այնինչ ավելորդ է ապացուցել, որ առանց այդ հարցերի գիտական հստակ մեկնաբանության, մենք իրավունք չենք ունենա ասելու, թե ըստ պատշաճի բացահայտել ենք Թումանյանի գեղարվեստական մեծությունն ու ինքնատիպությունը։ Չէ՞ որ գեղարվեստական մեթոդն ըստ էության առնչվում է գրողի ստեղծագործական մտածողության և աշխատանքի բոլոր էական կողմերի հետ, իր կնիքն է դնում նրանց վրա։

Հայ գրականագիտության զարգացման տարբեր փուլերում Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդի հարցը տարբեր

մեկնաբանություններ է ստացել, թեև երբեք չի դարձել առանձին և խոր ուսումնասիրության նյութ: Ընդունելով հանդերձ Թումանյանի ստեղծագործության ընդհանրապես ուսուցիստական բնույթը, հետազոտողները տարբեր է.երպ են մեկնաբանել նրա յուրահատկությունը:

Բանաստեղծի ժամանակակից քննադատության մեջ Թումանյանի երկերի ուսուցիստական ուղղվածությունը ավելի ենթադրվում էր, քան վերլուծվում և գնահատվում: Այս առումով չի կարելի շնկատել մի տարբերություն: Դարասկըզբին հայ դասական ուսուցիչը արձակի և դրամատուրգիայի մեջ արդեն ավարտուն տեսք էր ստացել, հասել էր իր լավագույն նվաճումներին, և այդ հանգամանքը քննադատության կողմից աննկատ չմնաց: Սունդուկյանին, Պոռշյանին, Նար-Դոսին և, մանավանդ, Շիրվանզադեին նվիրված աշխատություններում փորձ էր արվում բացահայտելու նրանց ուսուցիչի բնորոշ գծերը: Դա երևում է, մասնավորապես, Շիրվանզադեի մասին Արսեն Տերտերյանի և Սիմեոն Հակոբյանի գրքերում, որոնք լույս տեսան 1910-ական թվականների սկզբին: Այդ գրքերի հեղինակները — ամեն մեկը իր հասարակական և գեղագիտական բմբոնումների գիրքերից, — ձգտում էին ցույց տալ Շիրվանզադեի գեղարվեստական ուսուցիչի յուրահատկությունները, ելնելով այդ ուղղության մասին այն ժամանակ տիրապետող բմբոնումներից: Այնինչ Թումանյանի վերաբերյալ նույնը ասել չի կարելի, եթե նույնիսկ վերցնենք նույն Ա. Տերտերյանի գիրքը՝ «Հովհաննես Թումանյան. Հայրենի եղերքի քնարերգուն» (1911): Այստեղ Թումանյանի ուսուցիչի մասին ուղղակի ոչինչ չի ասվում, նրա գրական ուղղության հարցն առհասարակ չի էլ արծարծվում:

1912 թ. «Գարուն» ամսանախի երրորդ գրքում հրապտարակվեց Հովհաննես Թումանյանի ծավալուն «գիմապիծը», որը պատկանում էր Պողոս Մակինցյանի գրչին: Ժամանակակից կյանքն արտացոլող թումանյանական եբէեբի վերլուծության մեջ նշվում էր, թեև առանց ծավալվելու, նրանց «ուսուցիչական» բնույթը (ի տարբերություն ամսանախի նույն գրքում

տապազրկած՝ Ավ. Իսահակյանի «գիմազծի», ուր Մակինցյանը մի քանի անգամ հստակ ընդգծում էր բանաստեղծի ումանտիկական նախասիրություններն ու պատկերները): Անցնելով բանահյուսական հիմքի վրա ստեղծված պոեմներին ու լեզենդներին, քննադատը Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդի բնութագրման համար գիմում էր սիմվոլիզմի հասկացությանը՝ դիտելով այն ոչ թե իբրև ժամանակակից դրական ուղղություն, այլ որպես գեղարվեստի որոշ նախնական արմատական հատկանիշների ամբողջություն: Այդ մասին Պ. Մակինցյանը գրել է. «Եթե ուղում եք՝ սա մի յուրօրինակ սիմվոլիզմ է, յուրօրինակ, որովհետև սկզբունքով տարբերվում է Մետերլինկի, Իբսենի, Հաուպտմանի մտածած, արհեստական սիմվոլիզմից. սա մի տեսակ անպաճույճ, ինքնաբուխ սիմվոլիզմ է, պրիմիտիվ, կուստարական սիմվոլիզմ»¹:

Այստեղ քննադատը նկատել է Թումանյանի ստեղծագործության մի շատ կարևոր գիծ, թեև նրա բնութագիրը չի կարելի բավարար համարել: Այդ յուրահատկությունը բխում է բանաստեղծի նախասիրած որոշ ժանրերի (ժողովրդական դյուցազնավեպ, բալլադ և լեգենդ, հեքիաթ և առակ) բնույթից, որը ենթադրում է հայտնի «շեղում» պատկերի անհատական կոնկրետության պահանջից և ընդհանրացված, սիմվոլի աստիճանի հասցված կերպարների ստեղծում: Հետաքրքիր է, որ դրանից տասը տարի անց (1922) ինքը՝ Թումանյանն էլ հենց նույն Պ. Մակինցյանին հասցեագրած հայտնի նամակում իր «Քաջ Նազարի» առիթով ասում էր, որ հեքիաթը «զրականության ամենաբարձր արտահայտությունն է, ուր ամբողջը հավիտենական սիմվոլիներ են», և անմիջապես հիշում էր ժամանակակից սիմվոլիզմը, գրելով. «Եվ այժմ զրականության մեջ սիմվոլիզմը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մի հանդուգն ձգտումն հեքիաթին մոտենալու» (V, 472):

Բայց ամբողջ հարցն այն է, որ Թումանյանի ստեղծա-

¹ Պ. Մակինցյան, Դիմագծեր, «Գարուն», գիրք երրորդ, 1912, Մոսկվա, էջ 265 (տե՛ս նաև Պ. Մակինցյանի «Դիմագծեր» գիրքը, Երևան, 1980, էջ 33):

գործութեան մեջ Մակինցյանի նկատած «սիմվոլիզմը» ոչ միայն ուղղակի կապ չունի սիմվոլիզմի գրական հոսանքի հետ, այլև ունի իր գրական գործերում յուրահատուկ ձև է՝ Այս շատ կարևոր և հետաքրքիր իրողութեան ըմբռնումը կա Պ. Մակինցյանի մոտ, թեև դարձյալ հստակ և ամբողջական արտահայտութիւն չի ստացել։ Այսպէս, իր աշխատութեան մի ուրիշ մասում քննադատն ուղղակի գրում է, թե Թումանյանի երկերում «ժողովրդական էպոսի արտաքինի տակից մեր առաջ հանդես են գալիս շատ իրական փոխհարաբերութիւններ, ունակաւ ընդհանրացումներ և կենցաղական երևույթներ»²։

20—30-ական թվականներին թումանյանագիտութեան մեջ բաւական հաճախ է խոսուել բանաստեղծի զեղարուեստական մեթոդի որոշակի «երկվութեան» մասին. ժամանակակից գյուղը նա պատկերել է ունակաստորեն, իսկ հեռավորանցյալին դիմելիս, ժողովրդական լեզենդներ ու հերիաթներ մշակելիս դառնում է ուժանտիկ։ Այս տեսակետը, ինչքան մեզ հայտնի է, առաջին անգամ ձևակերպել է Հարութիւն Սուրխաթեանը, որը 1928 թ. գրել է. «Հովհ. Թումանյանի դեմքը, որպէս բանաստեղծի, երկուանում է. զեղարուեստական ունակագիտի կողքին (նրա լիրիք պոեմները) նրա ստեղծագործութեան մեջ բարձրանում է հեռուսական ունակագիտի՝ Որպէս ուժանտիկ արտահայտութիւններ հիշատակում են «Փարվանան» ու «Ախթամարը», «Թմկաբերդի առումն» ու «Սասունցի Դավիթը», «Հսկան», «Քաջ Նազարը» և ուրիշ համանման գործեր։ Մեկ տարի անց Սուրխաթեանն ավելի մանրամասնեց իր ըմբռնումը, գրելով. «Այսպէս՝ երկվա գյուղը, պատմութեան գիրկն անցնող գյուղը բանաստեղծի գործերում արտացոլւել է ունակագիտով, բուրժուական քաղաքը գրեթե պարապ տեղ առաջացնելով՝ բանաստեղծին փոխադրել է հեռավոր անցյալը, լեզենդների, հերիաթների, Հա-

2 Նույն տեղում, էջ 253 («Դիմագծեր», էջ 23)։

3 Սուրխաթ, Հովհաննէս Թումանյանի մահվան հնգամյակի տոնի՝ «Պրոլետար», Թիֆլիս, 1928, 23 մարտի, № 68։

ղարան բլրույնների, Փարվանայի կտրիճների, ժողովրդական լեզենդար հերոսների աշխարհը, դարձրել նրան ռումանտիկ»⁴։

Այս տեսակետն իր ղանադան տարբերակներով մի անգամ չէ, որ կրկնվում է նաև հետագայում, ընդ որում ռեալիզմի և ռոմանտիզմի սահմաններն ամեն անգամ տեղաշարժվում են։ Օրինակ, Ն. Դարադյանը 1936 թ. գրում էր. «Եթե Թումանյանն արձակի ասպարեզում հանդես է գալիս գերազանցապես որպես ռեալիստ, ապա պոեզիայի ասպարեզում, որը նրա ստեղծագործության մեջ կազմում է հիմնականը, այդ ռեալիզմը զուգակցվում է յուրահատուկ «հովվերգական» ռոմանտիզմի հետ»⁵։ Թումանյանի ամբողջ պոեզիան դիտելով իբրև ռեալիզմի և ռոմանտիզմի (այն էլ տվյալ դեպքում խիստ անհաջող թվացող «հովվերգական» ռոմանտիզմի) համադրություն, քննադատն, անշուշտ, հեռանում էր բանաստեղծի գեղարվեստական մեթոդի միասնական էություն ըմբռնումից։ Ռեալիզմի և ռոմանտիզմի ուրիշ սահմաններ էր մատնանշում Ա. Ինճիկյանը, այս անգամ հենց Թումանյանի գեղարվեստական արձակի ներսում։ 1937 թ. նա գրել է. «Հովհ. Թումանյանն իր գրական ուղղության մեջ հետևողական չէ։ «Գիքորը» և «Աղբատի պատիվը» ռեալիստական պատմվածքների հետ 1894 թվին նա ունի ռոմանտիկական աչնպիսի պատմվածքներ, ինչպես «Քաջերի կյանքից», «Լեռների հովիվը»։ Եթե ներկան Թումանյանը ռեալիստորեն է պատկերում, ապա անցյալը ռոմանտիկական շղարշով է պատում»⁶։

Այս մեջբերումները հիմք են տալիս ասելու, որ 20—30-ական թվականներին, այն պայմաններում, երբ շատ պրականագիտական հասկացություններ ու տերմիններ դեռ անույրոշ էին և երբ Թումանյանի ստեղծագործության բնութագի-

4 Հ. Սուրխարյան, Հովհաննես Թումանյան։—Ժողովրդական լուսավորություն, Երևան, 1929, № 2, էջ 8։

5 Ն. Դարադյան. Մեր պոեզիայի դազաթը։—«Խորհրդային Հայաստան», 4 նոյեմբերի 1936։

6 Ա. Ինճիկյան. Հովհ. Թումանյանի գեղարվեստական արձակը։—«Խորհրդային գրականություն», 1937, № 8—9, էջ 113։

րը զեռ չէր դարձել գիտական հանդամանալից ուսումնասիրության առարկա, գիտական միտքը զեռ չէր հասել Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդի «մոնիստական» բմբռնման: Շատ ավելի մոտ էր ճշմարտությանը Դ. Դեմիրճյանի դիրքորոշումը, թեև դարձյալ արտահայտված ըստ անհրաժեշտության սեղմ ու ընդհանուր ձևով: Մենք նկատի ունենք, հատկապես, «Հովհաննես Թումանյանի պոեզիան» հոգվածում (1939) արտահայտված հետեւյալ գրույթը. «Մխիթարյան և Մոսկովյան դպրոցների ռոմանտիզմը մի որոշ չափով ազդելով Թումանյանի պոեզիայի վրա՝ տեղի տվեց առողջ ուսուցիչին, և եթե հետագայում Թումանյանը սուրբ տվեց ուսմանտիպին, դա ավելի ոճ էր, քան ուղղութուն: Հիմնականում Թումանյանը եղավ ուսուցիչական պոեզիայի հաստատիչը հայ բանաստեղծության պատմության մեջ»⁷:

Մենք այլևս չենք վկայակոչի Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդի մասին հետագա տասնամյակներում արտահայտված կարծիքները, որոնք, ի դեպ, նույնպես մեծ մասամբ մնացել են ընդհանուր դատողությունների սահմաններում: Ասենք միայն, որ 40-ական թվականներից սկսած Թումանյանի ստեղծագործական մեթոդի «երկատվածություն» տեսակետն այլևս բացահայտորեն չի պաշտպանվել: Նրա երկերը մեծ մասամբ գնահատվել են իբրև հայ գրականության ուսուցիչական ուղղության, ավելի կոնկրետ՝ հայ բնագրատական ուսուցիչական մաս, համարվել նրա բարձրագույն արտահայտություններից մեկը: Սակայն վաղուց ժամանակին է այդ ընդհանուր դատողություններից անցնելու հարցի ըստ ամենայնի կոնկրետ, խոր և բազմակողմանի քննության: Այդ են թելադրում ինչպես Թումանյանի ստեղծագործության հետագա ուսումնասիրության խնդիրը, այնպես էլ ժամանակակից գրականագիտության մակարդակն ու պահանջները: Իսկ հայ գրականագիտության ո՞ր բնագավառում պիտի նախ և առաջ արտահայտվեն այդ մակարդակն ու պահանջները, եթե ոչ մեր ազգային ամենամեծ բանաստեղծի

7 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. XII, 1985, էջ 163:

ժառանգության ուսումնասիրության մեջ, որը պետք է լինի մեր դրականագիտական մտքի հասունության և կարողությունների լավագույն ցուցանիշը:

Թումանյանի ուսուցիչները կարելի է ուսումնասիրել տարբեր տեսանկյուններիով: Ամենից առաջ նրա առաջացման և զարգացման առումով, որը ենթադրում է Թումանյանի ըստեղծագործության մեջ ուսուցիչական մեթոդի ձևավորման ընթացքի և ուղիների բացահայտում՝ նրա դրական կենսագրության բաղմակոզմանի քննության հիման վրա: Դա բարդ և դժվարին խնդիր է: Տարիներ առաջ մենք փորձել ենք այդ հարցն արծարծել մեկ ժանրի, ճիշտ է, Թումանյանի համար ամենից կարևոր և բնորոշ ժանրի՝ նրա պոեմների քննության հիման վրա: Աշխատել ենք ցույց տալ երիտասարդ Թումանյանի գեղարվեստական որոնումների ուղին, որոնց շնորհիվ նա 90-ական թվականների վերջին հաղթահարեց իր ոճի ուսումնական տարրերը և տարերային ուսուցիչից հանդես գալիս աշխատանքի ու լիարյուն ուսուցիչական մեթոդի և համապատասխան գեղարվեստական համակարգի, որոնք տիրապետող դարձան մեր դարի սկզբին⁸: Սակայն հարցի հետագա ավելի խոր ուսումնասիրությունը պահանջում է լայնորեն ընդգրկել նաև մյուս ժանրերի՝ արձակի և քնարերգության, բալլադների և թարգմանությունների նյութը, ինչպես նաև խնդիրը քննել ժամանակի հայ դրականության ավելի լայն ֆոնի վրա:

Ավելի մանրամասն քննություն է պահանջում նաև Թումանյանի ուսուցիչի զարգացման փուլերի խնդիրը: Թումանյանի ստեղծագործական ուղին սովորաբար բաժանվում է երկու մեծ շրջանի՝ 80-ական թվականների կեսերից մինչև դարի վերջը և 1901—1922 թթ. մինչև Բանաստեղծի մահը: Սակայն Թումանյան ի ժառանգության ուսումնասիրության ժամանակաշրջանից փուլում դա արդեն բավարար է: Ե՛վ առաջին՝ մոտ 15-ամյա շրջանը, և՛, մանավանդ, երկրորդ շրջանը, որն ընդ-

8 Լդ. Ջրբաչյան. Թումանյանի պոեմները, 1986, էջ 5—70 («Թումանյանի էպիկական ոճի ձևավորումը» գլուխը):

գրկում է ավելի քան քսանամյա մի ժամանակահատված, իրենց միասնությունը հանդերձ, ունեն նաև ներքին զարգացման անցումներ: Այդ անցումները նաև Թումանյանի ռեալիզմի ներքին զարգացման «միկրոշրջաններն» են:

Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդի ուսումնասիրության մյուս ուղին նրա ռեալիզմի տիպաբանական նկարագրի բացահայտումն է: Հենվելով, իհարկե, բանաստեղծի առավել կատարյալ երկերի քննության վրա, որոնք իրենց վերջնական տեսքով պատկանում են դերազանցապես նրա զբոսական զարգացման հասուն շրջանին, անհրաժեշտ է ցույց տալ Թումանյանի ռեալիզմի բուն տիպն ու յուրահատկությունները, իրականության ընկալման և արտացոլման հիմնական «պարամետրերը»: Տիպաբանական քննությունը ենթադրում է նաև տվյալ արվեստագետի ստեղծագործական մեթոդի ներքին կառուցվածքի՝ նրա կարևոր բաղադրամասերի, նրա ազգային և միջազգային գրական առնչությունների բացահայտում, որով պետք է ավելի պայտուռն ընդգծվի այդ մեթոդի ինքնատիպությունը:

Թումանյանի ստեղծագործության, մասնավորապես նրա ռեալիզմի նկատմամբ նշված բոլոր հարցերը դեռ սպասում են իրենց հետազոտությանը:

Այս հոդվածը նպատակ չունի ամբողջ ծավալով և խորությամբ քննարկելու Թումանյանի ռեալիզմի հարցերը ոչ նրա պատմական զարգացման և ոչ էլ տիպաբանական յուրահատկության առումով: Մենք ցանկացել ենք ցույց տալ միայն Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդի մի քանի բնորոշ գծերը, նշել այն հարցերը, որոնք պետք է ուսումնասիրվեն ժամանակակից գրականագիտական ըմբռնումների դիրքերից:

2

Ինչպես իր ստեղծագործության շատ այլ կողմերով, այնպես էլ գեղարվեստական մեթոդով, Թումանյանը կոչված էր հանրագումարի բերելու հայ գրականության բոլոր նախընթաց նվաճումները և նշանավորելու զարգացման մի նոր

աստիճան: Մինչև Թումանյանի հրապարակ իջնելը, այսինքն՝ մինչև անցյալ դարի 90-ական թվականները, հայ նոր գրականությունը գեղարվեստական մեթոդների վարձագման, պայքարի և փոխներգործության առումով ևս անցել էր մեծ և ուսանելի ճանապարհ: Հայ նոր գրականությունը իր վարձագման մեջ, այսպես ասած, «ուշացած գրականություն» էր: Բայց նա պատմական համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում անցավ գրական մեթոդների և ժանրերի «արագացված դարձագման» ճանապարհ, մի 50—60 տարվա ընթացքում յուրովի վերապրեց այն, ինչ եվրոպական որոշ երկրներում երկու-երեք հարյուրամյակ էր տևել: Հայ գրականությունն էլ ապրեց ազգային պատմության թեմաները որոշակի գեղարվեստական կանոններով մշակելու կլասիցիստական հրապուրանքը: Նա ունեցավ իր ուղմանտիկական հզոր զրպրոցը, որն ընթերցողին հափշտակում էր ազգային ազատագրության իդեալներով, իրականությանը հակադրվող և նրա վերափոխմանը ձգտող վառ և հզոր բնավորություններով: Այդ զպրոցը հայ գրականությանը տվեց այնպիսի խոշոր ստեղծագործական անհատականություններ, ինչպես պոեզիայի մեջ Ղ. Ալիշանը, Ռ. Պատկանյանը, Պ. Դուրյանը, արձակի մեջ՝ Բաֆֆին:

Դրեթև միաժամանակ, ուղմանտիկական ուղղությանը զուգահեռ, մերթ զաշնակցելով նրա հետ կյանքի հնացած ձևերի և հետադեմ ուժերի դեմ մղված պայքարում, մերթ հակադրվելով նրան սոցիալական և ազգային փրկության ուղիների, անհատի և հասարակության փոխհարաբերության ըմբռնման հարցերում, հայ գրականության մեջ զարգանում էր նաև ռեալիզմը: Այդ ուղղության նշանաբանը կյանքի էական կողմերի ճշմարտացի, չգունազարդված պատկերումն էր, իրականության սոցիալական վերլուծությունը, չարիքների անխնա մերկացումը, բացահայտումը այն հասարակական հանգամանքների, որոնց մեջ ձևավորվում է տվյալ բնավորությունը, տիպը: Դա այն ուղղությունն էր, որը հետագայում ստացավ քննադատական ռեալիզմ անունը: Իր նախնական, տարերային ձևերով հայ քննադատական ռեա-

լիզմը սկզբնավորվեց դեռևս դարակեսի գրական որոնում-
ների ընթացքում: Նալբանդյանի քննադատության մեջ այն
իր առաջին տեսական հիմնավորումը գտավ, իսկ 70—80-ա-
կան թվականներին՝ Գ. Սունդուկյանի, Պ. Պոռչյանի, Հ. Պա-
րոնյանի, Դ. Աղայանի և ուրիշների երկերում, այն հասավ
գեղարվեստական բարձր սակարդակի: XIX դարի վերջին,
հենց այն ժամանակ, երբ գրական ասպարեզ էր իջնում Թու-
մանյանը, հայ քննադատական ուսուցիչները թեև կոխել էր իր
դարգացման ամենաբարձր փուլը: Ռեալիստների նոր սե-
րունդը, որի խոշորագույն ղեկավարն էին Շիրվանզադեն և
Նար-Դոստ, Արփիարյանը, Զոհրապն ու Օտյանը, կերտում
էր բուրժուական հասարակության համապարփակ դիմանը-
կարը, ցույց տալիս նրա սոցիալ-հոգեբանական բարդ հա-
կասությունները: XX դարի սկզբին հայ գրականության մեջ
ևս մուտք գործեցին գրական նորագույն հոսանքները, մաս-
նավորապես՝ սիմվոլիզմը:

Ի՞նչ տեղ է գրավում Թումանյանը գրական ուղղություն-
ների այդ բարդ համակարգում: Ամենից առաջ, Թումանյանը
հանդես եկավ ռեալիստական պոեզիայի իրավունքների հաս-
տատման պատմական առաքելությամբ: Նիւ դարավերջին հայ
արձակն ու դրամատուրգիան արդեն ռեալիստական հարուստ
ավանդույթներ ունեին, ասյա պոեզիայի բնագավառում աչդ-
պիսի նախափորձ չկար: Այն գրեթե բացառապես դարգացել
էր ազգային քաղաքական և սոցիալական թեմաների հրա-
պարակախոսական կամ երգիծական արժարժման ճանապար-
հով և քիչ էր զբաղվել անհատի հարուստ ներաշխարհի բա-
ցահայտումով, ավելի քիչ՝ ժողովրդի բուն կյանքի, հոգսերի
և հույսերի անմիջական պատկերումով: Բեկումն սկսվեց
Հովհ. Հովհաննիսյանի՝ 1887 թ. հրատարակված անգրանիկ
բանաստեղծական ժողովածուով, որի մեջ կային անհատի
հոգեկան ապրումները ճշմարտացի բացահայտող շատ էջեր:
Բայց դա բավական չէր հզոր շնչառության ռեալիստական
պոեզիա ստեղծելու համար: Այդ խնդրի լուծումը պատմա-
կանորեն վիճակվեց Հովհաննես Թումանյանին: Նա, իրոք,
միանգամից, Ավետիք Իսահակյանի խոսքերով ասած, «հե-

դեղի պես իջավ առասպելական լոռու վայրենի լեռներից բերելով իր հետ մի ամբողջ բնություն, հուռթի և բաղմատարբ, մի ամբողջ հինավուրց ժողովուրդ, իր տոհմիկ երգով ու խոսքով, հուշվերով ու երևակայությամբ»⁹։ Թումանյանի առաջին իսկ պոեմներում, բալլադներում և բանաստեղծություններում ներկայացավ հայ ժողովրդի, ավելի կոնկրետ՝ հայ գյուղաշխարհի էյանրն իր սոցիալ-էկոնոմիային և հոգեբանական առավել բնորոշ գծերով, վշտերով և ուրախությամբ, անցյալով, ներկայով և ապագայի ձգտումներով։

Սկզբից ևեթ Թումանյանը պոեզիայի խնդիրը, նրա ժողովրդայնության հիմնական չափանիշը տեսնում էր ոչ թե արտաբերի կենցաղային մանրամասների և հայրենասիրական սեղումների, այլ ժողովրդի բուն ոգին, նրա հոգեբանությունը ճշմարտացիորեն արտահայտելու մեջ։ Դեռ 1894 թ. հանդես գալով «բրմական, կույր, կեղծ, անխելք հայրենասիրության» դեմ, Թումանյանն իր խոսքը մասնավորեցնում և քննադատում էր գրականության ժողովրդայնությանն զուտ արտաբերի, դեկորատիվ ըմբռնումը։ «Զարմանալի ժողովուրդ ենք մենք, — գրել է Թումանյանը։ — Հայոց բանաստեղծին ավելի ազդում, վշտացնում է այն, թե ինչու են սև ամպեր կուտակվել Մասիսի ձյունափառ գագաթին — և նա շատ քիչ է նկատում կենդանի հայ գյուղացու ճակատի սև ամպերը։ Հայոց հայրենասերն Արտազը, Տարոնն ավելի է սիրում, քան Արտազում և Տարոնում ապրող ժողովուրդը» (VI, 69)։ Իսկ մի քանի տարի անց, 90-ական թվականների վերջին, նա շատ ավելի որոշակի է ձևակերպել իր տեսակետը ազգային կյանքի հետ գրականության կապի մասին՝ գրելով.

«Հայոց բանաստեղծությունը այն խոշի, որի մեջ Հայաստանի և հայի անուն կա, որի մեջ ազգասիրական քարոզներ կան, Մասիս ու Արաքս կա, այլ այն, որի մեջ հայի հոգի կա, հայի շունչ կա, հայի վիշտ կա, հայի ուրախություն, հայի սովորություն, հայի ղգացմունք։ Հայ ասելով, ես ժողովուրդն եմ հասկանում...» (Ուշ—II, 299)։

9 Ավ. Խաճակյան. Երկերի ժողովածու, հ. 5, 1977, էջ 133։

Այս բմբռնումն էլ հենց դարձաւ Ռումանյանի ռեալիզմի տեսական ամուր հիմքը: Ելնելով այս շափանիշից, միանգամայն բնական պետք է համարել, որ Ռումանյանին շատ կողմերով շէր կարող գոհացնել նրա նախորդ շրջանի հայ պոեզիան, հատկապես՝ այսպես կոչված «տարաշխարհիկ գրողների» ստեղծագործությունը (Պատկանյան, Ալիշան, Շահադիզ և ուրիշներ): Բարձր գնահատելով նրանց հայրենասիրական կորույր, բանաստեղծական չղացմունքների թափը, Ռումանյանը միաժամանակ նշում էր պատմական հանգամանքներով՝ հայրենիքից հեռու լինելով պայմանավորված մի էական թերություն, — նրանց ստեղծագործության մեջ բացակայում է ժողովրդի կյանքի և հոգեբանության ճշմարիտ և բաղմակողմանի պատկերը: Իսկ դա, ինչպես տեսանք, նա համարում էր դրականության կարևորագույն խնդիրը: Ռումանյանը առաջ քաշեց գրականության ժողովրդայնության ռեալիստական բմբռնումը, հետեղականորեն կիրառեց այն իր ստեղծագործության մեջ:

Ռումանյանի գեղարվեստական համակարգի մյուս հիմնական կողմերի նման, նրա ռեալիզմը ևս ինչ-որ անշարժ, քարացած բան չի եղել, այլ ժամանակի ընթացքում զարգացել է, հարստացել նոր կողմերով: Իր ստեղծագործական ուղու սկզբից ևեթ Ռումանյանն արդեն որոշակիորեն դրսևորեց ռեալիստ արվեստագետի մի շարք ցայտուն գծեր՝ կյանքի էական կողմերի ընտրություն, մարդկային ճակատագիրը հասարակական իրադրությամբ բացատրելու ձգտում, ժողովրդական բանահյուսության ոգու և իմաստի ճշմարտացի բացահայտում և այլն: Բայց, դրա հետ միասին, Ռումանյանի ստեղծագործական համակարգում դեռ բավական ուժեղ էին ումանտիկական ոճի տարրերը: Դրանք մասամբ արդյունք էին հայ և համաշխարհային ումանտիզմի (մասնավորապես՝ Բալլունի և Լեբմոնտովի ումանտիկական պոեզիայի) թողած ազդեցության, որն ուժեղ էր այդ շրջանում, մասամբ էլ հետևանք էին այն բանի, որ Ռումանյանը դեռ չէր գտել իր երկերի կենսական բովանդակությանը համարժեք և համապատասխան ռեալիստական ոճ: Ռումանտիզմի պոե-

տիկայի ազդեցությունը ամենից ավելի ցայտուն երևան եկավ մի շարք պոեմներում («Մեհրի», «Մերժած օրենք», «Նուշի» առաջին տարբերակ), ուր կերպարներն ու դեպքերը հաճախ կորցնում էին իրենց նկարագրի որոշակիությունը, կենսական կոնկրետությունը, ձուլվելով հեղինակի սուբյեկտիվ մտորումների մեջ:

Ստեղծագործական բուռն որոնումների տասնամյակը՝ 90-ական թվականները, ավարտվեց ռեալիստական ոճի լիակատար հաղթանակով: Զեալորվեց Թումանյանի ռեալիզմի այն նոր, բարձրագույն որակը, որն իր համապարփակ արտահայտությունը գտավ ինչպես «Անուշի», «Լոռեցի Սաքոյի», «Հառաչանքի» վերջնական մշակումների մեջ, այնպես էլ դարասկզբին գրած կամ հրատարակած նոր պոեմներում և բալլադներում («Սասունցի Դավիթը», «Թմկաբերդի առումը», «Դեպի Անհունը», «Հին կռիվը», «Պոետն ու Մուսան», «Փարվանա», «Մի կաթիլ մեղրը» և այլն), բանաստեղծություններում, պատմվածքներում, հեքիաթներում: Այդ երկերը հրապարակվեցին մեր դարի սկզբին, հենց այդ ժամանակից էլ Թումանյանը դառնում է մեր գրականության ամենամեծ, կենտրոնական դեմքը, գնալով ուժեղանում է նրա ազդեցությունը ամբողջ հայ գրական պրոցեսի վրա:

Ահա թե ինչու սխալվում են նրանք, ովքեր կարծում են, թե Թումանյանի տեղը XIX դարի վերջի հայ գրականության պատմության մեջ է: Դա նշանակում է շփոթել իրար հետ բանաստեղծի դարգացման երկու որակապես տարբեր փուլերը և, կամա թե ակամա, Թումանյանին թողնել դարավերջին իրոք իրենց զեղարվեստական բարձունքին հասած գրողների ստվերում: Իր ստեղծագործական հնարավորությունների բարձրագույն զրոսկորմանը Թումանյանը հասավ XX դարի սկզբին, երբ հասարակությանը ներկայացավ ռեալիզմի և ժողովրդայնության նոր որակով, հայ գրականության դարգացման մեջ նշանավորելով մի ամբողջ դարաշրջան: Բաժանելով հայ գրականության պատմությունը առանձին փուլերի, մենք Թումանյանին տեսնում ենք ամենից առաջ դարասկզբի գրական պրոցեսում: Զէ՛ որ գրականության պատմության մեջ

գրողներին «դասդասելիս» կա միայն մեկ հիմնական շափանիշ՝ որ դարաշրջանում է տվյալ հեղինակը հանդես բերել իր տաղանդի հիմնական ուժն ու յուրահատկությունը, ե՞րբ է առավել արդեցիկ եղել նրա դերը գրական շարժման մեջ: Այդ շրջանը Թումանյանի համար եղավ մեր դարի սկիզբը:

3

Հաստատելով ռեալիզմի իրավունքները հայ պոեզիայի մեջ, Թումանյանը, սակայն, իր մեթոդի նվաճումներով դուրս եկավ գրական մեկ առանձին տեսակի շրջանակներից և իր ստեղծագործությամբ ձեռք բերեց համադրական, համադգույին արժեք: Թումանյանի ռեալիզմը, կարելի է ասել, հայրենի ողջ գրականության և ժողովրդական բանահյուսության լավագույն կողմերի համադրությունն էր, որն իր մեջ ամփոփեց ոչ միայն նախընթաց ռեալիզմի, այլև գրական մյուս դպրոցների, առաջին հերթին՝ ռոմանտիզմի նվաճումները: Այս իմաստով, ինչպես նաև իր գեղարվեստական ձևերի բազմազանությամբ, Թումանյանի մեթոդը կարելի է անվանել համադրական ռեալիզմ:

Ահա թե ինչու խիստ հատկանշական և օրինաշատ պետք է համարել ռեալիստ Թումանյանի մշտական շփուլացող հետաքրքրությունը Աբովյանի ստեղծագործության, մասնավորապես նրա վեպի նկատմամբ, որն իր գեղարվեստական ոճի հիմնական հատկանիշներով պերադանցապես ռոմանտիզմին է պատկանում: Բացի բոլոր մյուս դադափարական նախադրյալներից, այդ հետաքրքրությունը պայմանավորված էր նաև Աբովյանի ստեղծագործական համակարգի ներքին բազմազանությամբ: Թումանյանին հարազատ էր Աբովյանի վեպի ռոմանտիկ պաթոսը, էպիկական թափի և քնարական ջերմության, կենցաղային մանրամասնի և վիթխարի շափագանցումների, երգիծանքի և հրապարակախոսության օրգանական միաձուլումը, որն այնքան բնորոշ է հայ նոր գրականության հիմնադրի համար: Այդ հատկությունը նոր, ռեալիստական հիմքի վրա հանդես եկավ նաև Թումանյանի ստեղծագործության մեջ:

Հայ իրականության մեջ ուրիշ ոչ մի գրողի այնպես բը-
նորոշ չէ ստեղծագործական մեթոդի համադրական բնույթը,
ինչպես Աբովյանին և Թումանյանին, որոնք կանգնած են հայ
նոր գրականության սկզբում և վերջում: Մեկն սկզբնավորեց
և ուղղութիւն տվեց գրական նոր շարժմանը, իսկ մյուսը՝
շատ կողմերով հանրագումարի բերեց և ավարտեց այն: Նր-
կուսի ստեղծագործության մեջ էլ առկա է իրականության գե-
ղարվեստական ընկալման և արտացոլման ամենաբազմա-
զան տարրերի բնական համադրութիւնը: Սակայն կա նաև
այն էական տարբերութիւնը, որ եթե Աբովյանի գեղարվես-
տական համակարգում տիրապետողը ումանտիպն էր, ապա
Թումանյանի երկերի հիմնական ստեղծագործական որակն
անպայման ռեալիստական է: Այսպիսով, ևս. Աբովյանից մի
կես դար հետո, Թումանյանի ստեղծագործության մեջ գե-
ղարվեստական մեթոդի համադրական բնույթն ասեք էրկըն-
վեց, բայց դոմինանտները փոխվեցին:

Հաղթահարելով վաղ տարիների ստեղծագործության մեջ
առկա ումանտիպի ոճական աղղիցեցութիւնները, Թուման-
յանը, սակայն, իր ռեալիստական մեթոդի մեջ ընդունեց
բարձր ումանտիկայի շատ հատկանիշներ, առանց որոնց
չի կարող լինել իսկական պոեզիա և արվեստ: Թումանյանի
ստեղծագործության վրա մշտապես թեւածում է մի հզոր ու-
մանտիկ շունչ, նույնիսկ կյանքի ամենակոնկրետ պատկեր-
ներից ընթերցողի միտքը տանելով դեպի գեղեցիկ իդեալի
ոլորտները: Այդ ումանտիկական հանգես է դալիս կյանքի «եր-
ջանիկ ակունքների» երազանքի, անմահ գործի և անարատ
մարդու իդեալի մեջ, որից դուրս չի կարող պատկերացվել
Թումանյանը: Ընթացիկ իրականության զգաստ գննողը եր-
բեր իր խնդիրն ավարտված չի համարում կյանքի լավ կամ
սրատաւոր կողմերի, ցավերի և ուրախութիւնների ճշմար-
տացի պատկերումով: Նրա երկերը միշտ պարունակում են
ավելի բարձր ու գեղեցիկ մի խորհուրդ, մի այնպիսի բա-
նաստեղծական աշխարհի երազանք, երբ կլինի «հաշտ ու
խաղաղ մարդկութիւն», երբ կյանքը կպարգևի «երջանկու-
թիւնն ամեն մարդու, խաղաղութիւնն ողջ աշխարհին»: Իդուր

չէ, որ կյանքի մայրամուտին Ռումանյանը գրում էր. «Իմ մութագր շատ էր շքեղ, Դրախտ պիտեր քաղաք ու գեղ. նրզը հոսեր հառաչքի տեղ, Սերն ու բարին՝ Արադ, Անուշ»:

Այդ բարձր ումանտիկան, մարդու և հանուր մարդկության երջանկության, արդարության որոնումները հանդես են գալիս ոչ միայն Ռումանյանի մշակած ժողովրդական հեքիաթների և ավանդությունների, օրինակ՝ «Փարվանայի» և «Թմկաբերդի առումի», «Հազարան բլբուլի» և «Ոսկե քաղաքի» չափազանցված ու ֆանտաստիկ պատկերների մեջ. այլև կյանքի ամենաիրական տեսարաններ ներկայացնող պոեմներում, պատմվածքներում ու բանաստեղծություններում: Ժամանակակից գյուղաշխարհը պատկերող թումանյանական երկերի հերոսները՝ Անուշն ու Սարոն, «Հառաչանքի» Մերունին, Դիքորր և մյուսները, իրենց բնավորության մեջ զուգակցում են իրականն ու իդեալականը, կոնկրետ պատմականն ու էալեքծականը: Նրանք իրենց միջավայրի և ժամանակի ճշմարտապատում դեմքեր են, իրենց բնավորության սուրբազան գծերով միանգամայն իրական մարդիկ: Բայց միաժամանակ նրանք մարդկային հավերժական գծերի, երջանկության և արդարության ձգտման կրողներ են, որոնք այդ իմաստով դառնում են յուրօրինակ սիմվոլներ: Առավել ևս դա կարելի է ասել բանահյուսական հիմքի վրա կերտված աշնպիսի կերպարների մասին, ինչպես Սասունցի Դավիթը, Ռաթուլը, Արեգը, «Փարվանայի» արքայադուստրը, «Աղավնու վանքի» Հայր Օհանը, «Թագավորն ու շարչու» դժբախտ ծերունին, որի շուրթերով բանաստեղծը հռչակել է իր ամենամիտրական պատգամներից մեկը՝ տոգորված սոցիալական արդարության և ակտիվ մարդասիրության դադափարով. «Ու միշտ, քանի որ կա Շահ ու գերի, ստուրկ ու տեր, Չի լինելու երկբի վրա Ո՛չ շիտակ խոսք, ո՛չ կյանք, ո՛չ սեր»: Դա հավասարապես վերաբերում է նաև Ռումանյանի բանաստեղծությունների ու քառյակների մեջ կերտված քնարական հերոսին, որը կանգնում է մեր առջև իբրև մարդասիրության, բարության և անձնագոհության, հոգու և սրտի անսպառ հարստության մի հոյակապ տիպար:

Թումանյանի ռեալիզմը դիտում և պատկերում է մարդուն իրականության կենդանի հոսանքում: Նրա կերտած բնավորությունները իրենց արարքներով և մղումներով միշտ պայմանավորված են այն կոնկրետ կենսական հանգամանքներով, որոնց մեջ ապրում և գործում են նրանք: Ոչ թե հեղինակի սուբյեկտիվ ցանկությունները, այլ իրականության «երկաթե թելադրանքն է», որ ստիպում է նրանց զարգանալ, փոխվել, գնալ դեպի կատարելություն կամ անկում: Բավական է հիշել նույն Անուշին և Սարոյին, Մոսիին, Լուսին Սաքոյին և Մարոյին, Թմկա տիրուհուն, գյուղական իրակոնության պարմանալիորեն ճշմարիտ պատկերներով հագեցած պատմվածքների հերոսներին: Թումանյանն ամենուրեք յուրովի իրագործում է տիպական հանգամանքների և տիպական բնավորությունների փոխադարձ կապի ռեալիստական սկզբունքը, իհարկե, այն առանձնահատկությամբ և այն սահմաններում, որ ընձեռում էին նրա օգտագործած հիմնական ժանրերը՝ պոեմ, բալլադ, պատմվածք, հեքիաթ:

Բայց դրա հետ միասին, Թումանյանի ստեղծագործության մեջ միշտ առկա է մարդկային գոյության իմաստն ու խորհուրդը պնեկու, մարդու կոշման և նպատակների մեջ թափանցելու ձգտումը: Դա հատուկ է ինչպես իրեն՝ բանաստեղծին, այնպես էլ նրա հերոսներից շատերին: Մասնավորապես՝ այդ հակումը գրեթե ամբողջ Թումանյանի պոեզիայի այնպիսի գոհարների մեջ, ինչպես «Թմկաբերդի առումն» ու «Փարվանան», «Դեպի Անհունն» ու քառյակները: Կենցաղ և փիլիսոփայություն, սոցիալական, ազգային ու ժամանակային կոնկրետություն և վեհի, գեղեցիկի բուռն հրազանք, — արտաքուստ հակադիր այս կողմերը այնքան բնականորեն զուգակցվում, միաձուլվում են Թումանյանի ստեղծագործության մեջ: Նրա ռեալիզմը ներկայացնում է մարդուն պատմական, ազգային, սոցիալ-կենցաղային հանգամանքների և գծերի ամբողջ կոնկրետությամբ և միաժամանակ գնահատում է նրան կյանքի գեղեցկացման և մարդու կատարելագործման վեհ նպատակի լույսի տակ: Դա է,

որ մի առանձին հմայք է տալիս Թումանյանի ստեղծագործությունը:

Պատահական չէ, որ Թումանյանն անբավարար էր զրանում գրականությունը կյանքի հայելի հռչակող ավանդական տեսակետը և անհրաժեշտ էր համարում այն լրացնել՝ կյանքի վրա գեղարվեստի հակադարձ ազդեցություն, մարդոց բարձր իդեալի մարմնավորման գործում նրա վիթխարի ղերնը հղղձելով: Հիշենք 1913 թ. ասած նրա նշանավոր խոսքերը. «Այո՛, գրականությունը հայելի չէ լույս, և եթե հայելի էլ ասենք, ապա շատ տարօրինակ ու կախարդական մի հայելի է նա: Նա ոչ միայն արտացոլում է ժամանակը և իր դեպքերն ու դեմքերը, այլև տալիս է իր լույսն ու ջերմությունը կյանքին, և ձգտում է կյանքում ստեղծել մարդու էն վեհ ու վսեմ, էն մաքուր ու անաղարտ պատկերը, որ տվել է նրան աստված, կադմված ու հյուսված բնության ամենամաքուր տարրերից» (IV, 240):

Գեղագիտական այդ ակտիվությունը էապես բնորոշ է իր՝ Թումանյանի ոեալիզմին: Նրա կերտած լավագույն կերպարները հենց ներկայացնում են մարդու այդ «վեհ ու վսեմ, մաքուր ու անաղարտ» պատկերը: Թումանյանի իդեալը ինչպես նահապետական, այնպես էլ բուրժուական հասարակության արատներից զերծ, ժողովրդի բնավորության լուսավորչ զծերը մարմնավորող մարդն է, բարությունը և անձնագոհության մեջ, հոգու և սրտի անսպառ հարստության մեջ, իր պարզության մեջ բարդ և խոր անհատը:

Թումանյանի ոեալիզմի յուրահատկության տեսակետից կարևոր է նշել նաև ժողովրդի կենցաղի պատկերման նոր գեղագիտական ելակետը: Իր նախորդների՝ Աբովյանի, Պուշկինի, Աղայանի, Բաքիու համեմատությամբ Թումանյանը հիմնովին փոխեց կենցաղի պատկերման դերն ու նշանակությունը: Իր երկերում լայնորեն տեղ տալով ժողովրդի կյանքի ու սովորույթների բաղմաղան պատկերներին, Թումանյանը երբեք դրանք չի դարձնում ազդագրական մանրամասն նկարագրության նյութ, այլ միշտ ենթարկում է հերոսներին ներաշխարհի ու գործողությունների բացահայտման, գյու-

դական կոլեկտիվի համաքական պատկերն ստեղծելու, կարճատև՝ երկի հիմնական գաղափարական-գեղարվեստական խնդիրներին: Այդ պատճառով էլ «Անուշի» և «Լոռեցի Սաքոյի», «Գիքորի» կամ նույնիսկ «Նեսոյի քարաբաղնիսի» ու «Արջաուրբի» մեջ Թումանյանը երբեք չի դառնում դյուղական կյանքի նեղ կենցաղագիր: Կենցաղը մեկն է այն հիմքերից, որոնց վրա հենվելով նա հասնում է կյանքի էություն, ժողովրդի և մարդու ճակատագրի իր խորիմաստ զննումներին:

Ահա թե ինչու այս հարցում պետք է համասարապես մերժելի համարել երկու կարգի ծայրահեղություն: Եթե խորապես սխալ է Թումանյանի ստեղծագործության մեջ առաջին հերթին կենցաղային-ճանաչողական նյութ որոնելու հատույժ, ապա անընդունելի է նաև վերջին տարիներս մեր գրականագիտության մեջ նկատվող մի ուրիշ միտում: Ամեն կերպ ընդգծելով Թումանյանի երկերի, առաջին հերթին «Անուշի» համամարդկային գծերը, երբեմն ամեն ինչ հանգեցնում են նրա մեջ «կեցություն անքննելի խորհրդի», «հավերժական գոյի իրավունքի» բացահայտմանը, իսկ նրանի կոնկրետ պատմական, ճանաչողական բովանդակության մասին խոսելը համարվում է ավելորդ և սխալ մի բան: Այնինչ, հակադրել այդ երկու կողմերը անհիմն է՝ և՛ ընդհանուր մեթոդաբանական առումով, և՛ տվյալ կոնկրետ դեպքում: «Անուշի», ինչպես և ամեն մի գեղարվեստական մեծ ստեղծագործության համամարդկային գծերը չեն հակադրվում, այլ բնական ճանապարհով բխում են կոնկրետ պատմահասարակական, նույնիսկ կենցաղային նյութից, որը կառմում է երկի բովանդակության բնական հիմքը:

Թումանյանի ունակիվմի մի ուրիշ էական գիծն այն է, որ նա իր հետ բերեց անհատի և կոլեկտիվի կապերի, հոգեբանության պատկերման նոր սկզբունքներ: Թումանյանն անհատին պատկերում, նրա հոգեբանությունը բացահայտում է կոլեկտիվ հոսանքի մեջ, հաճախ մասսայական տեսարանների, բախումների ոլորտում: Ներանձնացված հոգեբանական վերլուծումները բնորոշ չեն Թումանյանին: Նրա իսկական

առարկեքը ժողովրդական կյանքի էպիկական լայնությունն է, որի մեջ էլ նա դիտում է անհատին: Գյուղական կյանքի և քննության լայն ֆոնի վրա է ցուցադրվում, օրինակ, Անուշի ու Սարոյի սիրո դրաման: Ժողովրդական բանահյուսությունից, հատկապես էպոսից եկող այդ սկզբունքը, սակայն, բանաստեղծին երբեք չի հանգեցնում անհատի ճակատագրի և հոգեբանության անտեսման, ինչպես երբեմն ասվել է Թումանյանի ժամանակակից քննադատության մեջ (Առ, Պ. Մակինցյան և ուրիշներ): Նրա պոեզիայում էպիկական հզոր պատկերները բնական հիմք են դառնում և միշտ ղուգակցվում են հերոսների հոգեբանության ամենախոր ծալքերի բացահայտման հետ: Բավական է հիշեցնել սիրո հոգեբանության դարմանալիորեն նուրբ դրվագները «Անուշի», սիրո և դավաճանության, ազնվություն և փառասիրության բախման մոտիվները «Թմկաբերդի առումի», կատարելության անմար տենչանքի, իշխանության և իդեալի հակադրության ողբերգական ընկալումը «Փարվանայի» մեջ: Իր արձակում ևս, առերևույթ չըզբաղվելով հոգեկան վիճակների վերլուծությամբ, Թումանյանը բնականորեն զոգրնիթաց ստեղծում է հերոսների ներաշխարհի սպառիչ պատկերացում: Հիշենք միայն Գիքորի և Համբոյի ողբերգական ապրումները, որոնք մի ամբողջ հոգեբանական վեպի կշիռ ունեն:

Թումանյանի խոշոր ծառայությունը հայ ռեալիզմի պատմության մեջ այն է նաև, որ նա մեծապես հարստացրեց, շատ ավելի բազմազան դարձրեց իրականության արտացոլման գեղարվեստական ձևերն ու միջոցները: Այս առթիվ նախ նշենք հայ քննադատական ռեալիզմի մի առանձնահատկությունը, որ կարելի է նկատել նրա գրեթե ողջ դարձացման ընթացքում, մինչև Թումանյանի երևան գալը: Սուղողակյանի ու Պռոշյանի, Շիրվանդադեի ու Նար-Դոսի և հայ քննադատական ռեալիզմի մյուս ներկայացուցիչների երկերում կյանքի արտացոլումը տեղի էր ունենում, աչտպես առաժ, բուն «կյանքի ձևերով», պահպանելով երևույթների բնական տեսքն ու արտաքին տրամաբանական կապը: Դա պատմականորեն անհրաժեշտ մի փուլ էր ռեալիզմի զարգաց-

ման մեջ, գրականությունը կյանքին մերձեցնելու արտահայտություններից մեկը: Եղել են միայն առանձին շեղումներ այդ սկզբունքից, ասենք, Սունդուկյանի «Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը» վոդեկիլը՝ իր պայմանական, անդրաշխարհը պատկերող սյուժետով, «Եվայլն կամ նոր Դիոգենեսը»՝ իբր գրոտեսկային չափազանցումներով: Կարելի է հիշել նաև Պարոնյանի «Ծիծաղը»՝ իր մի շարք պայմանական, այլաբանական տեսարաններով: Սակայն ընդհանուր առմամբ սրբանք փոքր բացառություններ են հայ քննադատական ուսուցիչի: Հարուստ գրական հոսանքում և այն էլ հանդես են գալիս միայն երգիծական բնույթի երկերում:

Կենսական համաստիություն, «կյանքի ձևերի» պահպանման սկզբունքը Թումանյանին բոլոր դեպքերում բավարարել չէր կարող: Իր պոեմների, բալլադների և հեքիաթների մեջ նա լայնորեն տեղ տվեց ոչ միայն չափազանցումների, այլև պայմանական՝ ֆանտաստիկ և այլաբանական պատկերներին: Այդ բոլորը, սակայն, ոչ թե շեղումներ էին ուսուցիչից, այլ նրա արտահայտման յուրօրինակ ձևեր: Ճիշտ է, այդ պայմանական, ֆանտաստիկ պատկերները հիմնականում հանդես են գալիս ժողովրդական բանահյուսության հիման վրա գրված չափածո և արձակ երկերում, արդյունք են ֆոլկլորային պոետիկայի առանձնահատկությունները հարադատորեն պահպանելու: Բայց այդ բոլորը օրդանապես մտել են նաև իր՝ Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության մեջ և բնորոշում են առհասարակ նրա մեթոդի կարևոր գծերից մեկը: Այն հանգամանքը, որ բանաստեղծը հետևողականորեն պահպանում է բանահյուսական նյութերի արտաբոստ լանիքական, անբնական թվացող պատկերները, այն, որ նա «Սասունցի Դավիթը» գրելիս, օրինակ, չի ձգտում որևէ չափով «համաստի գծեր» մտցնել, արդիականացնել մեր էպոսի գեղարվեստական ներկայանակը, այլ ամեն ինչ ներկայացնում է իր հարադատ ժողովրդական տեսքով, կամ որ նրա բալլադներում ամեն քաջափոխի հրաշքներ են կատարվում, մարդիկ կարող են թռչուն կամ թիթեռ դառնալ, ձուլվել բրնձիկներ, այն, որ հեքիաթներում ամեն ինչ չափազանցվում

է, շնչում է ժողովրդի գեղարվեստական մտածողութեանը հարադատ,—այս ամենը խոսում է Թումանյանի խոր ունակի մի մասին նաև ֆուլկլորային նյութերը մշակելիս: Արտաքուստ խաբուսիկ «ուալիստական» միտումը՝ բանահյուսութեան նյութերին «հավաստի, բնական մեկնաբանություն» տալու ձգտումը, որը հանդես է եկել նաև հայ գրականության մեջ (իբրև օրինակ նշենք Լ. Մանվելյանի «Սասունցի Դավիթ և Մսրա Մելիք» գրամատիկական պոեմը), իրականում հանգեցնում է ունակի մի կործանման: Թումանյանը երբեք չի ընթացել այդ սայթաքուն ևնապարհով:

Գեղարվեստական պայմանականությունն ու ֆանտաստիկական զգալի չափով մուտք են գործում նաև Թումանյանի մի շարք ոչ բանահյուսական երկերի մեջ: Հիշենք «Անուշի» նախերգանքում հանդես եկող և աւելագույն ոգեբերությունն ազգարարող փերիներին կամ պոեմի վերջերգը՝ աստղերի վերածված սիրահարների պատկերով: Հիշենք բուրժուական հարաբերությունները մերկացնող «Պոետն ու Մուսան», որն սկզբից մինչև վերջ հիմնված է պայմանական սյուժեի՝ բանաստեղծի և Պառնասից իջած Մուսայի խոսակցության վրա: Հիշենք, վերջապես, արևմտահայության կյանքին և ազատագրական ոգորումներին նվիրված «Հին կոիլը» պոեմը, որի մեջ այնքան ուժեղ և որոշակի հանդես են գալիս իրականի և հերթաթայինի միաձուլման միտումները:

Սակայն, կրկնում ենք, Թումանյանի ստեղծագործության մեջ ֆանտաստիկայի գրսևորման հիմնական ոլորտը ժողովրդական բանահյուսության հիման վրա դրված երկերն են: Այստեղ ունակի մը գրսևորվում է ամբողջ բարդ ուղիներով՝ Ֆյանքի բնական ձևերից շեղվող պայմանական պատկերների մեջ: Ի դեպ, մեղանում մինչև այժմ էլ այդ երկերը ունակի մի սահմաններից դուրս զննելու որոշակի հակում կա: Օրինակ՝ ոմանք անկեղծորեն համոզված են, թե Թումանյանի «Փարվանան» «ռոմանտիկական լեգենդ» է, երևի այն պատճառով, որ նրա մեջ կան թիթեռ դարձած կտրիճներ, կամ աղջկա արցունքներից դոյացած մի ամբողջ լիճ: Կամ որ՝ Թումանյանը «Հին կոիլ» մեջ լուրջ շեղում է կատարել ունակի մի, երբ

պոռնիկում տեղ է տվել ջրի ճանապարհը փակող վիշապի հերիաթին, թաշուն դարձած աղջկա ավանդությանը, կարճ ասած՝ տուրք է տվել «հերիաթային-այլաբանական մտածողությանը»¹⁰:

Այսպիսի պատկերացումները արդյունք են բեալիզմի ձևերի բազմազանության, նրա լայն հնարավորությունների անգիտացման: Ռեալիզմը դրսևորվում է նախ և առաջ կյանքի բուն էության, նրա ներքին բովանդակության ճիշտ բմբռնման և ոչ թե ամեն ինչ տառացիորեն ճշգրիտ պատկերելու մեջ: Պայմանական՝ ֆանտաստիկ կամ այլաբանական պատկերները հաճախ օգնում են շատ ավելի խոր և ճիշտ բացահայտելու երևույթների իմաստը, կյանքի օրինաչափությունները, քան դա հնարավոր է կենսական փաստերի ուղղակի: ցուցադրման ճանապարհով: Թումանյանի ստեղծագործության մեջ բազմիցս հանդես եկող նման պատկերները միշտ ծառայում են այդ նպատակին: Հասուն շրջանի Թումանյանի ռեալիստական մեթոդը միասնական է, այստեղ որևէ «երկփեղկում» չկա: Եվ մենք կարող ենք ասել, որ ժողովրդի սրբին ու ձգտումները ճշմարտացիորեն բացահայտելու տեսակետից դյուցազնական և սիմվոլիկ պատկերներով հագեցած «Սասունցի Դավիթը», «Թմկաբերդի առումը» կամ «Աղավնու վանքը» նույնքան ռեալիստական են, որքան և «Անուշը», «Լոռեցի Սաքուն» կամ «Հառաչանքը»: Մարդու և մարդկության կատարելագործման հումանիստական նպատակով շնչող, ֆանտաստիկ սյուժեների վրա կառուցված «Փարվանան» ու «Հաղարան բլուրը», աշխարհի տերերի հակաժողովրդական էությունը հիպերբոլիկ պատկերներով մերկացնող «Քաջ Նաղարն» ու «Մի կաթիլ մեղրը» ոչ պակաս ռեալիստական են, քան ժամանակակից կյանքն իր բնական ձևերով վերարտադրող Թումանյանական բանաստեղծություններն ու պատմվածքները: Տարբեր են արտահայտության ձևերը, բայց ներքին էությունը միշտ նույնն է՝ խորապես ճշմարտացի, ժողովրդի աշխարհընկալման լավագույն կողմերը մարմնավորող, պատ-

10 Լ. Հալսվերդյան. Թումանյանի աշխարհը, 1966, էջ 118, 229 և այլն:

մական լավատեսութեան իղևալներով հաղեցած: Սա էլ հենց նրա ռեալիզմի ամուր հիմքն է:

Յանտաստիկան և գեղարվեստական բոլոր մյուս պաշտանական ձևերը երբեք Թումանյանին չեն հեռացնում իրականությունից, այլ դառնում են միջոց՝ պատկերելու միանգամայն իրական բնավորություններ, հոգեբանություն և ճրգատամներ: Իրական աշխարհը չի կլանվում բանաստեղծի «հոգու սուրյեկտիվ մղումներին» մեջ, ինչպես հաճախ լինում էր անցյալի ռոմանտիկների երկերում, այլ կանգնում է մեր առջև իր ողջ գունագեղությամբ, հարազատ և բնական զգեստով: Հրաշապատում ձևափոխություններ են կատարվում, ասենք, «Անիծած հարսը» կամ «Պողոս-Պետրոս» բալլադներում, բայց սրբա՛ն իրական է նրանց միջուկը՝ գյուղական կյանքի իրողությունը, չար սկսերոջ կամ խորթ մոր անեծքը, բախտից հալածված էակների տառապանքն ու վախը: «Մի կաթիլ մեղրը» բալլադում հանգես եկող վիթխարի շափաղանցումները միանգամայն բնականորեն զուգակցվում են ծաշր աստիճան իրական, առօրյա-սովորական տեսարանների հետ. ահա գյուղական խանութը, խանութպանն ու հարևան գյուղից գնումների եկած չորանը՝ իր մահակով և շնով, նրանց բարեկամական զրույցը և հետո մի կաթիլ մեղրից ծաղած կոփը, գյուղական համայնքների արշունայի ընդհարումը և, վերջապես, աշխարհավեր պատերազմը: Դժվար է պատկերացնել գեղարվեստական կոնկրետության և ճշմարտացիության ավելի մի առ մի օրինակ: Նույնը կարելի է տեսնել «Քաջ Նալարի», «Տերն ու ծառայի» և բոլոր մյուս հեքիաթների մեջ:

Ամենուրեք Թումանյանը կարողանում է համադրել երկու գիծ, որոնք առաջին հայացքից անհամատեղելի են թվում. մի էդդմից՝ բացառիկ կոնկրետություն, գեղարվեստական մանրամասների ճշգրտություն, մյուս կողմից՝ հսկայական շափաղանցումներ, հավերժական խորհրդանշիչ արժեք յուրացող գեղարվեստական ընդհանրացումներ: Ե՛վ կենսական մանրամասների մեջ, և՛ ընդհանրացումներ կատարելիս բանաստեղծը հասնում է գեղարվեստական դարմանայի լրի-

վության և ամբողջականության: Դա ևս Թումանյանի ունակումն էր՝
մի կենսատեսական հիմքերից մեկն է:

4

Վերջին հարցը, որին կուզենք անդրադառնալ (այն էլ՝
միայն ընդհանուր հարցադրման կարգով), Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդի և հայ քննադատական ունակումի
փոխհարաբերության խնդիրն է: Այս հարցի կարևորությունը
ընդգծվում է նաև նրանով, որ Թումանյանի ունակումը ձևավորվեց
հայ քննադատական ունակումի ուղղության էական
գծերի ամբողջացումից հետո, որը ձևով և բովանդակությամբ
Սունդուկյանի և Պարոնյանի, Շիրվանզադեի և Զոհրապի, Նար-Դոսի և
Օռնյանի ստեղծագործության մեջ: Պե՞տք է արդյոք Թուման-
յանի գեղարվեստական մեթոդը համարել այդ ունակումի ուղ-
ղակի շարունակությունը, նրա սկզբունքների կիրառումն ու
հաստատումը պոետիկ բնագավառում, թե՞ մենք գործ ու-
նենք որակապես նոր երևույթի հետ: Այս հարցի պարզաբան-
ման կարևորությունն ավելորդ է ապացուցել: Բայց սկսենք
մի փոքր «հեռվից»:

Արդեն կես դարից ավելի է, ինչ մեր գրականագիտության
մեջ ամուր կերպով մտել ու լայն կիրառություն է ստացել
Մաքսիմ Գորկու առաջադրած «քննադատական ունակում»
տերմինը: Այդ հասկացությամբ ընդգրկվում է մի շատ լայն
ու կարևոր գեղարվեստական երևույթ, որպիսին արևմտակա-
րուպական, ռուսական և մի շարք ազգային գրականություն-
ների մեջ XIX դարի 20—30-ական թվականներից (կամ ա-
վելի ուշ) սկսված ունակիստական մեծ հոսանքն է, որը մեր
երկրում հարատևեց մինչև XX դարի սկիզբը, մինչև սովե-
տական գրականության և նրա նոր ստեղծագործական մեթո-
դի առաջացումը, իսկ արտասահմանում գտնադան տարբե-
րակներով շարունակվեց նաև հետագայում: Գորկին այդ սեռ-
վումը քննադատական կոչեց, նկատի ունենալով, որ նրա
ղշխավոր պաթոսը սոցիալական կյանքի արատների մերկա-
ցումն ու քննադատությունն էր:

Սակայն, ինչպես շատ տերմիններ, «քննադատական
 ունալիզմը» ես զերծ չէ որոշ պայմանականությունից ու միա-
 կողմանիությունից: Անշուշտ, «քննադատական» մակդիրը չի
 ամփոփում այդ ունալիզմի գաղափարական-դեղարվեստական
 նկարագրի բոլոր կողմերը: XIX դարի ունալիզմն անվաճելով
 քննադատական, չպետք է մոռանալ ո՛չ գրական կերպարների
 ու իդեալների առկայությունը և ո՛չ էլ «չեղոր», «ոչ-քննա-
 դատական» պատկերների հնարավորությունը այդ ունալիզմի
 մեջ: Այս վերապահությունները վաղուց հայտնի են գրակա-
 նագիտությանը: Եվ, այնուամենայնիվ, չպետք է հրաժարվել
 քննադատական ունալիզմի հասկացությունից՝ ոչ միայն գի-
 տական ավանդույթի պահպանման համար, այլև այն, որ
 այդ տերմինն իրոք մատնանշում է XIX—XX դարերի ունա-
 լիզմի էական կողմերից մեկը, որով նա տարբերվում է և՛ նա-
 խորդ դարաշրջանի լուսավորական ունալիզմից, և՛ սոցիալիստա-
 կան հասարակության ունալիստական արվեստից: Ահա թե ինչու
 վերջին տարիներս վերսկսված հարձակումները քննադատական
 ունալիզմի հասկացության դեմ պետք է համարել անհիմն և
 վնասակար: Թե ինչ տխուր արդյունքների կարելի է հասնել
 այդ հասկացության վերանայման ճանապարհով, շոշափե-
 լիորեն ցուցադրեց Վ. Կոժինովը 1978 թ. տպագրված իր մի
 հոդվածում: Թուսական քննադատական ունալիզմի հզոր հո-
 սանքը նա բաժանեց բազմաթիվ մասերի, որոնցից անհնար
 է վերստեղծել որևէ միասնություն: Այսպես, բոտ Վ. Կոժի-
 նովի, Պուշկինի ստեղծագործությունը ներկայացնում է վե-
 րածնության բնույթի ունալիզմ, Գոգոլը, Տյուտչևը, Լերմոն-
 տովը և ուրիշներ՝ ռուսական բարոկկոն, Տուրգենևը, Նեկրա-
 սովը, Շչեդրինը, Չերնիշևսկին և ուրիշներ պատկանում են
 լուսավորական ունալիզմին, երիտասարդ և և Տոլստոյը սենտի-
 մենտալիստ է, Դոստոևսկին՝ սկզբից մինչև վերջ ռոմանտիկ,
 և միայն Չեխովի ու նրա ժամանակի որոշ գրողների երկերն
 են, որ կարելի է անվանել «քննադատական ունալիզմի գրա-
 կանություն»¹¹: Եթե հետևենք այս բնութագրումներին, ապա

¹¹ В Кожин, Русская литература и термин «критический ре-
 ализм»,—«Вопросы литературы», 1978, № 9.

պետք է ընդունենք, որ XIX դարի ուս գրականությունն անընդհատ փոխել է իր ստեղծագործական մեթոդը, և կարծես ին բոլորովին չեն գործել գրական ժառանգականության և գեղարվեստական դարգացման հայտնի օրինաչափությունները: Խորհրդատաբար, Վ. Կոթինովի անհիմն մտահայաց կառուցումները մերժվեցին, հատկապես Բ. Բյալիկի փայլուն բանավիճական հոգևածում¹²:

Հայ իրականության մեջ քննադատական ունակիզմի սահմանների նեղացման միտումը արտահայտվեց «լուսավորական ունակիզմի» մի ամբողջական ուղղություն առանձնացնելու փորձերի ձևով: Ոմանք լուսավորական ունակիզմ են տեսնում Աբովյանի ստեղծագործության մեջ: Մյուսները այդ ուղղությանն են դասում անցյալ դարի 50—70-ական թվականների հայ գրականության շատ երևույթներ: Մեր կարծիքով, այդ ջանքերը հիմնավորված չեն: Եթե մենք ելնենք ոչ ին հայ գրականության մեջ կամ անպայման մի ամբողջ լուսավորական ունակիստական հոսանք ունենալու կանխակալ ցանկությունից, այլ հասարակական և գեղարվեստական դարգացման իրական տվյալներից, ապա այդպիսի հոսանքի առանձնացման համար բավարար հիմքեր չկան: Աբովյանն, Իհարեկե, իր հասարակական հայացքներով և գործունեությամբ լուսավորիչ գեմոկրատ էր, և դա երևում է նաև նրա գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ: Սակայն վերջինս մեթոդի առումով, նախ և առաջ, ռոմանտիկական բնույթ ունի: 50—60-ական թվականների հայ ունակիստական գրականության մեջ (Մ. Նալբանդյանի և «Հյուսիսսփայլի» արձակը, Սունդուկյանի, Պոռշյանի, Աղայանի, Պարոնյանի առաջին երկերը) անպայման կային լուսավորական ուժեղ միտումներ, բայց իր գեղարվեստական հիմնական մեթոդով դա ձևավորվող քննադատական ունակիզմի ուղղությունն էր: Լուսավորական ունակիզմի հատուկ և ամբողջական հոսանք հայ պարականության մեջ չեղավ և չէր կարող լինել. ժամանակի ոգին ուրիշ բան էր սպահանջում: Լուսավորական միտումները միա-

¹² Б. Бялик, Поверхность концепции и ее ядро. — «Вопросы литературы», 1979, № 4.

ձուլվեցին քննադատական ուսալիզմի հետ, դարձան նրա ձևավորման շրջանի յուրահատուկ գծերից մեկը:

Ավելի ճիշտ կլինի XIX դարի և XX դարի սկզբի ողջ հայ աեալիստական գրականության համար պահպանել «քննադատական ուսալիզմ» անվանումը, որն ամենևին: չի բացառում ալդ գրականության դարգացման առանձին փուլերի և նրա խոշորագույն ներկայացուցիչների ստեղծագործական յուրահատկությունների բացահայտման անհրաժեշտությունը: Այս առումով՝ Թումանյանի ստեղծագործությունը ես մտնում է հայ քննադատական ուսալիզմի ալդ մեծ հոսանքի, ալդ կերպ աաած՝ նախահոկտեմբերյան շրջանի՝ ուսալիստական գրականության պատմության մեջ:

Սակայն միաժամանակ չի կարելի շնկատել, որ Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդն արդեն բավական տարբերվում է քննադատական ուսալիզմի ալն «դասական մոդելից», որը մենք կարող ենք տեսնել Սունդուկյանի կամ Շիրվանզադեի երկերի մեջ: Վերը նշված յուրահատկությունները խոսում են նաև ալդ տարբերության մասին: Նորից շմտնելով հարցի քննության մեջ, մենք նրա էությունը, ամենարդհատուր ձևով, կարող ենք բնութագրել ալսպես. լինելով բնադատական ուսալիզմի անմիջական շարունակությունը, Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդը միաժամանակ իր հետ բերում էր որակալես նոր գծեր: Քննադատական ուսալիզմի գլխավոր խնդիրը բուրժուական հասարակության, նրա սոցիալական և բարոյական հարաբերությունների վերլուծական գնումը և գեղարվեստական ցուցադրումն էր: Ալդ ճանապարհին են ձևոր բերվել քննադատական ուսալիզմի հիմնական նվաճումները նաև հայ գրականության մեջ: Թումանյանը ես, ուղղակի կամ անուղղակի, իր ստեղծագործության ներքին պաթոսով քննադատել և մերժել է բուրժուական հասարակությունը: Սակայն հիմնականը նրա ստեղծագործության մեջ դարձավ ժողովրդի մարդկանց բնավորությունների, նրա կլանքի բանաստեղծական կողմերի, հերոսական-էպիկական ոգու և հումանիստական աշխարհընկալման բացահայտումը, սոցիալական և ազգային մեծ ձգտումներով ալ-

Դուրս Մարդու իդեալի կերտումը: Դա հիմք է տալիս Թուման-
յանի գեղարվեստական մեթոդի մեջ տեսնելու դասական քրե-
նապատական ուսուցիչի շատ էությունը տարրերով մի նոր
աստիճան¹³: Դա ամբողջ հայ գրականության խոշորագույն
նվաճումն էր, որը և դարձավ նրա հետագա առաջնության
կայուն հիմքերից մեկը:

Ահա թե ինչու Թումանյանի ստեղծագործությունն ա-
վելի, քան որեւէ ուրիշ հայ դասական գրողի ժառանգություն,
ուղղակիորեն մասնակցեց հետհոկոտեմբերյան հայ գրակա-
նության ձևավորման, զարգացման և գեղարվեստական
հարստացման ողջ ընթացքին: Դրա հիմքը ոչ միայն Թու-
մանյանի աշխարհայացքի լայն գեմոկրատական բովանդա-
կությունն է, այլև նրա գեղարվեստական մեթոդի համապար-
փակ բնույթը, ստեղծագործական տարրերի այն ներքին բաղ-
ժաղանությունը, որի մասին խոսվեց այս հոդվածում: Եվ
այսօր էլ Թումանյանը շարունակում է մեզ համար լինել գր-
ականության ժողովրդայնության ու ուսուցիչի, պարզու-
թյան ու խորության մի այնպիսի բարձր տիպար և չափա-
նիշ, որին վիճակված է հավերժական կյանք հայրենի գրա-
կանության պատմության և ժողովրդի գիտակցության մեջ:

¹³ Մեր ժողովրդագիտության մեջ արդեն խոսվել է XIX դարի քննադա-
տական ուսուցիչից Թումանյանի ստեղծագործության ունեցած որոշակի տար-
րերությունների մասին: Նկատի ունենք Ս. Աղաբաբյանի «Հովհ. Թումանյանի
գեղարվեստական իդեալը և արդիականությունը» («Թումանյան. Ուսումնասի-
րություններ և հրապարակումներ», 1, 1964) և Մ. Մկրչյանի «Ժողովրդի սիր-
տը, ժողովրդի սիրելին» («Սովետական Հայաստան», 1969, 15 մայիսի)
հոդվածները:



IV

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԲԱԼԼԱԴՆԵՐԸ

Թումանյանի ստեղծագործության որ մասն էլ որ վերցնենք, անմիջապես աչքի է զարնում հեղինակի անհատականության անհնչելի դրոշմը, նրա գեղագիտական սկզբունքների համաձուլվ միասնությունը: Թումանյանին կարելի է ճանաչել նույնիսկ փոքրիկ մանկական բանաստեղծության, անցողիկ ստեղծված էքսպրոսի կամ ընթացիկ առիթով գրված հոգվածի մեջ: Ամենուր մեր առջև կանգնում է դարմանալի մարդկային, խորամիտ և պաշտառաստես բանաստեղծը, գոյության ողբերգական հակասությունների և առեղծվածների մեջ թափանցող մտածողը, մայրենի լեզվի ամբողջ ուժին, հմայքին և գեղեցկությանը կախարդորեն տիրապետող վարպետը: Անսահմանորեն լայն են Թումանյանի ընդգրկումները՝ առօրյա կենցաղի «մանրունքներից» մինչև ազգային և սոցիալական կյանքի մեծ խնդիրները, մանկական պարզամիտ խաղից մինչև տիեզերական կեցության հավերժական գաղտնիքները:

Այս աշխատությունը նվիրված է Թումանյանի ժառանգության կարևորագույն բաժիններից մեկի՝ ժողովրդական ավանդությունների հիման վրա գրված երկերի քննությանը, որ մենք համախմբում ենք «բալլադ» ընդհանուր ժանրային բնորոշումով:

Գրողի ստեղծագործության այս կամ այն բաժնի առանձին քննության սկզբունքն ունի իր առավելությունները: Այն

հնարավորություն է տալիս ավելի բազմակողմանի և համա-
գումանդական, քան ընդհանուր մենագրության մեջ, վերլուծել-
լու տվյալ ժանրի կամ թեմայի երկերը՝ կենտրոնացնելով ու-
շադրությունը հատկապես այն հարցերի վրա, որոնք առնչ-
վում են արվեստագետի ժառանգության այդ կողմին: Շիշտ
է, այդպիսի քննության դեպքում նաև որոշակի վտանգ է ծա-
գում, որ մենք կարող ենք կորցնել գրողի ստեղծագործական
աշխարհի ներքին միասնությունը: Օգտվելով հիշյալ առա-
վելությունից, աշխատել ենք այդ վտանգից խուսափել:

Համեմատաբար փոքր աշխատության շրջանակներում
ընթերցողը կհանգիստի տարբեր բնույթի հարցերի: Բայլադ-
ների գաղափարական-գեղարվեստական էության սեղմ բը-
նութագիրը ղուգակցվում է (համապատասխան նյութերի առ-
կայության դեպքում) նրանց բանահյուսական և գրքային
աղբյուրների, ստեղծագործական պատմության պարզաբան-
ման, Թումանյանի աշխարհայացքի և գեղարվեստական մե-
թոդի ընդհանուր հարցերի արծարծման հետ:

1. ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԸ ԵՎ ԺՈՂՈՎՈՒՐԴԸ

«Ժողովրդայնությունը դարձավ Թումանյանի թևերի և
կրակտիկան»¹, — Դերենիկ Դեմիրճյանի այս խոսքերը
շատ սեղմ և դիպուկ բնորոշում են հայ ազգային մեծ բանա-
ստեղծի ժառանգության ամենաբնորոշ կողմերից մեկը: Այո*,
Հովհաննես Թումանյանի անցած ամբողջ ստեղծագործական
ճանապարհը՝ 80-ական թվականների կեսերին կատարած ա-
ռաջին բանաստեղծական փորձերից մինչև 20-ական թվա-
կանների սկիզբը, բնութագրվում է մի տիրական միտումով՝
ավելի ու ավելի մերձենալ հարազատ ժողովրդի կյանքին,
ըմբռնել և գեղարվեստորեն արտահայտել նրա անցյալն ու
ներկան, նրա հոգեբանությունը, նրա նվիրական իդեալները:
Այս ձգտումը ոչ միայն արտահայտվեց չափածո և արձակ ա-

1 Դ. Դեմիրճյան. *Երկերի ժողովածու*, հ. XII. 1985, էջ 139:

մենատարբեր ժանրերի երկերում, այլև իր տեսական իմաստալուրումը դտավ Թումանյանի քննադատական և հրապարակախոսական ելույթների մեջ, որոնց հիմնական, առանցքալին թեմաներից մեկը արվեստագետի և ժողովրդի փոխհարաբերության հարցն է՝ իր բազմազան էությունով: Հիբավի, ժողովրդագնությունը Թումանյանի համար դարձավ ն՛ գեղագիտական տեսություն, և՛ ստեղծագործական պրակտիկա²:

Իհարկե, սխալ կլիներ կարծել, թե շուրջ շորս տասնամյակի ընթացքում Թումանյանի ըմբռնումները գրականության ժողովրդագնության մասին և, մանավանդ, նրա ստեղծագործության ժողովրդագնության բուն որակը նույնն են մնացել, չեն ենթարկվել որեէ փոփոխության: Թումանյանի գեղագիտական սկզբունքները միաձուլվ են ու հետևողական, բայց ոչ դոգմատիկ և անշարժ: Կյանքի, սոցիալական իրականության, ժամանակի մեծ դեպքերի ազդեցության տակ աստիճանաբար լայնացավ բանաստեղծի մտահորիզոնը, խորացավ նաև նրա ըմբռնումը գրականության և ժողովրդի կապի վերաբերյալ: Երիտասարդ Թումանյանն իր առաջին բանաստեղծություններում, պոեմներում և ավանդություններում արդեն խորապես ապրում էր իր ժամանակի, ժողովրդի կյանքի ամենաեկենսական հարցերով: Բայց այդ հարցերը հաճախ դեռ ստանում էին մերկապարանոց, հրապարակախոսական լուծում, չէին հիմնավորվում կերպարների, զգացմունքների բացահայտման համապատասխան գեղարվեստական խորությամբ: Իսկ դուրդական իրականությանը նվիրված երկերում («Անուշի», «Լոռեցի Սաքոյի», «Մարոյի» առաջին տարբերակները, «Գութանի երգը» և այլ բանաստեղծություններ), որոնք այն ժամանակվա հայ գրականության մեջ միանգամից աչրի ընկան ժողովրդի կյանքի ճշմարտացի պատկերներով, ժողովրդագնության հարցը, տնտեսամենայնիվ, զգալի չափով դեռ կապվում էր ազդագրական, կենցաղային նյութի հետ:

2 Պրորբեմի մի բանի ալ կողմեր արծարծվում են այս գրքում տեղ գրտած «Թումանյանը և ժողովրդագնության խնդիրը» հոդվածում:

1890-ական թվականների վերջին և մեր դարի սկզբին տեղի ունեցավ Թումանյանի բուհական գործունեության մեծ բեկումը, որն, իհարկե, հենվում էր նախընթաց գեղարվեստական փորձի վրա: Ներքոստ վերականգնվեց, կատարելագործվեց Թումանյանի ուսուցիչը, անթերի արտահայտությունն ստացավ բանաստեղծի վարպետությունը՝ կերպարների հագեցանելով, երկերի կառուցվածքի, լեզվի, տաղաչափության հարցերում: Սկսվեց «դասական Թումանյանի» շրջանը, որը տեղի ավելի քան երկու տասնամյակ՝ հաջորդականությունը հարստացնելով բացառիկ ուժի և կատարելության երկերով: Դա միաժամանակ և ժողովրդայնության բարձրման ու իրազեկման մի նոր, շատ ավելի բարձր աստիճան էր: Ժողովրդայնությունը ձուլվեց, փառասիրեն նույնացավ բարձր գեղարվեստականության հետ. լինել արվեստագետ, նշանակում է, Թումանյանի կարծիքով, ամենից առաջ գտնալ ժողովրդի պատմության և ներկայի, նրա աշխարհի հեղինակության և բնավորության, նրա նվիրական իդեալների ու գեղարվեստորեն մարմնավորողը: Հիշենք Թումանյանին՝ 1904 թ. մի նամակում կարծես անցողակի ասված, բայց բաց էության նրա ողջ ստեղծագործության հիմքերի հիմքն արտահայտող և լիավոր աֆորիզմի արժեք ունեցող խոսքերը. «Ամենից առաջ ամեն բանաստեղծ իր ժողովրդի սիրտը պետք է լինի» (V, 283):

Ծանոթանալով Թումանյանի գեղարվեստական և քննադատական ժառանգության հետ, դժվար չէ նկատել մի առանձնահատկություն, մի յուրօրինակ թեմա, որը շատ անգամ է ծագում մեր առաջ: Ընդհանրապես իր մասին խոսելիս շատ ըուսպ, իր ստեղծագործական վաստակը համեմատ գնահատող, երբեմն էլ ինքնաժխտման աստիճան խիստ Թումանյանը բազմիցս բացահայտորեն, հպարտության և խոր թախծի մի ինքնատիպ խառնուրդով հուշակում է ժողովրդական տարերքի հետ իր ստեղծագործության անխզելի կապերի իբրողությունը: Թումանյանը լավ էր զգում, որ իր երկերի մեջ մարմնավորված է հարադատ ժողովրդի վիշտն ու տառապանքը, լավագույն ապագայի երազանքը: Այդ գիտակցու-

Քյունը տողորում էր նրան արվեստագետի ներքին հպարտությանամբ և համարձակությամբ, պատասխանատվության բարձր զգացումով:

Դիմենք, նախ, գեղարվեստական երկերին: Դեռ 90-ական թվականների սկզբին գրած մի անավարտ բանաստեղծության մեջ Թումանյանն այսպիսի տողերով էր խոսում իր թախծի և ուրախության, իր բանաստեղծական ոգևորության համաժողովրդական ակունքների մասին.

Ես վիշտ ունեմ՝ բերած երկրից հայրենի,
Նրանով են իմ երգերը կենդանի,
Նրանով է իմ քնարը պարծենում,
Նրանով եմ ես թե առնում, բարձրանում...
Եվ շեր կարող դուր հասկանալ բնավին—
Ի՞նչ սիրով եմ ես հանգիստում այն ցավին: (I, 454)

Բանաստեղծական այդ նույն թեման, արվեստագետի և ժողովրդի միասնության միտքը Թումանյանը հետո դեռ շատ անգամներ պիտի արժարծի՝ և՛ կորած պոեմի նախերգանքում («Ես ձայն եմ տալիս Հայոց դաշտերից, կալիս եմ ինձ հետ գեղջուկն, իր ցավեր», II, 263), և՛ «Հին կովի» բնարական շեղումների մեջ, ուր բանաստեղծն ուղղակի հռչակում էր.

Հայի շար բախտը ինձ ներքե բերավ
Բարձր Գուգարի ծաղկոտ սարերից,
Իմ հոգին լրցրեց հաստաճանր ու ցավ,
Տըխտը երգերի քնար արվավ ինձ: (VI, 37)

Այդ թեման մարմնավորվեց հայրենասիրական բանաստեղծությունների մի ամբողջ շարքի մեջ («Հայոց վիշտը», «Հայրենիքիս հետ», «Հոգեհանգիստ»): Բանաստեղծն ու հայրենիքը, նրա տառապանքի ու ողբերգության արձագանքը արվեստագետի հոգում, — այս է այդ բանաստեղծությունների, քաղաքացիական քնարերգության այդ հանճարեղ նմուշների հիմնական թեման:

Թումանյանի հոգվածներում և նամակներում ևս լայնորեն արտացոլվել է բանաստեղծի և ժողովրդի արյունակցա-

կան կապերի միտքը: Մեծ մասամբ անձնական խոստովանության բնույթ ունենալով, այդ ասույթներն էլ, բանաստեղծությունների նման, ձևորեն բերում համընդհանուր նշանակություն և արժեք: Դեռ 90-ական թվականներին Թումանյանը հռչակեց իր գեղագիտության հիմնական գրույթներից մեկը՝ ժողովրդին և բնությանը ըստ ամենայնի մերձենալու կոչը: Այդ կոչն ուղղված էր, Թումանյանի խոսքերով ասած, «քերական, կույր, կիզծ, անխելք հայրենասիրության» դեմ, որը, հեռու լինելով արդիականության զգացումից, ժողովրդի վշտի ու տառապանքի կենդանի ըմբռնումից, տարվում էր միայն պատմական հիշողություններով, հայրենիքի անիրական պատկերներով: Թումանյանը հանդես էր գալիս այն գրականության դեմ, որը հուզվում, վշտանում է Մասիսի գազաթին կոտակված ամպերով, բայց «շատ քիչ է նկատում կենդանի հայ գյուղացու ճակատի սև ամպերը» (VI, 69): Լեզուն 90-ական թվականներին Թումանյանը դարձացնում էր ժողովրդայնության նոր, ըստ էության ռևոլյուցիոնար ըմբռնում, որը պետք է ավելի խորանար ու մարմնավորվեր դասական շրջանի նրա երկերի մեջ:

1904 թ. մի շարք նամակներում Թումանյանը նորից անդրադարձավ բանաստեղծի համաղգային կոչման հարցերին: Լեռնյան այս անգամ Փ. Վարդադարյանի «Վշտի և թախծի երգիչ Հովհաննես Թումանյան» գրքույկն էր, որն այդ ժամանակ պատրաստվում էր տպագրության: Պատասխանելով գրքույկի հեղինակի հարցերին, Թումանյանը տալիս է սեփական գործերի («Դու քո ճամփին գնա, քույրիկ...» և «Պանդուխտ եմ, քույրիկ...» բանաստեղծությունների) մեկնաբանություն փայլուն օրինակներ: Հաջորդ նամակներից մեկը, որը գրված է Վարդադարյանի գրքույկի ընթերցանության անմիջական տպավորության տակ, շատ հատկանշական է և Թումանյանի ըմբռնումները, և՛ նրա մարդկային հատկանիշները հաշվառելու համար: Բանաստեղծին առանձնապես չեն գրավում քննադատի գովասանական գնահատականները, դուցե և ինչ-որ զսպված դժգոհություն կա այդ բոլորի նկատմամբ («Ինձ թվում է, թե քննադատը շատ է բարեկամ կամ

բարեհաճ»): Բայց զրբույկի մի շրջով հատկապես ուշերեկ է Թումանյանին, որովհետև վերաբերում է զրոզի և հայրենի աշխարհի կապին: Բարեկամին նա գրում է.

«Հնդհանուր առամաբ դու քո բանաստեղծին նկատել և ճանաչել ևս շատ ճիշտ, որ: նա իր ժողովրդի թշվառության երգիչն է, թախծի, վշտի բանաստեղծ, որ այդ թախիծը, այդ տխրությունը ունի զանազան աղբյուրներ, բայց բոլորը մի տեղից են գալիս ու մի տեղ գնում և այդ է մեր—հայկական կյանքը, հայկական աշխարհը: Գուցե այդ լինի իմ գլխավոր արժանիքը: Այդ էլ, հարկավ, մեծ բան է, եթե այդպես է» (V, 283): Լինել հարազատ ժողովրդի վշտի ու տառապանքի երգիչը, ստեղծագործության բոլոր ակունքներով առնչված լինել հայրենի երկրի հետ, — սա Թումանյանի համար ամենաբարձր գնահատականն է, որ կարելի է տալ եթե հայ բանաստեղծի («Գուցե այդ լինի իմ գլխավոր արժանիքը»):

Վերջապես, չի կարելի չհիշել ևս մի խոստովանություն, այս անգամ 1910 թ. մի հոգվածից («Տխուր Գ. Վ.-ին»), որ Թումանյանն ավարտել է այսպիսի ներշնչված, խոր թախծով և արժանապատվությամբ տողորված խոսքերով. «...Ես առաջ եմ գալիս ոչ թե «տիրող հանգամանքներից», այլ մի արյունոտ հողից, մի անօրինակ զարհուրելի պատմությունից, մի հոշոտված ժողովրդից, ուր ինձ բանաստեղծ է արել ճակատադիրը ու ներշնչել է անկեղծ լինել ամենից առաջ» (VI, 178):

Ինչ որ հատկապես գրավում է այս խոստովանությունների մեջ, նրանց զարմանալի անկեղծությունն է, հոգու շիտակությունն ու անվեհերությունը: Ե՛վ կյանքում, և՛ արվեստում Թումանյանը բացարձակորեն հեռու էր որևէ արհեստական կեցվածքից, թատերական էֆեկտից, սեփական հոգու տառապանքը ուռնցնելու, նրանով մարդկանց «զարմացնելու» մանրախնդիր ցանկությունից (հիշենք նրա բացառիկ խոր և ղեպուկ տքերից մեկը. «Երասանությունը զեղեցիկ է բեմի վրա, ուր խաղում են, բայց նա գարշելի է կյանքի մեջ, ուր ապրում են» (IV, 89): Նույնիսկ ամենամեծ ներքին տառապանքի ժամանակ էլ նա մնում է հոգեպես ամբողջական

և առողջ, իսկ հարազատ ժողովրդի հոգեկան տարերքի զգացողությունը տոգորում է նրան ստեղծագործական խիղացալից ամբաստանում և ավյուրում: Արվեստագետի հոգեկան հրանումից ամենաբարձր պահն այն է, երբ նա իր մեջ զգում է ժողովրդի, հանրության ոգին ու ձայնը և երբ վստահ է, որ իր խոսքն արձագանք է գտնելու ամենքի սրտում: Իվուր չէ, որ Աբովյանի մասին գրած իր հոգվածներից մեկը («Ամենքը միասին», 1910) Թումանյանն ավարտում է այսպիսի խոսքերով. «Նա ամենքինն է ու ամենքը նրա մեջ են» (IV, 158): Այս արտահայտությունը, որոշ իմաստով, խտացնում է ժողովրդային գրողի թումանյանական ըմբռնումը. նա իր խոսքի մոգական ուժով պատկանում է բոլորին, որոնք գրողի խոսքի մեջ տեսնում են իրենց խոհերի և իղձերի լավագույն մարմնավորումը:

Թումանյանի հայացքները գրականության ժողովրդանության մասին ձևավորվեցին մի շարք հասարակական և գեղարվեստական գործոնների ազդեցության տակ: Որոշակի գեր խաղաց ծանոթությունը Բելինսկու հոգվածների, ժողովրդայնության նրա տեսության հետ: Այդ մասին մենք մի շարք վկայություններ ունենք (տե՛ս, օրինակ, V, 282, 283, VI, 105—106): Սակայն ամենից կարևորը, անշուշտ, հայ հասարակական կյանքի այն տեղաշարժերն էին, որ կատարվեցին XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին: Դեմոկրատական ուժերի և գաղափարների բուռն զարգացման պայմաններում մեծացավ հետաքրքրությունը ժողովրդի կյանքի, նրա ստեղծած հոգևոր արժեքների նկատմամբ: Գրականության առջև կանգնեց հայրենի աշխարհին է՛լ ավելի մերձենալու, ժողովրդի կյանքը, հոգեբանությունը, իղեալները ամբողջ ճշմարտացիությամբ պատկերելու խնդիրը: Թումանյանը մեր պոեզիայի զարգացման այդ նոր, ուսուցողական շրջանի ամենամեծ գեմքն էր, նրա զրոշակակիրը: Ահա թե ինչու հենց սկզբից այնքան մեծ էր նրա հետաքրքրությունը ժողովրդի կյանքի իրական պատկերների, նրա լեզվի, ըմբռնումների, նրա ստեղծած հոգևոր գանձերի նկատմամբ:

Նշենք հատկապես, որ ժողովրդական բանահյուսության

խոր իմացությունն ու օգտագործումը Թումանյանը համարում էր գրականության ժողովրդայնության անհրաժեշտ նախադրյալներից մեկը: Իհարկե, սխալ կլիներ կարծել, թե ժողովրդայնության իմաստը նա հանդեսնում էր սոսկ բանահյուսական ձևերի գրական մշակման: Խնդիրը, ինչպես տեսանք, շատ ավելի լայն էր և նշանակալից: Բայց և նույնքան անկասկած է, որ Թումանյանը չէր պատկերացնում ժողովրդի հետ կապված գրականություն առանց նրա ստեղծած բանահյուսական արժեքների բաղմակողմանի օգտագործման: Չէ՞ որ հենց բանահյուսական նյութերի մեջ են առավել խորությամբ և հստակությամբ բյուրեղացել ժողովրդի դարավոր կենսափորձը, իմաստությունը, ամենագեղեցիկ իդեալները:

Թումանյանի կյանքն սկսվեց այնպես, որ նա դեռ վաղ մանկությունից օրդանապես յուրացրեց հայ ժողովրդական բանահյուսության անհամար նմուշներ: Հետագայում (1909) Թումանյանը գրել է. «...Նս լոռեցի եմ ու էն գլխից, ոչ «գիպվածով», սիրել և հետաքրքրվել եմ հեքիաթներով, լեգենդներով, առակներով, և շատերն անգիր գիտեմ դեռ մանկուց» (IV, 98): Ժողովրդական բանահյուսության այդ տարերային իմացությունը հետագայում միացավ հայկական և միջազգային ֆոլկլորի նկատմամբ մշտական, հիրավի գիտական հետաքրքրության հետ: Բանահյուսության հարցերին նվիրված գրքերը (ժողովածուներ, տեսական աշխատություններ) կազմում են բանաստեղծի դրադարանի ամենամեծ բաժիններից մեկը, իսկ բանագիտության հարցերի մասին նրա գրած հոդվածներն աչքի են ընկնում մասնագիտական խորությամբ և փաստական նյութի բացառիկ հարստությամբ:

Պեռ 1894 թ. տպագրված «Բորչալվում» ակնարկի մեջ Թումանյանը հիանալի հստակությամբ և դիպուկությամբ ժողովրդական բանահյուսությունն անվանում էր «մեր գրականության հարազատ հողն ու պատվանդանը» և կոչ էր անում. «Ահա՛ թե որտեղ է հայոց գրականության աղբյուրը: ահա՛ թե որտեղից պետք է խմի հայոց բանաստեղծը, հայոց վիպասանը, հայոց գրողը, որ գորանա» (VI, 65—66): Իսկ մի քանի տարի անց (1899), թեև մասնավոր անձի գրած

նամակում, նա իր մտքին տալիս էր արդեն ընդհանուր օրինաչափության բնույթ. «Ամեն մի ազգի բանաստեղծություն ժողովրդական լեզունդաներով, ազգային ոգու ստեղծագործություններով է պորանում ու ինքնուրույնության կնիք առնում, հաստատվում, առաջ գալիս, որպես մի ամբողջ ժողովրդի խոսք և դրանով էլ դառնում պատկառելի» (V, 147):

Ժողովրդական բանահյուսության հարստությունների օգտագործման ճանապարհին Թումանյանն ստիպված էր անցնել լուրջ արգելքների միջով: Խոսքը վերաբերում է, առաջին հերթին, այն գեհիկ և տգետ քննադատությանը, որը բանահյուսական նյութերի մշակումը որակում էր իբրև... բանագործություն, և որը հայ գրականության պատմության մեջ մտել է «գրամբյանիզմ» անունով: Այդ առիթով գրած իր փայլուն բանավիճական հոդվածներում («Ոչ-գրական ոչընչությունները քննադատ», «Հայոց գրամբյանիզմն ու ես», «Զարության և էկզոտիզմության դեմ», 1909—1913) Թումանյանը ոչ միայն պաշտպանում էր իր անձն ու ստեղծագործությունը բիրտ, անարդարացի քննադատությունից, այլև հիմնավորում էր ժողովրդական բանահյուսությունից բաղմանկողմանիորեն և ստեղծագործաբար օգտվելու՝ գրողի իրավունքը: «Սա է էն ուղիղ ճանապարհը,—գրում էր բանաստեղծը,—որով հոսանք պետք է տալ, ներս բերել առողջ ժողովրդական ստեղծագործությունները և ուժեղ, հարազատ, կենդանի լեզուն» (IV, 96):

Բանահյուսությունից օգտվելու թումանյանական ուղիներն ու եղանակները շատ բաղմազան են: Մերթ բանաստեղծը գեղարվեստական նյութը պարզապես հղկում, փոխադրում է գրական լեզվի և բարձրացնում գեղարվեստական նոր, անթերի որակի: Իսկ ավելի հաճախ էա հեքիաթի կամ էպոսի լսվում տարբերակների հիման վրա վերստեղծում է մի նոր, բւտ ամենայնի կատարյալ տարբերակ և կամ ավանդության նախնական սաղմից կերտում է գեղարվեստական մի ամբողջ լիարյուն կառուցվածք: Սակայն ի՞նչ ուղիով էլ

3 Այդ մասին տե՛ս էդ. Ջրբաշյան. Թումանյանի պոեմները. 2-րդ վերամշակված հրատ., 1986, էջ 295—302:

որ ընթանար բանաստեղծը, նա միշտ հետամտում և իրագործում է մի հիմնական նպատակ՝ բանահյուսական ավյալ նյութի մեջ բացահայտել և ընդգծել որևէ նվիրական դադափար, կապելով այն իր աշխարհայացքի, գեղագիտական իդեալի արմատական հարցերի հետ: Ահա թե ինչու բանահյուսական նյութերի նրա անհամար մշակումները, ի՞նչ ժանրի էլ որ նրանք պատկանեն, և՛ հարադատորեն վերարտադրում են ժողովրդական սկզբնաղբյուրի էությունը, ոգին, և՛ միշտ պարունակում են որևէ ինքնատիպ թումանյանական գաղափար: Թումանյանի՝ բանահյուսական հիմք ունեցող երկերն այնքան ամուր են կապված բանաստեղծի գեղագիտական համակարգի, մտածողության, ոճի հետ, որ անհնաբ է դրանք պատկերացնել իբրև մի ուրիշ հայ գրողի գործ: Արվեստագետի անհատականությունը, նախասիրությունները, ոճը, գաղափարների աշխարհը դրանց մեջ հանդես են եկել ոչ պակաս ցալտունությամբ, քան Թումանյանի մյուս, «ոչ-ֆոլկլորային» երկերի (ասենք, «Անուշի», «Գիքորի» կամ «Դեպի Անհունի») մեջ:

Ե՛վ ժողովրդական բանահյուսության օգտագործման թումանյանական սկզբունքների բացահայտման, և՛, առհասարակ, արվեստագետի ու ժողովրդի գաղափարական կապերի ցուցադրման առումով իրենց յուրահատուկ հետաքրքրությունն են ներկայացնում Թումանյանի ստեղծագործության բոլոր մասերը: Այդ իմաստ և այն մասը, որի հատուկ քննությանն է նվիրված մեր այն աշխատանքը: Մի ժանրի երկերի օրինակով մենք կաշխատենք ցույց տալ, թե ինչպե՞ս է Թումանյանը ժողովրդական նյութից, հաճախ արտաքուստ ոչնչով աչքի չընկնող պատումներից կերտում մի ամբողջ հոյակապ շենք: Ի՞նչ ուղիներով է նա հասնում գեղարվեստական անթերի որակի: Ինչպե՞ս է բոլոր դեպքերում արտահայտում իր ինքնատիպ թումանյանական գաղափարն ու իդեալը:

2. ԺԱՆՐԻ ՄԱՍԻՆ

Թումանյանի բանաստեղծական ժառանգության մի կարևորագույն մասն են կազմում նրա այն գործերը, որոնք բա-

նաստեղծի երկերի ժամանակակից հրատարակությունների մեջ, արդեն մի քանի տասնամյակ պահպանվող սովորություն: Համաձայն, համախմբվում են «Լեզենդներ, բալլադներ, առակներ» ընդհանուր վերնագրի տակ: «Ախթամարն» ու «Անիծած հարսը», «Պողոս-Պետրոսն» ու «Աղջկա սիրտը», համամարդկային մեծ հարցերով հագեցած «Փարվանան», «Մի կաթիլ մեղրը», «Լուսավորչի կանթնդը», «Աղավնու վանքը», «Թագավորն ու շարչին», մեր մանկական դրականության այնպիսի գոհարներ, ինչպես «Շունն ու Կատուն», «Չարի վերջը», «Անբախտ վաճառականները», «Գառնիկ ախպերը» և մի շարք ուրիշ, ընդհանուր առմամբ շուրջ երեք տասնյակ չափածո երկեր են մտնում Թումանյանի ժառանգության այդ բաժնում: Նշված գործերից շատերը պատկանում են ոչ միայն Թումանյանի, այլև ամբողջ հայ պոեզիայի լավագույն էջերի թվին: Գաղափարների և հույզերի բացառիկ խորությամբ, պատկերների և լեզվի հիրավի անրիժ կատարելությամբ այդ երկերը մըտել են տասնյակ սերունդների գիտակցության մեջ:

Այս ժանրի երկերը պատկանում են, անշուշտ, Թումանյանին առավել բնորոշ գրական տեսակների թվին և զբաղեցրել են նրան ստեղծագործական կյանքի բոլոր փուլերում: Պատանի բանաստեղծի առաջին երկերից էին ղեռ 80-ական թվականների կեսերին ժողովրդական ավանդությունների հիման վրա ստեղծված «Շունն ու Կատուն» և «Անբախտ վաճառականները»: Թումանյանի ստորագրությամբ տպագրված առաջին ճեղարվեստական երկը «Արև և Լուսին» ավանդությունն էր: Իսկ վերջին խոշոր ստեղծագործությունը, որի վրա 1922 թ. ամառը, արդեն հիմանդ վիճակում, աշխատել է Թումանյանը՝ «Անբուն Կրկուն» չափածո այլաբանությունն է՝ ղեկ:

Պետք է ասել, որ Թումանյանը հեկար ժամանակ որոնում էր իր այդ երկերի ժանրային բնութագիրը: Եթե «Անուշե» կամ «Լուսեյի Սաքոն», «Սասունցի Դավիթը» կամ «Թմկաբեգի առումը» իսկույն գտան իրենց ժանրային անվանումը, սկզբից եթե կոչվելով պոեմ (կամ, այն ժամանակ տարածված բառաձևով՝ «պոեմա»), եթե Թումանյանի պատմը-

վածքներն ու հեքիաթները ևս միանգամից ստացան համապատասխան ժանրային անվանումներ, ապա մեզ զբաղեցնող բաժնի գործերը հաճախ տարբեր և այլասեռ ժանրային բնութագրումների են արժանացել:

Հետևենք այդ երկերի առաջին հրապարակումների ենթավերնագրերին կամ Թումանյանի բանաստեղծական ժողովածուներում համապատասխան բաժինների անվանումներին, և մենք կհամոզվենք դրա մեջ: Այդ անվանումները ոչ այնքան ժանրային հստակ բնորոշումներ են, որքան մասնանշումներ երկերի աղբյուրների և ծագման մասին: Աչքի է ընկնում այն հանգամանքը, որ բանաստեղծը գրեթե բոլոր դեպքերում ձգտում է ընդգծել իր երկերի ժողովրդական աղունքները: Ամենից հաճախ Թումանյանն իր այդ գործերը հրապարակում էր «Ժողովրդական ավանդույթուն» ենթավերնագրով: Այդ վերաառույթյամբ են տպագրվել «Շունն ու Կառուն», «Անբախտ վաճառականները», «Աբե և Լուսին», «Լերծիվն ու Կաղնին», «Որբը», «Արտուտի երգը»: Սրան շատ մոտ էր «աղգային ավանդույթուն» անվանումը, որ Թումանյանը տվել է «Ախթամար», «Աղավնու վանքը» գործերին, և կամ «արևելյան ավանդույթուն» ենթավերնագիրը, որ ունի «Աղջկա սիրտը» բանաստեղծությունը: Առասպելներ են կոչված «Օրորոցագողը» (ժողովրդական առասպել), «Հսկան» (Կովկասի առասպելներից): Լեզենդ անվամբ են հրատարակվել «Անիծած հարսը» (ժողովրդական լեզենդա), «Փարվանան» (լեզենդ), «Հոգեհանը» (լեզենդա), իսկ «Էսպես չի մնա» և «Կաշաղակների ծագումը» գործերը Թումանյանը պարզապես կոչել է «հին զրույց»: «Մի կաթիլ մեղրը» առաջին հրատարակության մեջ կոչված է եղել «հեքիաթ» (հետագայում՝ 1922 թ. Պ. Մակինյանին գրած նամակում բանաստեղծն ասում էր. «Մի կաթիլ մեղրը» առակ է, թեև ուսները վրան գրել են *сказка*—V, 472), իսկ «Գառնիկ ախպերը»՝ «հայ ժողովրդական հեքիաթ»: Որոշ գործեր էլ ունեն պարզապես «ժողովրդականից» («Քաջ Կիվիլը», «Կաքավի ողբը») կամ «ժողովրդական» («Մուկիկի մահը») անվանումները:

Թումանյանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ եղավ մի շրջան, երբ նա, ըստ երևույթին, որոշեց այդ երկերի համար ընտրել մեկ միասնական անվանում: 1903 թ. ԹԻՖլիսում լույս տեսած «Բանաստեղծություններ» գրքում, որը, փաստորեն, Թումանյանի առաջին ամբողջական ժողովածուն էր, նրա գեղարվեստական մեծության առաջին ծանրակշիռ վկայությունը, հեղինակը «Լեգենդներ» ընդհանուր վերնագրով զետեղեց նշված գործերից մի քանիսը («Շունն ու Կատուն», «Ընթացք», «Անբախտ վաճառականներ», «Անիծած հարսը», «Արծիվն ու Կաղնին», «Պողոս-Պետրոս», «Լուսավորչի կանթեղը», «Փարվանա»): Մեկ տարի անց (1904) այդ գործերը լույս տեսան նաև առանձին գրքով և նույն «Լեգենդներ» ընդհանուր վերնագրով (հրատ. Ստ. Լիսիցյանի և Ընկերության):

Սակայն ժանրային այս բնութագիրը շուտով, ըստ երևույթին, անբավարար թվաց: 1908 թ. Բաքվում հրապարակված «Բանաստեղծություններ» գրքի մեջ նշված գործերը համախմբվեցին արդեն մեկ այլ վերնագրի տակ՝ «Ժողովրդական մոտիվներ»: Վերջապես, բանաստեղծի էենդանության օրոք լույս տեսած վերջին ժողովածուի մեջ («Բանաստեղծություններ», Կ. Պոլիս, 1922) Թումանյանը, ղգվարանալով նախապատվություն տալ ժանրային որակումներից որևէ մեկին, հիշյալ գործերի բաժինը վերնագրեց միանգամից չորս բառով՝ «Լեգենդներ, բալլադներ, առակներ, առասպելներ»:

Հետմահու հրատարակված գրքերում այդ երկերի բաժինը երբեմն կոչվել է «Լեգենդներ և բալլադներ» (օրինակ, 1934 թ. Ն. Զարենցի խմբագրությամբ լույս տեսած Թումանյանի «Գեղարվեստական երկեր» գրքում) կամ էլ, ավելի հաճախ՝ «Լեգենդներ, բալլադներ, առակներ» (այդպես է նաև Թումանյանի երկերի ակադեմիական հրատարակության առաջին հատորում):

Թումանյանի նշված երկերի ժանրային բնույթը, նրանց ծագումնաբանությունը, ավանդույթներն ու կապերը ճիշտ պատկերացնելու համար անհրաժեշտ է որոշակիություն մըտ-

ցրենել նրանց ժանրային որակումների մեջ: Սկզբից եկել նր-
 շենք, որ, չնայած իրենց ներքին բոլոր տարբերություններին,
 այդ երկերը, մեր խորին համոզումով, ունեն միասնական
 ժանրային էություն, այսինքն՝ ընդհանուր մի բան, որի շնոր-
 հիվ նրանք պետք է դասվեն միևնույն պրական ժանրին: Այդ
 միասնական ժանրային էությունը բացահայտելու համար ան-
 բավարար, գիտական առումով ոչ-ճշգրիտ կլինեի բանա-
 ստեղծի տված հիշյալ ենթավերնագրերի մեծ մասն: Իբրև
 ժանրային հստակ որակում ընդունելը: Այսպես, ավանդու-
 թյուն, առասպել, դրույց, ժողովրդական մոտիվ բնութագրում-
 ները մատնանշում են թվարկված ստեղծագործությունների
 աղբյուրը, նրանց բանահյուսական հիմքը, բայց ժանրային
 հստակ բովանդակություն չունեն: Չէ՞ որ ավանդությունը,
 առասպելը կամ դրույցը պրականության մեջ կարող են մշակ-
 վել տարբեր ժանրերի ձևով. նրանց հիման վրա կարող է
 ստեղծվել պոեմ, բալլադ, դրամա, նույնիսկ վեպ կամ վի-
 պակ: Նույնը պետք է ասել նաև լեգենդի մասին, որը մոտա-
 վորապես նույն նշանակությունն ունի, ինչ ավանդությունը
 կամ առասպելը: Լեգենդն էլ մատնանշում է սոսկ տվյալ եր-
 կի ավանդական-առասպելական հիմքն ու բովանդակությու-
 նը, բայց այդ տերմինը ժանրային հստակ նկարագիր չունի,
 քանի որ լեգենդի նյութը կարող է օգտագործվել ամենատար-
 բեր ժանրերի մեջ: Վերջապես, տվյալ դեպքում չի կարող
 բավարար ժանրային բնութագրում համարվել նաև առակը,
 թեև նշված ստեղծագործություններից մի քանիսն ունեն ա-
 ռակային ծագում և համապատասխան հատկանիշներ («Ար-
 ծիվն ու Կաղնին», «Չարի վերջը», «Մի կաթիլ մեղրը», «Մո-
 ծակն ու Մրջյունը» և այլն): Այդ երկերը (բացի, թերևս, «Մո-
 ծակն ու Մրջյունը» բանաստեղծությունից) իսկական իմաս-
 տով առակներ չեն: Այլաբանությունը, որն ինչ-որ չափով հա-
 տուկ է այդ երկերին, չի ստվերում, երկրորդական պլան չի
 մղում նրանց անմիջական բովանդակությունը, ինչպես որ
 սովորաբար լինում է առակների մեջ: Թումանյանի երկերում
 բացակայում է նաև այն ուղղակի խրատաբարոյախոսական
 բովանդակությունը, որն այնքան բնորոշ է առակի ժանրին:

Թումանյանի նշված երկերի ժանրային բնույթն ու էությունը, կարծում ենք, ամենից լրիվ և ճիշտ արտահայտում է գրականագիտական այն հասկացությունը, որը նրա զբոսերում հանդես է եկել միայն մեկ անգամ, 1922 թ. հրատարակության համապատասխան բաժնի մեջ՝ «Լեզենդներ, Բալլադներ, առակներ, առասպելներ»⁴։ Հենց բալլադներ էլ պետք է կոչել այդ երկերը, առանց ուրիշ, լրացուցիչ ժանրային բնորոշումների։ Այն, ինչ բանաստեղծը երկար ժամանակ որոնում էր և աշխատել էլ ՀՀանցրեց միասնական ձևով բնութագրել, կարելի է մատնանշել, ելնելով ժանրերի տեսության ժամանակակից մակարդակից։ Հիրավի, իրենց բովանդակության և կառուցվածքի հիմնական առանձնահատկություններով Թումանյանի այդ երկերն ընդհանրապես պատկանում են այն ժանրին, որը նոր ժամանակների գրականության մեջ կոչվել է բալլադ։ Այդ երկերի բաղմամբով ներքին տարբերություններն ընդհանուր առմամբ չեն բացառում նրանց ժանրային միասնությունը։ Իսկ այդ միասնությունը առավել լրբիրվությամբ արտահայտվում է երկերի «բալլադային» բրնույթի մեջ։ Դիտելով այդ երկերը բալլադի ժանրի ավանդույթների հետ ունեցած կապի մեջ, մենք հնարավորություն ենք ստանում ավելի ճիշտ հասկանալու Թումանյանի այդ երկերի իմաստն ու յուրահատկությունը⁵։

Բալլադի ժանրը զարգացման մեծ ուղի է անցել։ Միջին դարերում, հատկապես հին պրովանսալական, ֆրանսիական և իտալական պոեզիայում, բալլադ էին կոչվում երգի և պարի

4 Հիշեցնենք, սակայն, որ «բալլադ» տերմինին հանդիպում ենք նաև Հ. Լոնգֆելդի «Հայավաթի երգի» նախերգանքի թարգմանության մեջ, «Հայոց դրամայանիզմի» դեմ դրած հոգվածի սեպգիր տարբերակներում («Ձարության և կեղծավորության դեմ»), ինչպես նաև Թումանյանի ձևորով գրված մի շարք յերթիկների վրա, որոնք, ըստ Լեռնույին, կապված են «Բանաստեղծությունների» 1922 թ. 4. Պոսի հրատարակության հետ (պահվում են բանաստեղծի բնօրինակի արխիվում)։

5 Ելնելով այստեղ շարադրված դրույթներից, այդ գործերը մեկ միասնական և ընդհանուր՝ «Բալլադներ» վերնագրի տակ համախմբվեցին Թումանյանի երկերի հորեկյանական քառահատոր հրատարակության մեջ (1969), որը խմբագրել են Ա. Ինճիկյանը և տղերքիս հեղինակը։

աղեկցությամբ կատարվող որոշ չափածո ստեղծագործություններ («բալլադ» հենց բառացի նշանակում էր «պարերգ»): Հայտնի է նաև միջնադարյան գրական բալլադը, որը բնորոշվում էր կառուցվածքի կայուն հատկանիշներով (այս դեպքում բալլադը 28 տողանի քնարական բանաստեղծություն էր՝ տների և հանգերի կայուն համակարգով): Սակայն XVI դարի վերջին բալլադն էապես փոխեց իր բնույթը: Այդ շրջանում եվրոպական իրականության մեջ լուրջ հետաքրքրություն առաջացավ ժողովրդական բանահյուսության նկատմամբ, փաստորեն առաջին անգամ դրվեց նրա հարստությունները հավաքելու և գրականության մեջ լայնորեն օգտագործելու հարցը (բավական է հիշել Հերդերի հրատարակած «Ժողովուրդների ձայնը հրգերում» հայտնի ժողովածուն): Իսկ երբ Թոմաս Պերսին 1765 թ. լույս աշխարհ հանեց հին անգլիական չափածո ավանդությունների ժողովածուն, բանահյուսության այդ տեսակը դարձավ համընդհանուր ուշադրության առարկա: Համանման ժողովածուներ հրատարակվեցին նաև աչլ երկրներում: Նախապես անգլիական և գերմանական, իսկ հետո և ուրիշ ազգերի գրականության մեջ առաջացավ մի նոր ժանր՝ բալլադը, որը սովորաբար որևէ ժողովրդական ավանդության մշակման ճանաչարհով դրված չափածո ոչ մեծ ստեղծագործություն էր: Բալլադը առմանտիկ բանաստեղծների ամենասիրած տեսակներից, ուսմանտիլմի գեղագիտական սկզբունքների դրսևորման հիմնական ձևերից մեկն էր:

Անգլիական գրականության մեջ մեծ հռչակ նվաճեցին Վալտեր Սկոտի, Կոլրինջի, Վորդսվորտի, դերմանական պոեզիայում՝ Բյուրդերի, Գյոթեի, Շիլլերի, ուսականում՝ Ժուկովսկու, Պուշկինի, Լերմոնտովի բալլադները:

Յուրաքանչյուր դրական ժանր բնութագրվում է ինչպես բովանդակության, այնպես էլ ձևի որոշ ընդհանուր հատկանիշներով, որոնք մեծ կամ փոքր չափով հանդես են գալիս այդ ժանրի ստեղծագործություններում: Առանց այդպիսի ընդհանուր հատկանիշների, հիմք չէր լինի տարբեր հեղինակների, տարբեր պատմական ու ազգային միջավայրում ըս-

ստեղծված երկերը միևնույն ժանրին վերագրելու համար: Ժանրային միասնությունը երևան է գալիս և՛ ստեղծագործությունների բովանդակության, թեմատիկայի, կյանքի ընկալման ու դնահատման ընդհանուր եղանակի, և՛ գեղարվեստական պատկերի կերտման, և՛ երկերի կառուցվածքի հիմնական սկզբունքների մեջ: Այսպես, վեպը բնութագրվում է լայն ընդգրկումով և պատկերման «հետադոտական» մանրամասնությամբ, կերպարների բազմաքանակությամբ և կենսական լրիվությամբ, մեծ ծավալով, սյուժետային շատ գծերի զուգորդմամբ: Պատմվածքն, ընդհակառակը, ձգտում է կյանքի մեծ ճշմարտությունը բացահայտել մեկ դրվագի, համեմատաբար նեղ կենսական իրադրության պատկերումով. սրա հետ էլ կապված է նրա փոքր ծավալը, հերոսների սահմանափակ քանակը: Նույնի մեջ, որը փաստորեն պատմվածքի տարատեսակներից մեկն է, դրան սովորաբար ավելանում է դեպքերի առագ ընթացքը, հանկարծակի, անսպասելի վախճանը և այլն:

Որքան էլ դժվար է այս կամ այն ժանրի ընդհանուր հատկանիշները բնութագրել, կարելի է, այնուամենայնիվ, ցույց տալ դասական դրականության բալլադների մի քանի ցայտուն ժանրային առանձնահատկությունները: Բալլադը սովորաբար ունի և՛ դեպքերի որոշակի ընթացք (սյուժե), և՛ կերպարներ, բայց այդ բոլորը սերտորեն միահյուսված քրեանարական պոեզիայի միջոցների ու ձևերի հետ: Առհասարակ բալլադը պատկանում է «միջանկյալ»՝ լիրո-էպիկական ժանրերի թվին, ազատորեն օգտվում է տարբեր դրական սեռերի ընձեռած հնարավորություններից: Դասական բալլադն աչքի էր ընկնում զարդացման հատուկ դինամիզմով, դրամատիկ լարվածությամբ և, մանավանդ, դեպքերի բացառիկ, հաճախ խորհրդավոր ու ֆանտաստիկ բնույթով: Վերջինս կարող է համարվել այդ ժանրի թերևս ամենից կայուն և բնորոշ հատկանիշը, որը հանդես է եկել ժանրի ամենատարբեր ստեղծագործությունների մեջ: Համարյա միշտ պատմվում է որևէ անսովոր դեպքի մասին, պատկերները հաճախ ձևորեն բերում սիմվոլի, այլաբանության նշանակություն: Բավական է վերհիշել Գյոթեի «Անտառի արքան» և Բյուրգերի «Լենորան»,

Շիլլերի «Զրասույզը» և Պուշկինի «Օլեգի երգը», Լերմոնտովի «Մովի արքայադուստրը» և բազմաթիվ այլ գործեր:

Սակայն, չնայած բալլադի ժանրի այդ «ռոմանտիկական տարերքին», անցյալի խոշորագույն ռեալիստ բանաստեղծները՝ Գյոթեն, Պուշկինը, Բյորնսը, Շեքսպիրը, իրենց բալլադներում կարողացել են արտահայտել ռեալիստական բովանդակություն. ժողովրդական ավանդությունների անսովոր, հաճախ և ֆանտաստիկ սյուժեների մեջ նրանք բացահայտել են ժողովրդի կյանքի և մտածողության իրական գծերը, հերոսների բնավորության և նրանց շրջապատող հանգամանքների ճշմարտացի պատկերը⁶:

Իր ինքնուրույն ուղիներով Թումանյանը ևս հանգեց բալլադի ժանրի ռեալիստական իմաստավորման: Հենվելով ժողովրդական բանահյուսության, նրա մեջ արտահայտված իդեալների խոր և բազմակողմանի ըմբռնման վրա, նա ոչ միայն հարազատորեն վերարտադրեց այդ ամենը, այլև ընդգծեց, ավելի ամբողջական դրսևորեց ֆոլկլորային նյութերի գեմոկրատիզմն ու հումանիզմը, գեղեցիկի և կատարյալի երազանքը:

Թումանյանը, փաստորեն, հայկական բալլադի, իբրև ինքնուրույն գրական ժանրի, իսկական հիմնադիրն է: Հաջ ժողովրդական բանահյուսությունը, որը շատ հարուստ է ամենատարբեր բնույթի և բովանդակության ավանդապատումներով, առասպելներով և լեգենդներով, մի շարք պատճառների բերումով, սակայն, չունեցավ քիչ թե շատ ծավալուն չափածո սյուժետային ստեղծագործություններ, որոնք նման լինեին անգլո-շոտլանդական, գերմանական կամ ռուսական ժողովրդական բալլադներին⁷: Հայկական ավանդություննե-

6 Այստեղ շարադրված է բալլադի ժանրի պատմության և տեսության համառոտ ուրվագիծը: Հարցի ավելի մանրամասն բնութայնը տե՛ս մեր «Բալլադի ժանրի պատմական ճակատագիրը» աշխատության մեջ (Էդ. Զեբաշյան. Գեղագիտություն և գրականություն, 1983, էջ 161—213):

7 *Տե՛ս օրինակ, Английские поэты в биографиях и образцах. Составил Н. В. Гербель, СПб., 1875. Deutsche Balladen von Bürger*

րըն ու լեզենդները, գրեթե առանց բացառության, մեզ հասել են սեղմ պատումի, հիշատակության, դրույցի ձևով, որոնք արձակ վերապատմությանը անցել են մի սերնդից մը-յուսին՝:

XIX դարի կեսերից հայկական պոեզիայում ևս նկատվում է որոշակի հետաքրքրություն ժողովրդական ավանդու-թյունների նկատմամբ, կատարվում են նրանց մի շարք չա-փածո մշակումներ: Այս դեպքում ևս առաջիններից մեկը Խ. Աբովյանն էր: Նրա «Պարապ վախտի խաղալիք» գրքում, որը սովորաբար առակների ժողովածու է համարվում, իրա-կանում հավաքված են ոչ միայն բուն իմաստով առակներ, ազգային և միջազգային այլաբանական սյուժեների մշա-կումներ, այլև ժանրային այլազան նկարագիր ունեցող նյու-թիրի՝ հայկական և արևելյան դրույցների, հեքիաթների, լե-զենդների չափածո վերապատմություններ, երբեմն էլ դրանց յուրօրինակ խառնուրդը ներկայացնող երկեր: Այդ գրքում կան մի քանի բաժիններ («Ասացվածք բնահայտք: Ինքնա-հարմար հորինված», «Առասպելք», «Ասացվածք»), որոնք, սակայն, հստակ ժանրային բովանդակություն չունեն: Թեև բալլադի նկատմամբ Աբովյանի հետաքրքրության մասին է խոսում նաև Շիրլերի «Ասպետ Տոգենբուրգ», Գյոթեի «Անտա-ռի արքան» («Էրլբեոնիգ»), Կարամզինի «Ռաիսա» բալլադ-ների թարգմանությունը, բայց նրա ստեղծագործության մեջ այդ ժանրը իր քիչ թե շատ հստակ նկարագրով հանդես չե-կավ:

Թ. Պատկանյանը ևս սկսած 50-ական թվականներից չափածո ձևով մշակել է մի քանի ավանդություններ և այլ իմաստով էլ հանդես եկել իբրև հայ պոեզիայում դարգաց-

bis Brecht. Verlag Neues Leben, Berlin, 1961. Немецкие баллады. Детгиз, М., 1958. Русская баллада, «Библиотека поэта». изд. «Со-ветский писатель», Л., 1936. Народные баллады, «Библиотека по-эта», «Советский писатель», М.—Л., 1963.

8 Ա. Ղանալանյան. Ավանդապատում, Երևան, 1969:

ման նոր ուղիներ կանխանշող բանաստեղծ⁹։ Բայց նրա այդ բանաստեղծությունները ևս չհանդիպին հայ գրականության մեջ բալլադի, իբրև ինքնուրույն գրական ժանրի առաջացման։ Մշակելով այս կամ այն ավանդությունը, Պատկանյանը ոչ այնքան մտահոգված է նրա իրական իմաստը և գեղարվեստական առանձնահատկությունները բացահայտելով, որքան ժամանակակից որևէ հարցի կամ իրադարձության մասին ակնարկելով։ Ռոմանտիկներին ընդդեմ այդ միտումը շատ որոշակի հանդես է եկել, օրինակ, «Դև Մրուս», «Անտենը» ավանդությունների մեջ, որոնք փաստորեն խոսում են ուղղափառ կյանքի ժամանակակից ցավոս հարցերի մասին։ Իսկ «Մեծ» ալլաբանական բանաստեղծության մեջ ուղղակի բարձրացվում էր արևմտահայերին օգնելու հարցը։ Ամենուր ավելի երևում է բանաստեղծի իր սուբյեկտիվ միտումով, քան ժողովրդական ավանդության ճշմարիտ պատկերը։ Ավանդության միակ քիչ թև շատ հարազատ մշակումը, թերևս, «Ծաղկածոր» բանաստեղծությունն է։

Հովհ. Հովհաննիսյանը մշակել է սլաոմական և ժողովրդական մի շարք ավանդություններ («Արտավազդ», «Վահագնի ծնունդը», «Լուսավորչի կանթեղը», «Խորենացու ողբը» և այլն), և՛ բնագրի գրականությունից թարգմանել մի քանի բալլադ (Ուլանդի «Երգչի անեծքը», Շիլլերի «Երաշխիք», «Պոլիկրատեսի մատանին»)։ «Արտավազդ» ու «Վահագնի ծնունդը» վաղուց արդեն ճանաչված են իբրև հայ նոր պոեզիայի մեջ ավանդության հիման վրա դրված բանաստեղծության գեղեցիկ նմուշներ։ Սակայն, հարցը բնական է ծանրաչին առումով, պետք է ասել, որ Հովհաննիսյանի նշված բոլոր բանաստեղծություններում բացակայում է բալլադի, իբրև գրական ժանրի, կարևորագույն կողմերից մեկը՝ սլաոմատային դարգացումը, կերպարների և գեղեցիկ ուղղակի պատկերումը։ Բանաստեղծը ոչ թե օբյեկտիվորեն վերարտադրում է ավանդությունը, այլ գրանց առիթով գերազան-

⁹ Նամակներից մեկում Ռ. Պատկանյանը «բալլադ» տերմինը թարգմանել է «պարբզություն» բառով (Ռ. Պատկանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1964, էջ 313)։

յապէս գրադվում է ընտրական խորհրդածություններով, կապելով ժամանակի հուզող խնդիրների հետ: Հիշենք այն անցումը, որ Արտավազի առասպելից բանաստեղծը կատարում է դէպի իր օրերի հասարակական հարցերը, գրելով, տողեր, որոնք ուղղակի հիշեցնում են Հովհաննիսյանի քաղաքացիական բանաստեղծությունների մտքերն ու ոճը. «Բայց ո՞չ հավատում ենք դեռ մենք փրկության, Մեզ մի նոր երկնքից նոր լույս էրաջվի, Նիլ տեսնում ենք ահա արդեն ծիածան Մենք ազատ, լուսավոր մի նոր միճակի...» Կամ՝ նույնպիսի անցումը ամպրոպի հեթանոսական աստված Վահագնից մինչև հայրենիքի այսօրվա հուշերը. «Յնժա՛, բյուրվիշապ Հայաստան աշխարհ, Փրկության արև Վահագնիդ տեսար»:

Հայկական ժողովրդական ավանդությունների բարձրարվեստ, հիրավի ռեալիստական մշակման և այդ հիման վրա առգային բալլադի դրական ժանրի ստեղծման խնդիրը վիճակվեց Թումանյանին, որը և փայլուն կերպով իրագործեց այն¹⁰: Թումանյանով սկսվում է հայկական գրական բալլադի դասական շրջանը, որը նրանից հետո շարունակեցին և հարստացրին Ավետիք Իսահակյանը՝ հայկական և միջազգային ավանդությունների իր խորիմաստ մշակումներով, Նդիշե Չարենցը՝ հեղափոխական դարաշրջանի հերոսականությամբ շնչող հոշակապ բալլադներով, Գեղամ Սարգսյանը՝ ավանդական և արդիական թեմաներ ունեցող հուզաթաթալ գործերով, և ուրիշ բանաստեղծներ:

Թումանյանի բոլոր բալլադները գրված են հայկական կամ առհասարակ արևելյան ժողովրդական ավանդությունների, դրույցների, հավատալիքների, իսկ մի քանիսը՝ հայ հին մատենագրության մեջ պահպանված հիշատակություն-

¹⁰ Ո՞չ տեսական և ո՞չ էլ գրական-պատմական առումով չի կարելի հիշող համարել, երբ անտեսվում է Թումանյանի բալլադների ժանրային յուրահատկությունը և դրանք փաստորեն դասվում են նրա պոեմների շարքը: Այդպիսի ըմբռնման արտահայտություն են Մ. Մկրյանի «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը» գրքի (1981) համապատասխան բաժինները (էջ 136—144, 157—173):

Ներքի հիման վրա: Բանաստեղծի ձեռքի տակ սովորաբար չեն
եղել ծավալուն սյուժետային պատմություններ՝ քիչ թե շատ
հստակ գծագրված բնավորություններով: Նա ունեցել է մի-
այն՝ այդ բոլորի նախնական կորիզը, ընդհանուր սխեման՝
պատմական կամ աշխարհագրական հիշատակություն, բնու-
թյան երևույթի կամ որևէ անվան ժողովրդական ստուգա-
բանություն: Բայց այդ փոքրիկ սաղմերն անդամ բանաստեղ-
ծի համար բավարար «հենակետեր» են եղել լիարժեք բնա-
վորություններով և սյուժեներով օժտված երկերի համար:
Թումանյանը կերտում է բանաստեղծական հրաշալի գործեր,
որոնք իրենց նյութով ու գաղափարներով և՛ շատ սերտորեն
կապված են ժողովրդական ակունքների հետ, և՛ ըստ ամե-
նայնի, նոր են, ինքնուրույն: Թումանյանի բալլադների օ-
րինակով մի առանձին ցայտունությունը երևում է բանա-
ստեղծի և ժողովրդի գեղարվեստական մտածողության, ձրգ-
տումների և իդեալների օրգանական միասնությունը, որոշ ի-
մաստով նաև՝ նույնությունը, բայց և այն վիթխարի աշխա-
տանքը, որ կատարել է բանաստեղծը ժողովրդական սկզբը-
նաղբյուրների մշակման, նրանց բուն գեղագիտական իմաս-
տի բացահայտման և խորացման համար:

Ժողովրդական ավանդությունների մշակման բնագա-
վառում Թումանյանի վաստակն իր բոլոր մասերով, բնակա-
նաբար, հավասարազոր չէ: Դասական խորություն և մշակ-
ման հասցված գործերի կողքին Թումանյանն ունի նաև բալ-
լադներ, որոնք առաջին հրատարակությունից հետո, ակըն-
հայտորեն, հեղինակին դուր չեն եկել, և նա այլևս չի վերա-
դարձել դրանց, վերամշակման չի ենթարկել, իր նոր ժողո-
վածուների մեջ չի մտցրել: Կարելի է հիշատակել «Արև և
ձուլին», «Նահատակ», «Օրորոցագող», «Հոգեհան», «Մուկի-
կի մահը» և այլ գործեր: Թումանյանը թողել է նաև սևագիր
կամ անավարտ մնացած մի շարք ավանդություններ՝ «Թըռ-
լոնն ու մուկը», «Կաշաղակների ծագումը», «Անբուն Կըկուն»,
«Չարության ծագումը», «Զի աստված ընդ մեզ է», «Երկու

արշավանք», «Աւանդութիւն» (գրաբար բանաստեղծություն) և այլն¹¹։

Թումանյանի բալլադները մեջ, եթէ դրանք դիտենք խիստ ժամանակագրական կարգով, հաջորդաբար արտացոլվել են նրա ստեղծագործական որոնումների բոլոր հիմնական փուլերը։ Բանաստեղծական փորձերի առաջին տարիներին նրան զբաղեցրել են լոռիում լսած ժողովրդական ավանդությունների պարզ, հարազատ, բարբառախառն վերապատումները. դրա արդյունքը հղան «Շունն ու Կատուն», «Անբախտ վաճառականներ» և ուրիշ, հետագայում կորած բանաստեղծություններ։ Ժիշտ է, մեզ չեն հասել այդ գործերի առաջին, ամենանախնական տարբերակները, և մենք ճշտորեն չգիտենք, թե սկզբնապես դրանք ի՞նչ են ներկայացրել իրենցից։ Բավական է ասել, որ 1886 թ. գրած այդ բանաստեղծություններից առաջինը տպագրվեց միայն 1892-ին, իսկ երկրորդը՝ ամբողջ 13 տարի անց՝ 1899-ին։ Ոչ մի կասկած չի կարող լինել, որ այդ գործերը տպագրության հանձնելիս բանաստեղծը դրանք վերամշակել, հղկել է գրական վարպետության այն մակարդակին համապատասխան, որին նա հասել էր այդ ժամանակ։ Այդպիսին էր Թումանյանի աշխատանքի ոճը, և մենք դրա շատ վկայություններ ունենք։ Հայտնի է, մասնավորապես, որ բանաստեղծը հետագայում զգալի չափով ազատել է իր առաջին գործերը բարբառային ձևերից, որոնք սկզբնապես գերակշռող էին։ Բանն այն է, որ շուտով Թումանյանի գրական ճաշակների մեջ էական փոփոխություններ կատարվեցին։ Մոտ քառորդ դար անց նա այդ մասին գրել է. «87 թվին ընկա ծանոթների մի շրջան, որոնք իմ լեզուն գտան գոհհիլ և խորհուրդ տվին ձեռք վերցնել էդ վայրենի բարբառից ու գրական լեզու գործածել։ Ծաշակ տալու և համոզելու համար ցույց էին տալիս, կարդում էին մեր հին գրաբար ոտանավորներից։ Լն էլ դրակա-

¹¹ Հիշատակված սեռերի նյութերից առաջին երեքը զետեղվել են Թումանյանի Նրկերի ակադեմիական հրատարակության առաջին հատորում, իսկ մնացածները՝ «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ» ժողովածուի երկրորդ գրքում (1969)։

նությունից միանգամայն անտեղյակ ու տգետ մի, գրեթե պատանի, էնքան հավատացի, որ լեզուս փոխեցի, սկսեցի քֆել գրական լեզվով («Արև ու Լուսին» և այլն), և մինչև անօգամ գրաբար, թեև չգիտեի» (Ուշ—II, 421):

Այդ նոր շրջանում գրած ավանդություններից մեկ փաստորեն հասել է միայն «Արև և Լուսինը»: 1887 թ. գրված այդ բանաստեղծությանը վիճակվեց Երջանի՝ մի ճակատագիր՝ այն դարձավ Թումանյանի առաջին տպագիր գործը («Աղբյուրի» 1890 թ. № 8—9-ում), եթե չհաշվենք «Նոր-դար» թերթում 1887 թ. հրապարակված անստորագիր «Մի ավանդություն» հոգվածն ու լուսեցոյ կյանքից քաղած անեկոտները: Եվ, այնուամենայնիվ, այդ բանաստեղծությունը շատ շուտով շքավարարեց հենց իրեն՝ հեղինակին: Իսկ տարիներ անց, Յ. Խանգուդյանին ընծա մի նամակում, նա այդ գործն անվանել է «անպայման անհաջող», որը հենց այդ պատճառով էլ «մնացել է առաջին հրատարակության մեջ» (V, 417): Հեռանալով ժողովրդական նյութերի բարբառային վերապատմության նախընթաց փորձից, Թումանյանն այդ շրջանում դեռ չէր դրել բանահյուսության ոգին և ոճը գեղարվեստորեն վերարտադրելու ճիշտ ուղիները: Հայ գրական լեզվի նախորդ՝ «հյուսիսափայլյան» շրջանի ավանդները, որ այդ տարիներին օգտագործում էր Թումանյանը, չէին համապատասխանում այդ խնդրին, ժողովրդական լեզենդի մեջ մտցրնում էին նրա ոգուն անհարիր, արհեստական նրանգներ: Դա հավասարապես վերաբերում է և՛ հեղինակային պատմությանը, և՛ հերոսների խոսքին: Վերջնենք, օրինակ, հետևյալ հատվածը.

—Վա՛հ, չէ՛, ևս պիտի դնամ ցերեկը,
կոսեց վրդովված սիրուն Արեղը.
Միթե աղջիկը կըշքի՞ր գիշերը,
Որոշիր, խնդրեմ, մայրիկ, մեր գերը:
—Խի՛ր, իմ Լուսին, չէ՛ խելոք ևս դուն,
Հորդորեց մայրը յուր համառ որդուն,
Քրեզն աղջիկ է, նա կըվախենա,
Դու քաջ տղա ևս, գիշերը գնա:
Սակայն Լուսինը պալին էր կանգնել,

Սիրուն Բրտչը շտղեց դիջանել-

նվ այդ ժամանակ մայրը լուսածին

Խարկացած դարձավ համառ Լուսնյակին.—

— Բավական, Լուսին, պատանի դու վես,

Գնա՛ր բո գործին, հեռացի՛ր աշրևս (1. 273)

Սա դեռ այն վերացական, ժողովրդական խոսքի կենդանի ձևերից հեռացած լեզուն է, որն զգալի շափով հանդես էր գալիս նաև Թումանյանի առաջին ժողովածուներում (1890—92)՝ զետեղված շատ այլ գործերի մեջ։ Ժողովրդական ավանդույթյան մշակման այս ձևերը ինչ-որ շափով հատուկ էին նաև «Ախթամարի» առաջին տարբերակին (1891), «Օրորոցագոյ» (1893), «Նրկինք ու երկիր» (1894) բանաստեղծություններին։

Շուտով, սակայն, Թումանյանը կտրականապես հրաժարվեց արհեստական լեզվի և ոճի տարրերից և գտավ ժողովրդական բանահյուսության զրական մշակման իրոք համարժեք ձևեր։ Դա արդեն ոչ բարբառ էր, ոչ էլ արհեստական զրական լեզու, այլ նախընթաց երկու փուլերի լավագույն տարրերի մի նոր ինքնատիպ համագործություն, որը հենց նըշանավորեց բանաստեղծական արվեստի բուն թումանյանական որակը։ Ամենից առաջ, այդ նոր որակն արտահայտվեց 90-ական թթ. վերջին գրած կամ այդ ժամանակ առաջին անգամ հրապարակած բալլադների մեջ («Անբախտ վաճառականներ», «Անիծած հարսը», «Պողոս-Պետրոս», «Արծիվն ու Կողնին» և այլն)։ Բալլադի ժանրում Թումանյանի բանաստեղծական արվեստի այդ նոր աստիճանը ավելի շուտ և ավելի ցայտուն արտահայտվեց, քան քնարերգության կամ պոեմի մեջ։

Առհասարակ, ընդհան 1880—90-ական թվականներին կատարած հիշյալ որոնումներին, Թումանյանի աշխատանքը ժողովրդական ավանդույթունների մշակման ուղղությամբ սկզբից ևեթ ուներ ռեալիստական բնույթ։ Հայտնի է, որ ռոմանտիկական ուղղությունը ժողովրդական բանահյուսության նյութերի մշակումը (այդ թվում նաև բալլադների մեջ) ժառանգեցնում էր, ամենից առաջ, արվեստագետի սուբյեկ-

տիվ մտորումների և տրամադրությունների դրսևորման նը-
պատակին: Հաճախ երկրորդ պլան էր մղվում կամ նույնիսկ
առհասարակ անտեսվում էր ժողովրդի ողորդ և կյանքի, մտա-
ծողության և լեզվի ճշմարտացի վերստեղծման խնդիրը: Ե-
րիտասարդ Թումանյանին խորթ էր այդ ուսմանտիկական
սկզբունքը: Նրա մոտեցումը ժողովրդական բանահյուսության
նկատմամբ արդեն այդ շրջանում իր էությունը բացահայտա-
կան էր. ավանդության մշակման ժամանակ Թումանյանի
համար ամենից կարևորը ժողովրդի կյանքի և աշխարհոգա-
ցողության հարադատ վերարտադրությունն էր: Խնչակես ցույց
ենք տվել մի այլ առիթով, հենց վաղ շրջանի բալլադների,
ինչպես նաև գեղարվեստական արձակի մեջ հանդես բերած
այդ հստակ ռեալիստական կողմնորոշումը. և դալ մեկը այն
գործոններից, որոնք օգնեցին Թումանյանին հաղթահարելու
90-ական թվականների պոեմների և քնարերգության մեջ
բավական որոշակիորեն արտահայտված ուսմանտիկական ո-
ճի տարրերը¹²:

Այսպիսով, և՛ իր ժանրային էությունը, և՛ ղեկավարվե-
տական մեթոդով Թումանյանի «բալլադային» ժառանգու-
թյունը մի միասնական ամբողջություն է, որի քննությունը
կարևորագույն նշանակություն ունի նրա ստեղծագործական
դիմանկարի գծադրման համար:

Թումանյանի բալլադների վերլուծությունը կարելի է
կատարել տարբեր եղանակներով: Կարելի է դրանց անդա-
դառնալ ըստ գրության ժամանակի հաջորդականության,
կարելի է նաև դասակարգել՝ ելնելով նրանց ժանրային յու-
րահատկություններից: Մենք հետևելու ենք մի երրորդ ըս-
կզբունքի՝ Թումանյանի բալլադները խմբավորելով ու վեր-
լուծելով՝ ըստ նրանց թեմատիկ հատկանիշների:

¹²Վ. Զ. ՏՆ՝՝ էդ. Զրբաշյան. Թումանյանի պոեմները, էջ 66—70:

Ամենից առաջ, պետք է առանձնացնել բանաստեղծությանն էրի անհատը, որոնք պայմանականորեն կարող են կոչվել «մանկական բալլադներ»: Ասում ենք՝ պայմանականորեն, որովհետև Թումանյանի ստեղծագործության մեջ առհասարակ շատ դժվար է հստակ սահմանագիծ անցկացնել «մանկական» և «ոչ-մանկական» երկերի միջև. առաջինների մեջ միշտ կարելի է մատնանշել այնպիսի գաղափարներ ու պատկերներ, որոնք հետաքրքիր և ուսանելի են նաև մեծահասակների համար, իսկ երկրորդներն իրենց պարզությամբ և լուսավոր իդեալներով ինչ-որ չափով մոտ ու մատչելի են նաև մանուկների սրտին: Եվ, այնուամենայնիվ, Թումանյանի բալլադներից մի քանիսը հասցեագրված են ամենից առաջ «մանկական լսարանին»: Այդ երկերը գրվել են բանաստեղծի ստեղծագործական կյանքի տարբեր փուլերում. եթե «Շունն ու Կատուն» և «Անբախտ վաճառականները» գրված են 30-ական թվականներին, ապա «Գառնիկ ախպերը» և «Չարի վերջը» կամ «Հսկան» և «Արտուտի երգը» ստեղծվել են 900-ական թվականներին, իսկ «Մոծակն ու Մրջյունը» կամ «Անբուն Կրկուն» պատկանում են արդեն կյանքի վերջին տարիներին: Այսպիսով, «մանկական բալլադներ» գրելու միտքը Թումանյանին զբաղեցրել է ամբողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում:

Թումանյանի բալլադների մի խոշոր մասին բնորոշ են այնպիսի հատկություններ, որոնք իրավունք են տալիս դրանց դիտելու իբրև յուրօրինակ «փոքրիկ դրամաներ»: Դա, ամենից առաջ, բալլադների բովանդակության հիրավի դրամատիկ լարվածությունն է, բնավորությունների, կրքերի, ու շահերի սուր բախումը, որը հստակորեն գծագրվում, զարգանում և ավարտվում է համեմատաբար փոքր չափածո ստեղծագործության շրջանակներում: Բովանդակության սուր կոնֆլիկտայնությունը նկատելի է և, ասենք, «մանկական» բալլադների այլաբանական կերպարների ընդհարման մեջ («Շունն ու Կատուն», «Անբախտ վաճառականներ», «Չարի

վերջը»), և՛ կենցաղային դրամատիկ յայտմաներ շարադրող բանաստեղծություններում («Անիծած հարսը», «Պողոս-Պետրոս»), և՛ սոցիալ-քաղաքական հակադիր տվերի ու բմբրոնումների անհաշտ հակամարտությունը ցուցադրող բալետներում («Մի կաթիլ մեղրը», «Թագավորն ու չարչին» և այլն): Թումանյանի այս և ուրիշ բալլադներում հակադիր կողմերի պայքարը բացառում է խաղաղ հովիվայական յուծման հնարավորությունը, պայքարն ավարտվում է կողմերի հաղթանակով կամ պարտությանը, հաճախ ողբերգորեն:

Բովանդակության այս դրամատիզմին համապատասխան նշված բալլադներում գերակշռում է դեպքերի պատկերման իսկական դրամատիկական և դանշակը. հեղինակային պատմությանը լուզընթաց դրալի տեղ է գրավում հերոսների խոսքը, նրանց արարքների ուղղակի ցուցադրումը: Դեպքերի պատկերումն ստանում է ակնառու շոշափելիություն, կենդանություն և անմիջականություն: Չնայած բալլադի ժանրի բնձեռած համեմատաբար փոքր հնարավորություններին, դործող անձանց խոսքն ըստ ամենայնի անհատականացված է՝ օժտված սոցիալական ու կենցաղային բնորոշ դժերով, և դառնում է այդ հերոսների էության արտահայտման կարևորագույն միջոց:

Ահա թե ինչու, կարդալով կամ լսելով Թումանյանի բալլադները, մենք կարծես ականատես ենք լինում մի լիարժեք դրամատիկական գործողության՝ լարված, բուռն, հաճախ բաղձամարդ ու մասսայական, լսում ձևք հերոսների խոսքը՝ կենդանի, բնավորության անկրկնելի ևրանգներով օժտված: Դրանք իրոք «փոքր դրամաներ» են՝ բառիս լիարժեք իմաստով: Դրանք միաժամանակ խոսքի միջոցով պծադրված կենդանի պատկերներ են՝ քանդակի նման շոշափելի, կինոթապալենի նման դինամիկ: Պատահական չէ, որ Թումանյանի այս գործերը ոչ այնքան կարդացվում են, որքան ներկայացվում, իսկ «Շունն ու Կատուն» և «Չարի վերջը» դարձել են նույնիսկ թատերական-օպերային առելծադրությունների հիմք:

Հայտնի է, որ Թումանյանը մի քանի անգամ կրկնել է

այն միտքը, թե ինքն իրեն ավելի գրամատուրդ է համարում։ Թումանյանի բալլադների, ինչպես նաև պոեմների («Հատկապես «Անուշի», «Թմկաբերդի առումի», «Հաղարան բլբուլի») բովանդակության և կառուցվածքի գրամատուրգիական հատկանիշները հիմք են տալիս ասելու, որ դա արտահայտում է Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության մի քանի էական գծերը՝ դեպքերի և դեմքերի ուղղակի, կենդանի և շոշափելի պատկերում, հակում դեպի էյանքի սուր հակասություններն ու բախումները, բանաստեղծական պատկերի բացառիկ կոնկրետություն և կենսալիություն։

Սակայն «գրամատուրգիական տարերքը» չի սպառում Թումանյանի բալլադների գեղարվեստական հարստությունը։ Կարելի է ասել, որ նրանց մեջ գրեթե միշտ ինչ-որ չափով առկա են գրական երեք սեռերի հատկանիշները։ Հեղինակի էպիկական պատմությունը, որի շղերադանցված վարպետն է Թումանյանը հայ պոեզիայի ողջ պատմության մեջ, միանում է անցքերն ուղղակիորեն ցուցադրելու դրամատիկական եղանակին, իսկ այդ երկուսը միասին հարստանում են բնատրական հույզի և վերաբերմունքի անմիջական դրսևորումներով։ Թումանյանի բալլադների մեծ մասի բովանդակության ու ձևի այդ «սինթետիզմը» լիովին համապատասխանում էր ժանրի ավանդույթներին. բալլադն, ինչպես տեսանք, ձևավորվեց իրրե գրական տարրեր սեռերի միջոցներից ազատորեն օգտնվող գրական տեսակ։ Ժամանակին գեռ Գյոթեն, խոսելով գրական երեք սեռերի (էպոս, լիրիկա, դրամա) մասին, ասում էր. «Պոեզիայի այս երեք սեռերը կարող են հանգևորալ միասնաբար կամ առանձին-առանձին։ Ամենափոքր բանաստեղծության մեջ անգամ մենք գտնում ենք դրանք բոլորը միասին, և հենց այդքան նեղ տարածության վրա իրենց միավորման շնորհիվ նրանք կազմում են սքանչելի պատկերներ, ինչպես մենք համոզվում ենք դրանում բոլոր ժողովուրդների լավագույն բալլադների օրինակով»¹³։

¹³ Н. В. Гете. Примечания и заметки для лучшего понимания Западно-восточного дивана.—«Проблемы востоковедения», 1960, № 3. с. 195.

Վերադառնաւ Թումանյանի «մանկական» բալլադէ-
րին:

Երբ 1886 թ. պատանի Թումանյանը գրեց իր առաջին
բալլադը՝ «Շունն ու Կատուն», նա հավանաբար առանձին
նշանակութիւն չէր տալիս դրան, համարելով սոսկ ժողո-
վրդից լսած ավանդութեան չափածո շարադրութիւն: «Այս
ավանդութիւնը լսել եմ Լոռի և գրել տեղական բարբառով,
որքան կարելի էր մեղմացնելով բարբառի կոշտութիւնը», —
այսպէս համեմտորեն է բնութագրել հեղինակն իր այդ ստեղ-
ծագործութեան նպատակը՝ առաջին հրատարակութեան ծա-
նոթագրութեան մեջ (I, 678): Սակայն ոտանավորի հիմքում
երկած հասարակից էլ հասարակ պատմութիւնը պոետը ներ-
կայացնում էր այնքան հյութեղ ու հետաքրքիր, որ դրանով,
ըստ էութեան, բոլորովին նոր պատկերացումներ էր բերում
բանաստեղծականի բնույթի և սահմանների մասին: Նա
ընդլայնում էր այդ սահմանները, մտցնելով այն ամենը, ինչ
գալիս է կենդանի կյանքից, արտահայտում նրա շարժումն
ու երանգները: Թումանյանի բերած այդ սկզբունքային նո-
րութիւնը շատերի կողմից չհասկացվեց: Տարիներ անց բա-
նաստեղծը հիշում էր այն հանդիմանական խոսքերը, որ ա-
սել է իրեն «Մուրճ» ամսագրի խմբագիր, հայտնի հրապա-
րակախոս և քննադատ Ավետիք Արամիւսյանը՝ «Շունն ու
Կատիկ» տպագրութիւնը մերժելուց առաջ. «Կարգաց, շատ
գարմացավ և հարցրեց, թե՛ ասացեք խնդրեմ՝ Շունն ու
կատիկ և բանաստեղծութիւն. սրանք ի՞նչ կապ ունեն իրար
հետ, էն էլ էս տեսակ վայրենի լեզվով...» (V, 425)¹⁴: Բայց
երբ մի փոքր անց (1892) «Շունն ու Կատուն», այնուամենայ-
նիվ, տպագրվեց, նա միանգամից նվաճեց հասարակութեան
սերը, դարձավ մանուկների տասնյակ սերունդների ուղեկի-
ցը: Հայ մանկական գրականութեան մեջ չկա մի ուրիշ, ավե-

14 «Շունն ու Կատիկ» առաջին տպագրութեան հետ կապված մի քանի
հարցերի քննութիւնը տե՛ս Արամ Իճէիկյան. Հովհաննէս Թումանյան.
Կյանքի և ստեղծագործութեան պատմութիւնը (1869—1899), էջ 233—234,
285—286:

լի սիրված և մասսայական ստեղծագործություն, այն անգիր գիտի ամեն մի հաշ մանուկ:

Ո՞րն է այդ արտակարգ սիրո ու մասսայականության պատճառը: Նախ և առաջ այն, որ ժողովրդական դրույցի միջոցով ներկայացվում է իրական կյանքի մի կտոր, էենդանի բնավորություններ, որոնք գերում են մանկանն ու մեծին իրենց ճշմարտացիությամբ, ամեն տողում առկայծող հումորով և սրամտությամբ: Շան և Կատվի կոմիկական պատմությունը դառնում է թափանցիկ ակնարկ մարդկանց, նրանց հարաբերությունների մասին: Մի՞թե կենդանի բնավորություն չէ Կատուն՝ սկզբում հաճույախոս պատրաստակամությամբ, իսկ հետո դիտամբ ձգձգումներով, կոպտությամբ ու խաբելություններով: Կամ Շունը՝ իր համեստ խնդրանքով, զսպված դժգոհությամբ, իսկ վերջում՝ դայրույթի անզոր պոռթկումով: Ինչքա՞ն իրական է նրանց լեզվակռվի և ընդհարման պատկերը: Իրոք, մի փոքրիկ ներկայացում, որը, սակայն, տեսնում ես ոչ թե բեմի վրա, այլ կյանքում:

«Շունն ու Կատուն» հնչում է այնքան բնական և սուհուն, որ թվում է, թե այն ստեղծվել է միանգամից և որևէ փոփոխության չի ենթարկվել. դժվար է այլ կերպ պատկերացնել նրա որևէ տող կամ բառ: Իրողությունը, սակայն, այլ է. երեսուն տարվա ընթացքում Թումանյանը նորից ու նորից վերադարձել է իր գրական առաջնեկին, կատարել է բազմաթիվ, թեև ոչ մեծ, բայց կարևոր ուղղումներ՝ սկսած առանձին բառերի, օժանդակ բայերի փոփոխումներից մինչև որոշ տողերի հավելում¹⁵: Հետաքրքիր է նաև այն փաստը, որ մի որոշ շրջանում (ամենայն հավանականությամբ՝ 90-ական թվականների սկզբին) Թումանյանը մտադրություն է ունեցել նույն սյուժեով գրելու մի բոլորովին այլ ստեղծագործություն: Դա երևում է պահպանված այն հատվածից (տե՛ս Ուշ—1, էջ 289—290), որը պարունակում է 30 տող և իր բովանդակությամբ փաստորեն համապատասխանում է հայտնի տեքս-

¹⁵ Ի դեպ, այդ փոփոխությունները բավական դժվարացնում են բանաստեղծության կանոնի տեքստի հարցը, որը վերջնականապես լուծված համարել չի կարելի:

տի հետեւյալ շորս տողերին. «Շունը մինչև գնաց, ակալ, Ուստա Կատուն կոտորն ընկալ, Գլուխն առաւ ու մի գիշեր Հա՛յդե, կորաւ, էն կորչին էր...»: Պարզ է, որ այդ սնդրունքով մշակվելու դեպքում ստեղծագործությունը ունենալու էր շատ ավելի մեծ ծավալ, ավելի մանրամասնորեն էր ներկայացնելու անցքերը, հերոսների խոսքը: Դժուար է ասել՝ այդ նոր մշակումը կգերազանցե՞ր իր նախորդին, թե՞ ոչ: Բայց տվյալ դեպքում ուղում ես ոչ թե ակսոսանք, այլ ուրախություն հայտնել, որ այդ ստեղծագործությունը չի գրվել, որ «Շունն ու Կատուն» մեղ հայտնի է իր ներկա տեսքով՝ սեղմ, բայց չափազանց տարողունակ, յուրաքանչյուր սուղի մեջ կյանքի մի գիծ, մի իրանյա՛ն լյառէ՛նը խտադնող:

Մանկության տարիներին լսած մի այլ զրույց է գրված «Անբախտ վաճառականներին» հիմքում (այդ զրույցում ժողովուրդը յուրովի բացատրել է, թե ինչո՞ւ է Ձղջիկը միայն գիշերները թռչում, ձայլ միշտ ծովի վրա է լինում, իսկ Փուշը կառչում է մարդկանց հագուստից)¹⁶: Նյութ վերցնելով

16 «Անբախտ վաճառականներն» ունեցել է ստեղծագործական բարդ պատմություն, որը գեղ լիովին պարզաբանված չէ: 1886 թ. գրված առաջին բարբառային տարբերակը, ինչպես արդեն ասվեց, մեղ չի հասել: Սակայն 1899 թ. առաջին հրատարակությունից և հետագայում մտցված փոփոխություններից բացի (տե՛ս 1, 679—681), ամենայն հավանականությամբ, եղել է նաև մի միջանկյալ տարբերակ՝ գրված, ըստ երևույթին, 90-ական թվականներին: Այդ մասին որոշ պատկերացում է տալիս ստեղծագործության մի սևագիր հատված (ընդամենը 20 տող), որն ավարտվում է այսպես (տե՛ս «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1972, № 1, էջ 156)։

էն օրվանից գետն ինչքան է անցել,
 Ինչքան մթնել է—ինչքան լուսացել,
 Ձրղջիկն ամռնից գիշերն է շրջում,
 [Որ իրան սնանկ ոչ որ չլսեսնի,]
 Թիթեռն էլ ծովի վրա է թռչում,
 [Որ գուցե իրանց կորուստը գտնի.]
 Իսկ Փուշը, ով որ մոտիցը անցնում,
 Փեշիցը բռնում, քաշում է, հարցնում,
 Թե չե՞ն տեսել իր պարտատերերին,
 Կամ Ձրղջիկին, կամ Թիթեռին:

աւր հինաւորաց ժողովրդական ավանդութիւնը, Թումանյան-
 ւէր ոչ ինչ պարզապէս վերապատմում է այն, այլ ստեղծում
 է դրամատիկ գործողութեամբ, կենդանի բնավորութիւննե-
 րով օժտւած մի գործ: Պահպանելով հանդերձ երկի պալմա-
 նական-ալլաբանական հիմքը, Նա փաստորեն գործողութիւն-
 նը դնում է իրական հողի վրա, ասպարեզ բերում իր ժամա-
 նակի մարդկանց, նրանց խոսքն ու գործը: Ահա, մի ժամա-
 նակ մարդիկ եղած Զղշիկն ու Ճայը որոշել են վաճառակամ
 դառնալ, «բայց արի տես... որ փող չունեն»: Մի շատ սո-
 վորական իրադրութիւն, ինչպէս նաև Փշի մօտ գալու «ու
 մուրհակով, շահով, կարգով» փող վերցնելու ամբողջ պատ-
 մութիւնը: Կենսական հանդամանքների, մանրամասների
 ծաշր աւտիճան հավաստիութեամբ է բնորոշվում նաև նախով
 հեռու երկրներ հասած, հազար ու մի բարիք գնած («է՛լ
 թանկագին քիրմանի շալ, է՛լ մարգարիտ, զմրուխտ ու լալ,
 Հրնդու խուրմա, փստա, բազամ...»), բայց ճանապարհին
 ամեն ինչ կորցրած Ճայի արկածների և հետագա բոլոր վի-
 ճակների նկարագրութիւնը: Խոսքի բացառիկ իրական երանդ-
 ներն են իշխում ամբողջ ստեղծագործութեան մեջ: Ահա «մուր-
 հակի թուղթը ձեռին» պարտքատեր Փուշն իր անողոք պա-
 հանջով դիմում է խեղճ Զրղշիկին: Նրա վրդովված խոսքերում

[Ասող էլ չըկա, թե նրանք ամօթից,
 Զեն կարողանում անցնել բո մոտից:]

Ընթերցողը տեսնում է, թե ավանդութիւնը տպագրութեան հանձնելիս
 բանաստեղծն ինչքան մեծ փոփոխութիւններ է մտցրել: Սլոժիտային առու-
 մով ճշգրտորեն համապատասխանելով հանրահայտ տարրերակին, այս հատ-
 վածը, սակայն, իր շարադրանքով բոլորովին այլ բան է: Տարբեր է ոչ միայն
 տողաշափը (10-վանկանի 8-ի փոխարեն), այլև ամբողջ մշակումը, նույնիսկ
 բառական կազմը: Բավական է ասել, որ այս հատվածից ոչ մի տող չի փո-
 փանցվել տպագիր տարրերակին (նույնութեամբ համընկնում են միայն «Թե-
 շն տեսել» բառերը): Եթե ամբողջ ավանդութիւնը գրված է եղել այս
 սկզբունքով (այդպէս ենթադրելու բոլոր հիմքերը կան), ապա կարելի է ա-
 սել, որ, «Անուշ», «Լոռեցի Սաքոն» պոեմների նման, Թումանյանը այս գեղա-
 րւած ևս համանման սլոժիտով երկու կամ նույնիսկ երեք տարբեր ստեղծա-
 գործութիւն է գրել՝ տարրերակից տարրերակ էապէս բարձրացնելով մշակ-
 ման գեղարվեստական մակարդակը:

ուղղակի լսում ես վաշխառու վաճառականի մտքերն ու հողե-
բանությունը, նրա անհանգստությունն իր հարստության
ճակատագրի համար, և ժողովրդական ավանդության տողե-
րում կարծես հնչում են իրական կյանքում լսած դժգոհու-
թյունն ու մեղադրանքը.

—է՛յ, բարեկամ, ի՞նչ բանի եր-
էլ չեք ասում, ինչ պարտք ունեք...

- Գործ բռնեցիր, հորս ողորմի,
նա տվեք դե փողքս հիմի:
Թուղթի եք տրվել՝ վախա խմացեք,
Ամոթ, արուտ, ահ ունեցեք...
Թալան հո չի՞... Մեղք եմ ես էլ...
Ախպեր, էսպես բա՞ն եր տեսի՞՝
Ոսկի տա մարդ իրեն ձևուով,
Զկարենա առնի զոռո՞ւմ...
Սրանից հետո դե արի դու
Ու ձեռ մեկնի աղբատ մարդու... (I, 269)

Կենդանի խոսքի տարերքից է դալիս նաև շրջապատի
մարդկանց հանդիմանությունը («Անուններդ վաճառական, Բե
էս տեսակ խայտառակ բա՞ն...») և, մանավանդ, ամոթահար
Եղած Զրզիկի անհանգիստ սպասումներն ու հավաստիա-
ցումները: Մի ամբողջ «հողեկան դրամա» է գծագրվում նրա
վիճակի և ապրումների հաջորդական նկարագրությամբ, որը
գրավում է ստեղծագործության մի խոշոր մասը: Սկզբում
դա անգոր կշտամբանք է ուշացող ընկերոջ հասցեին («Ա՛յ
քու տունը քանդվի, ա՛ ճայ... Գլուխս էս ի՞նչ փորձանք բե-
րիր...»), հետո պարտքատերին հանգստացնող խոսքեր («Մի՛
նեղանա, Փուշ բարեկամ...»), նույնիսկ նրան ավելին վերա-
դարձնելու խոստումներ, որոնցով թերևս նա ավելի իրեն է
հուսադրում, քան Փուշին: Իսկ վերջում արդեն այս ամենին
փոխարինում են հուսահատված մարդու անտանելի վիճակի
ծանր ապրումները («Ինչպե՞ս պըրծնեմ էս կրակից, էս ա-
հազին պարտքի տակից... Ո՞ր ջուրն ընկնեմ... ո՞ւմ մոտ դը-
նամ...»): Եվ այդպես էլ բալլադում հակադրությունը մնում
է չլուծված. թևեր առած Զրզիկը ամոթից մինչև այսօր էլ

միայն զիշերներն է գուրս գալիս, որ շահագիպի պարտքատերին, ինչը թույլն դարձած ճախրում է ծովի ալիքների վրա՝ կորցրածը գտնելու հույսով, իսկ Փուշը՝ «ճանկ ու ատամ սուր պատրաստած», բաշում է անցորդների փեշիս, հարցնում անհայտացած պարտապանների մասին:

Փոքրիկ ստեղծագործության սահմաններում մարդկային բնավորությունների ու ճակատագրերի աչքան ճշմարտացի գծեր կարելի էր տեղադրել միայն իրական կյանքի խոթ ճանաչողության շնորհիվ, որն արդեն այդ տարիներին էուսկս հատուկ էր երիտասարդ Թումանյանին: Կասկած չկա, որ առևտրական աշխարհի մարդկանց գործի և խոսքի հարադատ եբանդները բաճառտեղծն ուղղակի քաղում էր կյանքից՝ 80—90-ական թվականներին թիլֆիսյան շուկաներում ու խանութներում տեսածից ու լսածից¹⁷: Այսինքն՝ նույն այն կենսափորձից, որը շուտով պետք է հիմք դառնար նաև բոլորովին ուրիշ թեմայի, ուրիշ ոճի ու ժանրի գործի համար, ուսպիսին «Գիրքորն» է: Թումանյանի ստեղծագործության ներքին միասնության ու ամբողջականության պերճախոս օրինակ, որն արտահայտվում է՝ շնայած այդ երկերի արտաքին բոլոր տարբերություններին:

Այսպիսով, «Անբախտ վաճառականների» մեջ ցայտուն կերպով դրսևորվել է Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության էական կողմերից մեկը. անգամ լեգենդի, ֆանտաստիկ պատմության մեջ նա ներթուստ միշտ մնում է ամուր կապված կյանքի, մարդկային իրական բնավորությունների հետ, վերարտագրում է դրանք ամբողջ կենսական ճրշմարտությամբ:

Թումանյանը լավ գիտեր, որ «Անբախտ վաճառականների» նյութն էլ ծանոթ է շատ ժողովուրդների, շրջում է զանազան տարբերակներով: Այդ մասին նա գրել է «Թե ինչպիս իմ «Անբախտ վաճառականների» դարձավ американская...» հոգվածում (1910): Մասնավորապես, նրան լավ ծանոթ էր համանման սյուժեի մշակումը Լաֆոնտենի կող-

17 Տե՛ս այդ մասին նաև Աբամ Իննիկյան. նշվ. գիրքը, էջ 174—175:

մից¹³: Բայց դրանից բանաստեղծը «իսկի չվախեցավ», ինչպես գրել է նա իր նամակներից մեկում. ընդհակառակը, մեծ առաւելախոսի գործը հնարաշորություն տվեց ավելի պարզ տեսնելու հայկական տարբերակի և իր սեփական մշակման յուրահատկությունները: Առհասարակ, Թումանյանն այն կարծիքին էր, որ նույնիսկ շատ անգամ մշակված նյութերը կարող են նորից ստեղծագործության հիմք ծառայել, «միայն մի պայմանով,—գրում էր նա նույն նամակում,—որ կամ մի նոր կողմից լուսավորելիք այն, կամ ավելի ազդու երգերի, ավելի վեր հանելիք, քան կար արդեն» (V, 157): Իրոք, Լաֆոնտենի առակը գրված է բոլորովին այլ սկզբունքով, քան «Անբախտ վաճառականները»: Առաջինի մեջ ամբողջովին իշխում է հեղինակային սեղմ պատմությունը (մոտ 60 տողից հերոսների ուղղակի խոսքը դրավում է ընդամենը 2 տող): Լեյնինչ Թումանյանի բալլադում մեկ երրորդից ավելին (52 տող) հատկացված է հերոսների երկխոսությանը, որն, ինչպես տեսանք, օժտված է բացառիկ կենդանությամբ և հավաստիությամբ: Եվ առհասարակ, ամբողջ պատմությունն աչքի է ընկնում կենսական մանրամասների շատ ավելի առատությամբ: Լաֆոնտենի առակի երեք «հերոսների» միջև որևէ հակադրություն կամ տարբերություն չկա, նրանք զրոգված են նույն դերի մեջ՝ սնանկանալուց հետո փախչում, թաքնվում են պարտատերերից: Իսկ Թումանյանի համար հիմնականը եղել է Չղջիկի, Ճայի և Փուշի բնավորության, վարքագծի անհատականացումը և հակադրությունը. նրանցից ամեն մեկն ունի իր ուրույն դերն ու վիճակը: Լաֆոնտենի առակն ամբողջովին ենթարկված է այլաբանության ըսկըզբունքին և ավարտվում է բարոյախոսական վերջաբանով: «Անբախտ վաճառականները» պետք չունեն անգլալիսի բարոյախոսության, քանի որ Թումանյանը փոխաբերական անունների տակ հանդես է բերել միանգամայն իրական մարդ-

18 «Չղջիկ, Մացառ ու Բադ». Առակը Լաֆոնտենի, թարգմ. Մեսրոպ Նուպարյանց, Թիֆլիս, 1899, էջ 233—235:

Վային շնամտություններ և հարաբերություններ, որոնց իմաստն ինքնին արդեն պարզ է:

Մանկական բալլադներում հաճախ է երևան գալիս ժողովրդական բանահյուսության համար այնքան բնորոշ բարու և չարի հակադրությունը, նրանց յուրօրինակ պոետիկան: Եվ, իհարկե, ժողովրդի մտածողության համապատասխան էլ այդ հակադրությունը, — հաճախ ծանր, ողբերգական, — ի վերջո լուծվում է չարի պարտությունում, ոչնչացումով, բարու և ճշմարտի հաղթանակով: Այդպիսի լուծումով Թումանյանը հավատարիմ էր մնում ժողովրդի այն համոզմանը, թե բարին և արդարը վաղ թե ուշ հաղթելու են նաև կյանքում:

Ահա «Գառնիկ Ախպեր» չափածո հեքիաթը, որն իր ծավալով ամենից մեծն է Թումանյանի բալլադների շարքում: Ստեղծագործության հիմքում դրված է հայկական տարբերակը հայտնի հեքիաթային սյուժեի, որը պատմում է որբ երեխաների տանջանքների ու զրկանքների և, վերջապես, արդարության հաղթանակի մասին¹⁹: Մանուշն ու նրա փոք-

¹⁹ Այս երկի նյութը, ինչպես առաջին հրատարակության մեջ նշել է բանաստեղծը, շարված է հայտնի բանահավաք Տիգրան Նավասարդյանի գրքից (տե՛ս Տ. Նավասարդյան. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, գիրք առաջին, Վաղարշապատ, 1882, «Գառնիկ-Ախպեր», 1ջ 14—21): Եվ, իրոք, սա մեկն է Թումանյանի այն երկերից, որոնց մեջ բանաստեղծը համեմատաբար ավելի հորազատ է մնացել բանահյուսական սկզբնաղբյուրի սյուժետային բնթացքին: Բայց այստեղ ևս Թումանյանը շատ բան է փոխել նա հրաժարվել է ժողովրդական հեքիաթի այն դրվագներից, որոնք պատմում են երեխաների գեմ խորթ մոր նյութված դավերի, հոր կողմից նրանց կորցնելու մասին: Թումանյանի մոտ նրանք ծնողների մահից հետո պարզապես մնացել են որբ ու անտուն: Բանաստեղծը չի օգտագործել նաև հերոսուհու՝ ծովը գցվելուց հետո ձկան փորում մնալու, ամեն իրիկուն ինչ-որ ժամադրի միջոցով թագավորին լուր հասցնելու փորձերի մասին պատմող դրվագները: Մանուշի և նրա եղբոր փրկությունը Թումանյանը պատճառաբանել է շատ ավելի ազդեցիկ պատմությամբ, բայց լիովին համապատասխան ժողովրդական հեքիաթի ստեղծիչին: Այդ մասն արդեն հորինված է սկզբնաղբյուրից անկախ («Կրակ վառեցր» տողից մինչև «Անմեղ Մանուշին հանում է ծովից» տողը — ճիշտ 50 տող): Չենք խոսում արդեն խոսքը հղիկու, գեղեցկացնելու այն հսկայական աշխատանքի մասին, որ նկատվում է տառացիորեն ամեն տողի մեջ: Բացի այդ, ինչպես վկայել է Թումանյանը 1913 թ. մի հոդվածում (IV, 254),

րիկ եղբայրը շատ փորձանքների ևն հանդիպում,— եղբայրը՝ դառ է դառնում և ահա որտեղ որ է զոհ է գնալու թշնամու սրին, իսկ Մանուշին շար մարդիկ ծովն են նետում։ Բայց ի վերջո արդարությունը հաղթում է՝ Մանուշը ծովից փրկվում ու դառնում է թագուհի, իսկ եղբայրը վերստանում է բանական մարդու տեսք։ Այս վերջին դրվագի վրա պետք է հատուկ ուշադրություն դարձնել։ Եթե կյանքի շար ուժերից հալածված էակները Թումանյանի բալլադներում հաճախ թրոշուններ են դառնում ու փրկվում («Անիծած հարսը», «Պողոս-Պետրոս», «Որբը», «Աղալնու վանքը»), ապա, մյուս կողմից, մարդկային դեմքը կորցրած հերոսը նորից վերագտնում է իր գեղեցիկ տեսքը, երբ կյանքում հաղթում են արդարն ու բարին։ Գեղեցիկն ու բարին հանդես են գալիս միասնության մեջ, բարին արթնացնում և կյանքի է կոչում՝ գեղեցիկը։ «Աշխարհքն էլի խաղաղ ու լի, Չարը թաղված ծովի տակ»,— չափածո հեքիաթի եզրափակիչ այս տողերը, որոշ իմաստով, մանկական ստեղծագործությանը մատչելի լեզվով, արտահայտում են Թումանյանի հումանիստական իդեալը. տեսնել մի աշխարհ, ուր պարտված են շարիքն ու անարդարությունը, ուր մարդիկ ապրում են խաղաղությանը և լիության մեջ (հիշում ես քառյակի հայտնի խոսքերը՝ «Երազի մեջ երջանիկ Հաշտ ու խաղաղ մարդկություն»)։

Բարու հաղթանակը Թումանյանի երկերում ոչ թե բարեհաջող հովվերգական վախճան է, այլ նշանակում է ակտիվ պայքար և հաղթանակ շարության, նախանձի, բռնության ուժերի դեմ։ Առանց մերկապարանոց բարոյախոսության բանաստեղծը մանկանը հանգեցնում է այդ ուժերի հակամարդկային էությանը և ամբողջաբար՝ «Չարի վերջը» բալլադում Աղվեսն իր դաժանության և շարության մեջ բռնադատում է բնական ազատության և հավասարության իրավունքները, հափշտակում է Կկվի ձագերին, բայց և ի վերջո

նա ծանոթ է եղել նաև հեքիաթի ուրիշ հայկական տարրերակներին, մասնավորապես, օգտվել է Գ. Սրվանձությանի գրի առած վասպուրականի պատումից (տե՛ս Գ. Սրվանձությանց. Մանանա, Կ. Պոլիս, 1876, էջ 153—161, «Գառնիկ աղբեր»)։

սարժանի կերպով պատժվում է: Իշխանության, ուժի շարաշահման դատապարտումը, սոցիալական հավասարության և արդարության կրքոտ քարոզն է արտաբռնում այս հույժ «մանկական» ստեղծագործության իրական և խոր ենթատեքստը: Դա արտահայտվում է, մանավանդ, Ազոավի հետևյալ խոսքերի մեջ.

Ո՞նց թե սարք իմն է՝ կասի,
Ո՞վ է տըվել էն լորին սար.
Սարն ամենքիս է հավասար...
Ո՞վ կրթողնի վեր կենա նա
Ամբողջ սարին գա տիրանա,
Անունը տա սրբած կանցնի,
Սրան-նրան սուտ վախեցնի,
Ու մինն էսօր, մյուսը—երեկ
Չազեր տանի, ուտի մեկ-մեկ... (1, 310)

«Սարն ամենքիս է հավասար» (այսինքն՝ աշխարհի բարիքները պետք է հավասարապես պատկանեն բոլոր մարդկանց),—սրա մեջ է ստեղծագործության հիմնական իմաստը, և մեկ էլ այն համոզման մեջ, թե չարը վաղ թե ուշ պատժվելու է: Այս առումով «Չարի վերջը» վերնագիրը ոչ միայն արտահայտում է բանաստեղծության սյուժետային ընթացքի ավարտը, այլև կրում է ընդհանրացնող, սիմվոլիկ բովանդակություն: Դա հաստատվում է նաև Ազոավի վերջին խոսքերում, որը, ղիմելով իր կատարած շարիքի համար պատժվող Աղվեսին, ասում է. «Ինչքան էլ որ լինի զգուշ, Չարի առջև թե վաղ, թե ուշ, էդ է պահված...»²⁰, Դարձյալ կարելի է ասել, որ մանկական ստեղծագործության արտաբռնում պարզունակ ձևերով Թումանյանն արտահայտում է իր ամենասիրած և ամենախոր հումանիստական պատվիրաններից մեկը (հիշենք թեկուզ «չար գործքին» ուղղված անեծքը «Թմկաբերդի առումը» պոեմի նախերգանքում, կամ Վրաստանի բանաստեղծներին ձոնված ոտանավորի տողը,

²⁰ Հետաքրքիր է նշել, որ այս առակը ժամանակին գրավել է նաև Ռաֆֆու ուշադրությունը և օգտագործվել 1893 թ. դրած «Մամուլի անբարոյակաշուկյունը» հոդվածում (տե՛ս Երկերի ժողովածու, հ. 10, 1959, էջ 65—66):

որը կարծես անուղղակի արձագանքում է մանկական բալլադի եզրափակիչ խոսքերին. «Ճամփա չունի գործը վատ»): Իրենց արժարժած մտքերով ու պատվիրաններով Թումանյանի մանկական երկերը հաճախ նույնքան խորն են ու իմաստալից, որքան ոչ-մանկականները. տարբերությունը միայն արտահայտման ձևի, եղանակի մեջ է: Բոլոր դեպքերում նկատվում է բանաստեղծի նվիրական գաղափարների զարմանալի միասնությունը:

Ժողովրդական այս առակի մեջ Թումանյանը տեսավ սոցիալական և քաղաքական խոր լիցք: Սրանով պետք է բացատրել բանաստեղծի երկարատև հետաքրքրությունը այդ սյուժեի նկատմամբ: «Չարի վերջը» գրելու համար նա օդատագործել է հայ ժողովրդական, կովկասյան և նույնիսկ աֆրիկյան բանահյուսության նյութեր²¹: Բայց ոչ միայն այդ: «Չարի վերջը» 1908 թ. տպագրվելուց հետո Թումանյանը շարունակեց զբաղվել այդ սյուժեով, մտադիր լինելով ստեղծել շատ ավելի ծավալուն և հասարակական շատ ավելի մեծ խորք ունեցող մի երկ՝ «Անբուն կրկուն» վերնագրով: Բավական է ասել, որ նույնիսկ անավարտ և անմշակ վիճակում այդ ստեղծագործության տպագրված մասերը կազմում են Թումանյանի ամենածավալուն շափածո երկերից մեկը (ավելի քան 500 տող): Բացի այդ, պահպանվել է ստեղծագործության սևագիր, տեղ-տեղ կոնսպեկտանման շարունակությունը, որն ավելի քան խորացնում է մեր պատկերացումը Թումանյանի այդ մեծ մտահղացման մասին²²: Ընդլայնելով

21 Իր երկի մանրամասները բանաստեղծը քաղել է այդ բազմազան աղբյուրներից, բայց, թվում է, հիմնական աղբյուրը եղել է հետևյալը. Дятель, Лиса и Ворон (ингилойская сказка). «Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа», вып. 32, Тифлис, 1903, отдел 2-й, с. 129—131. Սյուժետային առումով սա ամենից մոտ է Թումանյանի մշակմանը:

22 Նշված սևագիր տարրերակներից առաջինը տպագրվել է բանաստեղծի մահից անմիջապես հետո «Նորք» հանդեսում (1923, № 3), ապա մտել ակադեմիական հրատարակության առաջին հատորի մեջ: Երկրորդ սևագրությունը հետազոտվել է Ա. Ինճիկյանի կողմից (տե՛ս նրա «Անբուն կրկուն»

«Չարի վերջի» բանահյուսական աղբյուրների շրջանակը²³, Թումանյանը ծրագրել է մի յուրօրինակ այլաբանական շափածո գրամա, որի գործող անձինք (Կրկուն, Աղվեսը, Գայլը և այլ կենդանիներ) հանդես են գալիս իբրև սոցիալ-քաղաքական տարբեր միտումների կրողներ, իսկ ստեղծագործությունն ամբողջությամբ մեջ արտահայտում է բանաստեղծի քննադատական իր փոփոխվող ժամանակի դեպքերի և հակադիր ուժերի մասին: «Աներուն Կրկուն» խորապես հագեցած է կյանքի ճշմարիտ երանգներով, ինքնատիպ բնավորություններով, առկաձող հումորով և սրամտությամբ: «Չարի վերջի» համեմատությամբ այն ավելի լրիվ ու ցայտուն է արտահայտում Թումանյանի սիրած միտքը ազատության բնական իրավունքի մասին, որ ունի ամեն մի կենդանի արարած: Կրկուի վրա բռնացող, նրա ձագերը հափշտակող Գայլը, խորամանկորեն իշխանության հասնող Աղվեսը այլաբանորեն ներկայացնում են մարդու այդ սրբազան իրավունքը խլող ուժերը, որոնք մշտապես ծնել են բռնություն, անարդարություն, անհավասարություն: Այդ հիմնական գաղափարի թելադրանքով է, որ այս ստեղծագործության համար իբրև բռնաբան Թումանյանը վերցրել է Ս. Գրքի խոսքերը. «Ամենայն իշխանություն ի շարէն է»: Այսպես, «Աներուն Կրկուն» իր ներքին ենթատեքստով կապվում է Թումանյանի ամենանվիրական գաղափարներից մեկի հետ, որ նա յուրօրինակ գեղարվեստական բանաձևով արտահայտել է «Թագավորն ու շարլին» բալլադի հայտնի վերջաբանում. շիտակ խոսքն ու ազա-

տակի անտիպ տարբերակը» հոդվածը, ՈՒՀ I, էջ 46—59), որն այնուհետև հրապարակեց այդ տեքստը «Բաների երեանի համալսարանի» հանդեսում (1972, № 1, էջ 161—163):

²³ Այդ աղբյուրների լրիվ ցանկը տե՛ս Ա. Ինճիկյանի հիշյալ հոդվածում: Թեև այդ նյութներից ամեն մեկն ինչ-որ բան տվել է Թումանյանին, բայց հիմնական սյուժետային տաղձը, մեր կարծիքով, եղել է Հյուսիսային Դաղստանում գրի առնված «Волк, Лисица и «Куклухай» հեքիաթը (տե՛ս «Сборник сведений о кавказских горцах», вып. 7, Тифлис, 1873, с. 50—56): Զգալի նյութ են տվել Թումանյանին նաև Մ. Աբեղյանի «Ուղղադրական հոդվածներ. Գայլ և Գայլի պառտահարներ» գրքույկում (Թիֆլիս, 1908) հավաքված նյութերը (էջ 23—27):

տությունը, լիարժեք կյանքն ու սերը անհնաւ էն, բայց բնական ստրուկ ու տեր, անհավասարություն և բռնություն²⁴։

Այսպիսով, «Անբուն Կրկուն» լինելու էր Թումանյանի ամենածավալուն, իր նշանակությամբ հանգուցային երկերից մեկը։ Ինքը՝ բանաստեղծը, այդ երկի ապագա արժեքը բնութագրել է այսպես. «Յթի մշակեմ, դա իմ մանկական երկերի գլուխգործոցը կլինի»։ Իբրև այդ ստեղծագործության տիպար և նախօրինակ նա նկատի է ունեցել համաշխարհային գրականության «կենդանական վեպի» ամենանշանավոր երկերից մեկը՝ Գյոթեի «Ռեյնեկ և աղվես» պոեմը, ասելով. «Սրա նման բան պիտի հրատարակեմ»²⁵։ Բայց դա ևս մնաց Թումանյանի ստեղծագործական բաղժամիվ անկատար և րազներից մեկը։

Ինական ազատության մի գեղեցիկ ներքող է «Արտուտի երգը»։ Գարնան մարգերում ուրախ վեր ճախրող արտուտին տեսնելով, մարդը մտածում է, որ եթե սա «էս վայրի տեղ Երգ է ասում էսքան շքեղ, Հապա թե մեր տանը լինի. Ի՞նչ դրախտի ձայն կհանի»։ Բայց ճիշտ հակառակը. ո՛չ ոսկյա վանդակը, ո՛չ ընտիր ուտելիքները չեն կարող փոխարինել հարազատ դաշտերի, կապույտ երկնքի ազատությունը. որից բարձր, թանկ ու գեղեցիկ բան չկա։ Եվ նրա նոր երգերը այժմ լեցուն են տրտմությամբ, հառաչանքով, մշտապես հնչեցնում են կարոտի, վերադարձի միևնույն մոտիվը. «Վա՛յ. վաթա՛ն, վա՛յ, վաթա՛ն...»։ Եվ ի՞նչ. թեև վերջում արտուտն ազատվում է վանդակից, վերադառնում է իր մարգագետին-

24 «Անբուն Կրկուն» գրության ժամանակի մասին տարբեր կարծիքներ են հայտնվել։ Ակադեմիական հրատարակության մեջ այն համարվում է 1922 թ. ստեղծագործություն։ Ա. Ինճիկյանը ենթադրում է, որ այն պետք է գրված լինի սոչ ուշ, քան մինչև 1915 թվականը, իսկ վերջին սևագիր մասերը՝ «1917—1918 թվականներին» (ՈԽ—1, էջ 53, 57)։ Մեղ ալևելի ճիշտ է. թվում առաջին կարծիքը։ Ն. Թումանյանի գրառումների համաձայն՝ 1922 թ. առնանք, վիրահատությունից հետո, Թումանյանը զբաղվել է «Զարի վերջի» վերամշակմամբ, որն այժմ ստացել էր «Անբուն Կրկուն» վերնագիրը (Նվարդ Թումանյան. Հուշեր և զրույցներ, 1969, էջ 272—275, 282)։

25 Նվարդ Թումանյան, նշվ. գիրքը, էջ 274—275։

ները, ու նորից հոսում է նրա երգը, բայց «էլ առաջվա երգը չէր էն...».

Ներսիս զրվարի, հրեշտան երգում

Դեռ լալիս է ու հեկեկում

Հիշատակը իր գերության.

«Վա՛յ, վախա՛ն... վա՛յ, վախա՛ն...»: (I, 324)

Բռնության շղթան տեսած արարածը այլևս չի կարող ամբողջ սրտով վայելել ազատության անաղարտ հրճվանքը, որը նա պարզե էր ստացել բնությունից: Սա մի մոտիվ է, որը հանդես է գալիս նաև Թումանյանի այլ բալլադներում, որոնց հերոսները թեև փրկվել են շար ուժերի հալածանքից, բայց շարունակում են պահել իրենց հոգում հին օրերի տաղնապն ու վախը. հոսող գարձած ջահել կինը ամեն անգամ կեսրոջ անեծքը հիշելիս սրտատրոփ վեր է թռչում («Անիծած հարսը»), ճեճուկ եղբայրները դեռ մինչև այսօր «վա՛յ-վա՛յ, վո՛ւյ-վո՛ւյ» բացականչությամբ որոնում են կորցրած հորթերին («Պողոս-Պետրոս»), իսկ «Որբ» թռչունը ամբողջ գիշեր ձայն է տալիս, փնտրում է իր դոհված եղբորը («Որբը»): «Արտուտի երգի», այսպես ասած, «մարդկային ենթատեքստը» ժողովրդի և անհատի ազատության անկապտելի իրավունքի հաստատումն է, որի դեմ ձեռք բարձրացնել նշանակում է ոճիր գործել: Սակայն այդ ընդհանուր, համամարդկային թեմայից դատ բալլադի նյութը Թումանյանի բանաստեղծական մտածողության մեջ, անշուշտ, բեկվել է նաև ազգային դժբախտությունների տեսանկյունից: Արտուտի պատմության մեջ բանաստեղծն անուղղակի արտացոլել է հայ ժողովրդի համար այնքան բնորոշ տարագրության, հայրենազրկության և հայրենիքի կարոտի տրամադրությունները: Իրոք, բալլադի նյութը, էարեւի է ասել, տիպիկ հայկական է: Իզուր չէ, որ նույն ավանդության մի այլ տարբերակ գաղթական հայերի հետ հասել է մինչև հեռավոր Կալիֆորնիա և արդեն մեր ժամանակ տեղ է գտել Վիլյամ Սարոյանի «Ախ, հայրենիք...» պատմվածքի մեջ²⁶:

Աղատութեան և բնութեան սերը Թումանյանի համար միշտ ակտիվ դգացմունք է՝ կապված աշխատանքի, ստեղծարար գործի հետ: Այդ միտքն է հաստատում, օրինակ, «Մոծակն ու Մրջյունը»: «Մեր ծուլերին չարդել ենք մենք, Ուրիշ ծուլի՞ր՝ բերենք պահենք»,—Մրջյունի այս խոսքերում, ինչպես և ամբողջ պատմութեան մեջ, արտահայտվել է աշխատասիրութեան դրվատման, ծուլութեան և անհեռատես անհոգութեան դատապարտման միտքը, որը հիմնականն է այս գործում: Հայտնի է, որ այս ստեղծագործութեան նյութը պատկանում է միջադպրին առակագրութեան ամենատարածված սյուժեների թվին: Ինքը՝ Թումանյանը, առաջին հրատարակութեան հատուկ ծանոթագրութեան մեջ հիշատակում էր համանման սյուժեներով Եզոպոսի, Փեղրոսի, Կոլլովի, Վարդան Այգեկցու առակները (զրանց կարելի է ավելացնել նաև Լաֆոնտենի «Ժիժին և Մրջյունը»): Եվ, անուամենայնիվ, Թումանյանը շվարանեց մշակելու և հասարակութեանը ներկայացնելու այդ սյուժեի մի նոր տարբերակը, որը Արեմտյան Հայաստանում լսել և բանաստեղծին պատմել էր զորավար Անդրանիկը: Ավելին, 1916 թ. մի նամակում նա ոչ առանց գոհունակութեան ասում էր, թե «Մոծակն ու Մրջյունը» «Թիֆլիսի շրջաններում արդեն տարածվել է և կարծում են «Շունն ու Կատվից» ավելի լավն է» (հիշենք նաև գրանից անմիջապես հետո կատակով ավելացրած խոսքերը. «Աստված ինձ էլ էս տեսակ անասուններից է տվել՝ շուն, կատու, մոծակ, մրջյուն: Մարդ չի կարող երեակիցս, թե աստված իր բախտն ինչի հետ է կապել»: V, 419):

«Մաշված» սյուժեին նորից դիմելու այս փաստը պայմանավորված էր ոչ միայն աշխատանքի ակտիվ դրվատման գաղափարով, այլև մշակման այն նոր եղանակով, որից օգտվում էր Թումանյանը: Հիշենք, որ Լաֆոնտենի և Կոլլովի առակները համեմատաբար փոքր (30 տողանի) բանաստեղծություններ են, որոնք տալիս են միայն սյուժեի սեղմ շարադրանքը՝ զուգակցված հերոսների նույնքան սեղմ խոսքին: Նույնը կարելի է ասել նաև Ա. Խնկոյանի «Ճպլունն ու Մրջյունը» փոխադրութեան մասին, որ տպագրվել է Թու-

մանչանի գործից տարիններ առաջ (1909 թ. «Հասկերում»)։ Առավել ևս կարճատև էին հին և միջնադարյան զրականության համապատասխան արձակ տոակները։ Այնինչ Թումանյանը սյուժեն ներկայացնում է շատ ավելի հանդամանորեն և բազմակողմանի, գեղարվեստական մանրամասների ծավալումով։ Նրա բանաստեղծության մեջ (որը ծավալով մի քանի անգամ մեծ է Լաֆոնետենի և Կոիլովի տոակներից) ավելի ակտիվ տեղ է հատկացված նաև «Հերոսների» ուղղակի խոսքին (ստեղծագործության կեսից ավելին), այն կենդանի, դործողության և բնավորության անմիջական զրահություններով հագեցած խոսքին, որն, ինչպես ասվեց, Թումանյանի բալլադներից շատերին տալիս է դրամատուրգիական ստեղծագործության հատկանիշներ։

Թումանյանի բալլադներում արտահայտված հումանիստական գաղափարների մի շարքինակ համադրություն կարող է համարվել «Հսկան» լեգենդը։ Չափազանցված, անգամ ֆանտաստիկ պատկերների իմաստը, որոնցով լեցուն է այս երկը, ի վերջո դարձյալ հանգում է այն մտքին, թե բոլոր մարդիկ ի բնե հավասար են, որ ուժն ու իշխանությունը չբացատր է դառնան բոնության ու շարաշահման միջոց։ Մեծ իշխանը, որի ուժի և հարստության նկարագրությամբ է բսկըսվում այս ստեղծագործությունը, համոզված էր, թե ինքն անհաղթ է, թե իրենից հզոր ոչ ոք չիներ չի կարող։ Բայց ահա երևան է գալիս վիթխարի Հսկան, որի կողքին սովորական մարդիկ նույնն են, ինչ լիկալուսները՝ Գուլիվերի մոտ։ Մովը հաղիվ է հասնում նրա ծնկներին, իսկ գլուխը կորել է ամպերում։ Միանգամից նա կարող է ոչնչացնել իշխանի ամբողջ բանակը, մանավանդ որ կարծես թե դրա համար էլ ունի «բարոյական արդարացում»։ չէ՞ որ իշխանի հրամանով այդ փոքրիկ մարդիկ նորից ու նորից հարձակվում են նրա վրա, ստիպում են նրան՝ հարվածին պատասխանել հարվածով։ Բայց ուժը չի կարող իրավունք լինել, և մեծ է նա, ով ընդունակ է լինելու մեծահոգի փոքրի, թույլի նկատմամբ։ Ստեղծագործության այս հումանիստական գաղափարը առանձին ցայտունությամբ արտահայտվում է, մանավանդ,

Հսկայի մոր հետևյալ խոսքերում, որը, դիմելով որդուն այդ փոքր մարդկանց շտանջելու կոչով, ասում է.

...Ասենք մեծ ես,
Մի՞թե պիտի փոքրին տանջես:
Մեծ թե փոքրը, ինչ էլ լինի,
Ամեն ապրող շունչ կենդանի,
Որ ծնվել է արևի տակ,
Էս աշխարհքում միատեսակ,
Մինը պակաս, մյուսը ավել,
Ողջ էլ դիտեն խրնդազ. ցավիլ,
Չբարձենա երբեք ոչ որ,
Թե ինքն անհաղթ մի բան է ջոկ.
Միշտ ուժեղից ուժեղը կա,
Իսկ ամենից ուժեղը՝ մահ... (1, 316--317)

Այս խոսքերում է ամբողջ թումանյանը՝ իր անսահման մարդասիրությամբ, արդարության և հավասարության փիլիսոփայությամբ: Իդուր չէ, որ Ն. Չարենցն այս բալլադը, «Մի կաթիլ մեղրի» հետ միասին, անվանում էր «համակովկասյան իմաստություն պարունակող երկեր»²⁷:

Հետաքրքիր է «Հսկան» բալլադի ստեղծագործական պատմության մի դրվագ: 1908 թ. տպագրված տեքստում («Ուժը» վերնագրով) հերոսն, անսալով մոր կամքին, ազատում է գերված մարդկանց, բայց իշխանի հրամանով նրանք նորից զորք են կազմում և հարձակվում Հսկայի վրա: Խիստ բարկացած Հսկան որոշում է մի վիթխարի ժայռից սարնետելով ոչնչացնել բոլորին: Բայց կատարվում է անսպասելին. փլվում է վեր բարձրացված սարը, և ինքը՝ Հսկան է մնում նրա տակ: Այս ավարտով հաստատվում էր բովանդակության ֆատալիստական կողմը: Սակայն հետագայում այս վերջույթն այլևս չբավարարեց բանաստեղծին: Պատժապատելով իր երկերի վերջին՝ 1922 թ. Պոլսի հրատարակությունը, նա կատարեց մի կրճատում, որով փաստորեն երկն ստացավ նոր իմաստ և հեռանկար: Վերջից հանելով ամբողջ 38 տող, թումանյանն այժմ բալլադն ավարտում է այս տողերով.

27 Ն. Չարենց. Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1967, էջ 94:

Ու, հրնայանդ մոր խրատին,
 Իսկույն հանեց հըսկա որդին
 Իր գրբղանից ձին-ձիավոր,
 Իրար խառնած զորրբ բոլոր,
 Թողեց զրնան՝
 Ուր կամենան: (1, 317)

Ուժեղը չի շարաշահում իր ուժը, նա բարի, մեծահոգի արարքով զրոհորում է նաև իր ներքին էության մեծությունն ու գեղեցկությունը,— այսպես եղրափակելով հերոսի արկածների պատմությունը, Թումանյանն, անշուշտ, ցանկացել է ընդգծել ստեղծագործության հումանիստական բովանդակությունը, որը և նրա հիմնական նպատակն էր: Զէ՞ որ սա նույն գաղափարն է, որ հանդես է եկել նաև «Սասունցի Դավթի» նշանավոր հատվածում, երբ, անսալով ծերունի արաբ ղինվորի խոսքերին, հերոսն իսկույն դադարեցնում է անմեղ ղինվորներին ջարդը և գնում մենամարտելու իսկական թշնամու՝ Մըսրա-Մելիքի հետ: Այսպիսով, կրճատման միջոցով Թումանյանը հասել է ոչ միայն սեղմության, խոսքի միջոցների խնայողության, այլև (որ ավելի կարևոր է) ստեղծագործության հիմնական գաղափարի ընդգծման, նրա ցայտուն-առարկայական ցուցադրման²⁸:

4. ՄԱՐԴԸ ԵՎ ԲՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Բալլադներում հաճախ է ծագում Թումանյանի համալսարանի բնորոշ՝ մարդու և բնության փոխհարաբերության թեման: Դիմելով ժողովրդական ստեղծագործությանը, նա մի հատուկ սիրով է ընտրում և մշակում այն ավանդությունները, որոնց մեջ տեսնում է իր նախասիրած այդ թեմայի ուղղակի կամ անուղղակի արտահայտությունը: Այդպես են ըստեղծվել «Ախթամարն» ու «Անիծած հարսը», «Որբն» ու

28 «Հսկան» բալլադի ստեղծագործական պատմության և տվյալ կրճատման մասին ավելի մանրամասն տե՛ս այս գրքում զետեղված «Տեքստաբանական դիտողություններ» հոդվածում:

«Պողոս-Պետրոսը», «Փարվանան» ու «Աղավնու վանքը», «Աղջկա սիրտը» և այլ երկեր: Ընդհանուրը այս բոլոր բալլադներին համար այն է, որ նրանց հերոսների երկրային կյանքը, իրականության մեջ խափանված բարձր մղումներն ու իդիալները յուրովի, մեծ մասամբ ֆանտաստիկ ձևափոխության ճանապարհով, շարունակվում են բնության մեջ, միաձուլվում են բնությանը: Այն, ինչ այդ հերոսները չեն գտնում հասարակության մեջ, ի վերջո նվաճում են բնության, նրա հավերժական գոյության ու վերանորոգման մեծ հոսանքում: Բնությունը դիտվում է իբրև սիրո և բարության, գթության և մարդասիրության անսպառ աղբյուր: Այն հակադրվում է շրջապատի իրականությանը, որը սառն է ու անտարբեր, լեցուն մարդու, նրա գեղեցիկ ձգտումների նկատմամբ թշնամական ուժերով, խավարով ու նենգությամբ, սոցիալական և ազգային ճնշման անվերջ զրսևորումներով: Բնությանն ապավինելը, նրա հետ միաձուլվելը Թումանյանի հերոսների համար դառնում է այդ բոլորի ակտիվ քննադատության և մերժման միջոց, իսկ բանաստեղծի համար՝ գեղարվեստական հրեշտանք, որով նա այնքան վառ կերպով արտահայտում է իր հումանիզմը, իր բնապաշտության միանգամայն իրական, երկրային բովանդակությունը:

Այս բոլորը պատահական բան չէին, այլ արդյունք էին մարդու և բնության փոխհարաբերության մասին ունեցած որոշակի ըմբռնումների: Տարերայնորեն հանդես գալով դեռ 90-ական թվականներին մշակած որոշ ավանդությունների և բանաստեղծությունների մեջ, այդ ըմբռնումներն ավելի խորացան «Դևսի Անհունը» պոեմում և դարասկզբի մի շարք երկերում: Դրանք իրենց առավել ցայտուն, որոշակի արտահայտությունն ստացան կյանքի վերջում գրած քառյակների մեջ: Ո՞րն է այդ հայացքների էությունը:

Մարդը բնության անբաժանելի մասնիկն է: Նրա կյանքն ու մահը «մի մեծ հավերժի ձևերն են միայն», այսինքն՝ բնության մշտատև շարժման անհրաժեշտ օղակները: Ոչինչ չի կարող բաժանել մարդուն բնությունից, որի անկորնչելի տարեքին և հավերժական կյանքին է ձուլվում մարդը նաև

իր մահից հետո: Բնությունը միավորում է բոլոր ապրող էակ-
ներին «տիեզերական կյանքի» վիթխարի շարժման մեջ:
Բուսականի ըմբռնմամբ՝ աստված և բնություն փաստորեն
նույնանում են իրար հետ: Աստված ինքը բնությունն է, որի
լուրարանչուր շարժման մեջ զրոնորվում է մի բարձրագույն
բանական սկզբունք:

Այս հայացքները, եթե դրանք փոխադրենք փիլիսոփա-
յության լեզվի, չի կարելի աչլ կերպ անվանել, քան պան-
թեիստական:

Թումանյանի պանթեիզմը, իհարկե, վերացական փիլի-
սոփայական հետաքրքրություն չէր, աչլ կենդանի աշխարհ-
զգացողություն, որի ակունքները պետք է որոնել նրա բոլոր
ըմբռնումների խորապես ժողովրդային արմատների մեջ:
Բնության աստվածացման, նրան մեծ և բանական կյանք
վերադրելու ժողովրդային հայացքը անցավ բանաստեղծին
և տողորվեց հասարակական-զեղադիտական խոր իմաստով:
Պանթեիզմը դարձավ նրա աշխարհայացքի կարևորագույն
տարրերից մեկը: Ահա թե ինչու Թումանյանի գեմոկրատիզմն
ու հասարակական մյուս ըմբռնումները, նրա հումանիզմը,
մաքդու կատարելության զեղադիտական իղեալը շատ հա-
ճախ երևան են գալիս բնապաշտական զգեստավորմամբ,
որի հետևում, սակայն, միշտ կարելի է տեսնել բանաստեղծի
հայացքների անմիջական էազբ ժամանակակից իրականու-
թյան հետ²⁹:

Ենցնենք, սակայն, նշված բալլադների կոնկրետ վեր-
լուծությունը:

Թումանյանի մի քանի բալլադներ հենվում են հրաշա-
պատում վերափոխությունների վրա. մարդիկ նրանց մեջ
գառնում են թռչուններ, ձուլվում են բնությանը, ապրում
նրա հշատակ կյանքով: Ահա «Անիծած հարսը»: Այստեղ
բանաստեղծն օգտագործել է ժողովրդական ավանդությունը
հոպոպ թռչունի մասին. նա մի ժամանակ երիտասարդ, հեղ

²⁹ Հարցի մանրամասն բնությունը տե՛ս մեր «Թումանյանի պոեմները»
գրքում (էջ 206—232):

ու խոնարհ հարս է եղել, բայց, անիծված դաժան կեսրոջից, դարձել է թռչուն ու դեռ մինչև հիմա վախից վեր է թռչում ու կանչում՝ «Հո՛-պո՛ւպ, հո՛-պո՛ւպ»: Այս ֆանտաստիկ պատմությունը բանաստեղծը դրել է միանգամայն իրական հանգամանքների մեջ («Վաղ ժամանակ մի հայ շինում Մի հարգեոր հարսն է լինում...»): Այնքան սովորական, առօրյա կենցաղային առումով իսկ հավաստի են պլուդական տունը, հարսն իր երգով ու հոգեկան տառապանքով, կեսուրն իր խստությամբ ու անեծքով, որ մի պահ թվում է, թե կարողում ես Թումանյանի «գյուղական» բանաստեղծություններից մեկը-

Աշխարհքը բանտ,
Մեջը անբախտ
Ես մի գերի անխնդում.
Նիրուն շորեր,
Ջահել օրեր
Ի՞նչ եմ անում էս բանտում: (I, 282)

Սա երիտասարդ գեղջկուհու երգն է՝ հոգեբանորեն ճշմարտացի, լեզվով և արտահայտություններ անչափ հարադատելի հանկարծ, այդ իրական հանգամանքների մեջ կատարվում է հրաշքը՝ կեսրոջ հանդիմանությունից ու անեծքից փրկվելու համար երիտասարդ կինը մի վալրկյանում թռչուն է դառնում³⁰: Թումանյանը ֆանտաստիկան տեղադրում է իրական կյանքի, բնավորությունների և կրքերի ոլորտում: Նա չի ստեղծում հորինված, ֆանտաստիկ միջավայր և հանգամանքներ, ինչպես հաճախ վարվել են անցյալի ռոմանտիկ բանաստեղծները, մասնավորապես հենց բալլադի ժանրի մեջ: Թումանյանի երկերում³¹ ֆանտաստիկան միշտ իր էությունամբ ռեալիստական է: Այն ոչ թե միտում ունի խղելու

30 Այս ավանդության մի այլ տարբերակ մշակել է արևմտահայ բանաստեղծ Արտաշես Հարությունյանը «Հոպոպ թռչուն» փոքրիկ բանաստեղծության մեջ (տե՛ս նրա «Լքված քնար» ժողովածուն, Կ. Պոլիս, 1902, էջ 76—77, ինչպես նաև «Գիշերվան ճամփորդը», Երևան, 1968, էջ 29—30)։ Դարասկզբին հրատարակվել են նաև այս լեգենդի երկու ուրիշ ազգային տարբերակներ (տե՛ս «Բյուրակն», Կ. Պոլիս, 1900, № 21, «Ազգագրական հանդես», գիրք 17, Թիֆլիս, 1908, էջ 90)։

կապերը իրականության հետ, ոչ թե կոչված է արտահայտելու մոտեցման քանադասական «ոգու սուբյեկտիվ մղումները», այլ մարմնավորում է ժողովրդի աշխարհայացողության էական կողմերը, հիմք ստեղծում նրա կյանքի և իդեալների ունալիստական վերարտադրության համար³¹:

Նույնը կարելի է ասել «Պողոս-Պետրոս» բալլադի մասին: Մի բացառիկ իրական, կարծես թե գյուղական կյանքից ուղղակի քաղված պատմություն է արվում բանաստեղծության սկզբում. հինգ-վեց տարեկան որբ եղբայրները, նրանց դաժան ու անսիրտ խորթ մայրը, սար ու ձորերում հորթեր արածացնելն ու հետո հուսակտուր նրանց փնտրելը: Գործող անձանց խոսքը աշատեղ ևս ծայր առտիճան անհատականացված է, տիպական է գյուղական իրականության, մտածողության և միջավայրի համար: Ինչքան բնորոշ է, օրինակ, խորթ մոր դաժան հրամանը.

31 Ինչպես երևում է «Անիծած հարսի» մի սևագիր տարբերակից (տե՛ս «Բաների Կրկանի համալսարանի», 1972, № 1, էջ 157—158), բանաստեղծն սկզբնապես մտադիր է եղել բալլադը կառուցել սյուժետային ուրիշ ընթացքով: Այդ տարբերակում հանդես է գալիս մի թափառական երգիչ, որը սիրահարված է հերոսուհուն և նրա հմայքն է երգում: Ահա մի բանի տող նրա երգից.

Երկրի-երկիր գովորդ արեկ
Հազար տեսակ խաղերով:
Դու էլ մի օր դուրս եկ, լրսիր.
Ինչ եմ երգում քեզ համար...

Նրա երգին հերոսուհին պատասխանում է.

Աշուղ, աշուղ, ձենիդ դուրբան,
Ի՞նչ անուշ ես դու երգում,
Ախ, ո՞վ է քեզ տանջում էղբան,
Տանջվի թող նա աշխարհքում:

Հենց այս խոսքերի վրա էլ ներս է մտնում կետուրը և անիծում հարսին: Հետագայում բանաստեղծը բոլորովին հրաժարվեց թափառական երգչի հետ կապված դրվագից: Վերջնական տարբերակում, ինչպես հայտնի է, հարսն անիծվում է ոչ թե աշուղի հետ խոսելիս (դա մի տեսակ «բարոյական արդարացում» կստեղծեր կեսրոջ համար), այլ հենց իր սինյակում մազերն արձակ երգելիս: Սա, անշուշտ, ավելի է խորացնում նահապետական աշխարհում կենոջ ստրկական վիճակի զաղափարը. հերոսուհին պատմվում է ազատ կյանքի և սիրո ամենարժեքական մարդկային կարոտ արտահայտելու համար:

— Կորե՛ք զընացեր, աշխատանք արեք,
Աշխատանք արեք ու եկեր կերեր.
Ի՞նչ եք վեր թափել անգործ ու անբան,
Հասած աղերք եք հինդ-վեց տարեկան... (I, 285)

Բայց հենց բացառիկ իրական ալդ պայմաններում էջ նորից ներս է մտնում ֆանտաստիկան,— խորթ մորից հալածված, կորած հորթերին ապարդյուն որոնող երեսաների աղաչանքը լսում է վերին մի ուժ և նրանց դարձնում է թռչուններ: Այժմ նրանք փրկված են խորթ մոր հետապնդումներից: դարձել են մեծ ու զթառառ բնության մասնիկները, իհե իրենց հին վիշտն ու կորցրածը չեն մոռացել և՛ «Դեռ մինչև էսօր, Ընկած սար ու ձոր Մվում են, մնչում, Մեկ-մեկու կանչում...»: Այստեղ մենք դարձյալ տեսնում ենք Թումանյանի համար այնքան բնորոշ պատկերացման գեղարվեստական մարմնավորումը,— բնությունը լեցուն է մեծ և համատարած սիրով, բարությունը, և նրա զրկում պատռաբան է դառնում կյանքից հալածվածը, տանջվածը: Իսկ բալլադի վերջում հանդես եկող աստված, իհարկե, ոչ թե սուս-ծու սովորական եկեղեցական քմբոնման տրտահայտությունն է, այլ հենց բնության ալդ պանթեիստական քմբոնման, որի համաձայն բնության մեջ ամենուր ներկա է ալդ բարի, սիրառատ ուժը: Այն, ինչ «Դեպի Անհունը» պոեմում կամ քառյակներում արտահայտվել է փիլիսոփայական խոհի ձևով, բալլադներում մարմնավորվել է ժողովրդական լեզվներից եկող ֆանտաստիկ պատկերների մեջ (այս բալլադի հիմքում բնկած է հայկական հին մի ավանդություն «Պողոս» և «Պետրոս» անուններով թռչունների մասին)³²:

Մի ուրիշ թռչունի մասին շրջող ավանդություն է Թումանյանի օգտագործել է «Որբը» բալլադում: Դա զիշերները տխուր ձայն տվող մի թռչուն է, որին ժողովուրդը Որբ է անվանում, իսկ նրա կանչը նմանեցնում են «Սըհա՛կ, Սըհա՛կ» բացականչության: Օգտագործելով ալդ լեզվնը, բանաստեղ-

32 «Պողոս-Պետրոս» բալլադի բանահյուսական աղբյուրների մասին տե՛ս Ա. Ինճիկյանի նշված զրբում, էջ 495—496:

ծրն այն կապեց ազգային հալածանքի և տառապանքի թիմայի հետ: Թումանյանի բալլատղում զեղանի աղջիկը տուհանգիչ թուրքից ազատվելու համար իր աղաչանքով ու զինքին գթառատ ուժերի կամքով թռչուն է դառնում, բայց մինչև օրս էլ գիշերները շրջում է, որոնում իր Սըհակ եղբորը, որը կորավ քրոջ պատիվը պաշտպանելիս:

Ձեն է տալի գիշերն ի բուն
կանչում արխաւր, աղեկրառւր,
Աշխարհքն այնինչ մտած խոր բուն,
Ինքը մենակ ու շուրջը լուս (I, 291)

Թումանյանը տարրեր առիթներով նշել է իր այս բալլադի ազգային խոր արմատները, նրա կապը հայ ժողովրդի կորուստներով ու զրկանքներով լեցուն պատմական գոյության հետ³³: Միաժամանակ «Որբը» նրա մեջ ինքնակենսագրական հուշեր ու խոհեր էր ծնում, որի մասին նա բալլադի գրութունից ավելի քան քսան տարի անց ասել է. «Շատ եմ սիրում սըհակ թռչունի ձենը, մանավանդ Ջադի ձորումը. լին ու խորը մութ ձորի մեջ նրա ձենը միտով տալովորություն է անում վրաս: «Որբը» շատ է հայկական, շատ բնորոշ»³⁴:

Ահա այդ ամենով պիտի բացատրել այս ավանդությունը երկու անգամ զեղարվեստորեն մշակելու փառքը: Բալլադի տպագրությունից (1899) քիչ անց, երբ պոետը գրում էր «Հին կոիվը» «ազգային մեծ պոեման», նա նորից զիմեց առեանգիչից ազատվելու համար թռչուն դարձած աղջկա ավանդությունը և բոլորովին նոր, ավելի բեղմ ու կատարյալ շարադրանքով տեղադրեց այն պոեմի երրորդ մասում («Երկրում»): Թումանյանի ստեղծագործության մեջ հաշվադեպ այս երևույթը՝ նույն ավանդության, նույն սյուժեի օգտագործումը տարբեր երկերի մեջ, բացատրվում է այն ներքին նրմանությամբ, որ կա լեզենդի և պոեմում ստեղծված կոնկրետ իրագրության միջև: Պոեմի հերոսուհի Շոդիկին ևս ըս-

33 Տե՛ս I, 688 և Ա. Ինճիկյանի նշված գիրքը, էջ 496—497:

34 Նվաղ Թումանյան. նշվ. գիրքը, էջ 240:

պառնում է անպատվություն՝ քուրդ ցեղապետ Մուսարեկն ուղղում է բռնի կնության վերջնիկ նրան: Եվ դիշերվա լուս-
թյան մեջ լսվող «Որբ» թուշունի աղեկտուր ձայնը կարծես
ուղղակի դժբախտ աղջկա տագնապալի տրամադրությունն է
արտահայտում: Շողիկի խնդրանքով մայրը պատմում է հի-
նավուրց ավանդությունը այդ թուշունի մասին: Դրանով և՛
բացահայտվում է ավանդության այժմեական իմաստը, և՛
քնդգծվում է պոեմի մեջ պատմվող իրավիճակի ողբերգական
բովանդակությունը³⁵:

Այսպես, գեղարվեստական ֆանտաստիկան Թումանյա-
նի պոեզիայում միշտ ունի հասարակական և գեղագիտական
լայն իմաստ: Իրականի և ֆանտաստիկի դարմանալիորեն
քնական միաձուլումը, որը Թումանյանի ստեղծագործական
մտածողության ամենաբնորոշ գծերից մեկն է, դառնում է
լիարժեք գեղարվեստական ռեալիզմի հիմք:

Թումանյանին հատուկ էր ամեն ինչի հոսունության, փո-
փոխության, հավերժական նորացման և վարգացման միտ-
քը: Աշխարհում ոչինչ կայուն և մշտական չէ, ամեն ինչ են-
թակա է շարժման և մահացման օրենքին. «Աշխարհքում
հաստատ մի բան կա մենակ, Այն է, որ հաստատ ոչ մի բան
չկա»: Հենց սա է Թումանյանի մշակած «էսպես չի մնա»
ավանդության իմաստը՝ գյուղացու և նրա որդու մասին, որը
հանգամանքների բերումով բարձրանում և դառնում է ան-
գամ թաղավոր: Բայց ոչինչ չի կարող դիմադրել կյանքի այդ
համատարած օրենքին, անգամ երկրային ամենազոր տիրա-
կալը: Ահա թե ինչու, ավանդության մեջ լեյտմոտիվի նման
նորից ու նորից կրկնվում են «էսպես չի մնա» խոսքերը³⁶:

35 Բանաստեղծի գիտակցության մեջ նույն ավանդության այդ երկու
մշակումները չէին «խառնարում», չէին փոխարինում մեկը մյուսին: Հետա-
քըրքիր է, օրինակ, որ «Հայրենիքիս հետ» ժողովածուի մեջ (1916) Թու-
մանյանը ղեռնդեղ է և՛ «Որբը» բալլադը, և՛ «Հին կոպիլ» պոեմի պահպան-
ված մասերը: Ի դեպ, «Որբը» բալլադի նյութը մշակել է նաև Վրթ. Փափաղ-
յանը՝ 1898 թ. դրած իր «Նղերիդ» արձակ բանաստեղծության մեջ (տե՛ս
«Հայ գրողներ», հատ. 1, Թիֆլիս, 1914, 2-րդ տպ., էջ 182—183):

36 Թումանյանն այս բանաստեղծությունը գրելիս նյութ է քաղել և՛ հայ-

Այդ միտքը յուրովի մարմնավորվել է նաև վաղ շրջանի բալլադներից մեկում՝ «Արծիվն ու Կաղնին»։ Ո՛չ հոր Արծիվը, որի թևերի սլացքին հնազանդվում են անհաս բարձունքներն ու անսահման տարածությունները, ո՛չ էլ Կաղնին, որն անտառում կանգնել էր հավերժական տիրակալի կեցվածքով, չդիմացան ժամանակի ամենակուլ փորձությանը։ Հինգ հարյուր տարի անց, երբ նախօրոք կապած պայմանի համաձայն նրանք նորից հանդիպեցին, Արծիվը տեսության եկավ ծերացած, անզոր, հաղիվ թափահարելով մի ժամանակ ուժեղ թևերը, իսկ Կաղնին արդեն ընկել էր ահեղ փոթորկի առաջ։ Ուրեմն ո՛վ հաղթեց վեճի մեջ, ո՛վ ավելի դիմացկուն և ամուր զանվեց։ Ըստ էության՝ ո՛չ մեկը։ Հաղթեց բնության ամենազոր օրենքը, թեև Կաղնին ունի մի ներքին առավելություն,—նա թևակոտե ընկել է, բայց արմատներով դեռ ամուր կապված է մայր բնությանը, և նրա ճյուղերը դեռ շատ երկար են սնվելու և ապրելու երկրի հյութերով։ Մայր բնության հետ ունեցած անխզելի կապն է սնում, ուժ տալիս ամեն մի կենդանի էակի,—այս եզրակացությունն է բխում արտաբուստ «պարզամիտ» այս ավանդությունից։

Բնության յուրօրինակ փիլիսոփայության հետ է կապվում նաև սիրո մեծ ուժի և հավերժության թևածանցանի բալլադներում։ Այստեղ պետք է հիշատակել «Ախթամարը», «Աղջկա սիրտը» և «Փարվանան»՝ Թումանյանի պոեզիայի ամենաբարձր նվաճումներից մեկը։

Երբ 1891 թ. բանաստեղծը գրեց հետազայում լայն ժողովրդականություն նվաճած «Ախթամար» բալլադը, ապա նրա համար արտաքին խթան ծառայեց մի ընկերոջից (Տիգրան Փիրումյան) լսած ավանդությունը՝ Վանա լճի վրա գրա-

կական, և՛ օտարազգի բանահյուսությունից, ահ՛ա, օրինակ, Ս. Հայկունու գրի առած «Տերտեր ու աճամ աղբեր» («Դունչին խայրմա չը մնա») հերիաթը, «էմինյան ազգագրական ժողովածու», հատ. Բ, 1901, էջ 345—347, ինչպես նաև ասորական հերիաթը՝ «Нет на свете ничего постоянного», «Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа», вып. 20, 1894, с 72—76. Բայց բնդհանուր առմամբ բանաստեղծն իրեն շատ ազատ է զգացել՝ և՛ սյուժետային ընթացքի, և՛ ավանդության փիլիսոփայական խմաստի բացահայտման առումով։

Նըվոդ Աղթամար կղզու անվան ժողովրդական ստուգարա-
մության մասին: Այդ հինավուրց դրույքը յուրովի «սուգա-
ղիակե» բանաստեղծի մատրումների և հուշերի, սիրո ու
մահվան մասին նրա ըմբռնումների հետ և վերածվեց մի դե-
ղեցիկ ու խորիմաստ բանաստեղծական կերտվածքի³⁷:

Բալլադի սկզբում Թումանյանն ստեղծել է ծովի ահեղա-
ձայն տարերքի, բախվող ալիքների և նրանց մեջ լողացող ու
դեպի կղզին ընթացող խիզախ պատանու մի շատ տղավորիչ,
միաժամանակ՝ տեսանելի, և՛ լսելի պատկեր (այստեղ մեծ
գեր է խաղում բացառիկ վարպետությամբ կիրառված ծ հըն-
չյունի ալիտերացիան—«Ծիծաղախիտ Վանա ծովի», «Ծը-
փում է ծովն ալեծածան» և այլն, որն իր ծաղումնաբանու-
թյամբ ուղղակի կապվում է Գր. Նարեկացու «Հարության տա-
ղի» հետ. «Աչքն ծովի ծով ծիծաղախիտ ծառալանայր յառա-
ւօտուն»): Հիշտ է, սիրո մասին պատմող այս բանաստեղ-
ծության մեջ չկա որևէ ուղղակի խուստովանություն, սիրա-
յին զգացումի անմիջական արտահայտություն, բայց հենց
ծովային ահեղ տարերքը հաղթահարող, դեպի վառվող փա-
րոսն ընթացող պատանու կամ ափին ամեն գիշեր կրակ ա-
նող և սիրած տղային սրտատրոփ սպասող Թամարի բանա-
ստեղծական սեղմ նկարագրությունն ինքնին լավագույն կեր-
պով ընթերցողին է հասցնում զգացմունքի մեծ ուժը, սիրո
հանապարհին ամեն մի արգելք հաղթահարելու կամքը:

Ծըփում է ծովն ալեծածան,
Ծըփում է սիրտը տղի.
Գոռում է ծովն ահեղաձայն,
Նա կըսվում է կատաղի:
Եվ Թամարը սրտատըրոփ
Արդեն լքում է մոտիկ
Ջրի հուփյուն, ու ողջ մարմնով
Սիրուց այրվում է սաստիկ:
Լուց, Ծովի խավար ափին
Կանգնեց սե-սե մի բռավեր...

37 «Աղթամարի» հիմնական տեքստի քննությունը տե՛ս այս դրբում
գետեղված «Տերստարանական դիտողություններ» հոդվածի մեջ:

Բայց ինչքան էլ ահեղ է բնության տարերքը, նա չէ, որ կործանում է խիղախ և մաքուր սրտերի սերը: Սերը կործանվում է «չարկամ մարդկանց» դավի և նենգության պատճառով, որոնք հանգցրին Թամարի վառած կրակը, սիրահար տղային զրկեցին ուղենիշ փարոսից, և նա խեղդվեց ծովի խավար ակիճներում: Այսպես, բանաստեղծություն մեջ ծագում է մարդկային շարություն, ստոր կրքերի պատճառով բարձր և զեղեցիկ զգացումի խորտակման լիման, որը ամենատարբեր ձևերով արտահայտվել է Թումանյանի ստեղծագործության մեջ: Բայց բալլադում կա ևս մի ներքին խոր գաղափար, որը և նրա ավարտին տալիս է լավասեռական բնույթ: Կործանվեց սերը, զոհվեց սիրահար պատանին, բայց նրա վերջին հառաչանքը՝ «Ախ, Թամար», մնաց բնության մեջ՝ ծովի ակիճների հավերժական ծփանքում և կղզու անվան մեջ: Բարի և գլառատ բնությունը յուրովի դարձավ մի հարազատ ապաստան կյանքում կործանված սիրո համար, հավերժացրեց այն,—մի մոտիվ, որն առկա է նաև «Անուշի» վերջերգում:

«Ախթամարի» սյուժեն,—ավելի ընդհանուր առած՝ աղնիվ և անձնազոհ սիրո համար ծովային տարերքի զոհ դարձած երիտասարդների պատմությունը,—վաղուց է ծանոթ ժողովրդական բանահյուսությանը և գրականությանը: Ամենավաղեմի տարրերակն, ըստ երևույթին, պատանի Լեանդրոսի և գեղեցկուհի Հերոյի սիրո մասին պատմող հին հունական առասպելն է: Նրանք ապրում էին Հելեսպոնտի (Գարդանելի) հսկառակ ափերին, և սիրուհուն հանդիպելու համար Լեանդրոսն ամեն գիշեր լողում-անցնում էր նեղուցը՝ ուղեցույց ունենալով Հերոյի վառած փարոսը: Բայց մի գիշեր ուժեղ փոթորկի ժամանակ տղան խեղդվում է ծովի ակիճներում, իսկ աղջիկը հուսահատությունից ինքնասպանություն է գործում: Այս լեգենդը դեռ հին աշխարհում մշակվել է Օ-

վիդիոսի, Վիրգիլիոսի, միջին դարերում՝ Մուսեոսի կողմից՝
ռեգերել է նաև եվրոպական շատ նկարիչների: Համանման
մի սյուժե է դրված գերմանական միջնադարյան լեգենդի
հիմքում, որը կրում է «Թագավորի զավակները» վերնագիրը
(շար պատալը հանգցնում է աղջկա վառած լույսը, և սիրտ-
հար տղան խեղդվում է գետի ալիքներում):

Նոր ժամանակներում հետաքրքրությունն այս սյուժեի
նկատմամբ վերականգնացրեց Շիլլերը իր հայտնի բալա-
դում («Հերո և Լեանդրոս»): Հակադրվելով ոչ միայն բնու-
թյան ահեղ տարերքին, այլև ծնողների թշնամանքին, սի-
րահար պատանիներն անդիմադրելիորեն ձգտում են իրար
և զոհվում են ծովի ալիքներում: Այդ սյուժեի մի այլ տար-
բերակի էլ հանդիպում ենք ավստրիացի խոշորագույն գրող
Ֆրանց Գրիլպարցերի «Ծովի և սիրո ալիքներ» չափածո
ողբերգության մեջ (1831): Հին առասպելի մոտիվներով
պատմվածք է գրել նաև Ա. Ի. Կուպրինը («Հերոն, Լեանդրոսը
և հովիվը»):

Վանի ծովակի շուրջ հյուսված համանման ավանդու-
թյունը, որն օգտագործեց Թումանյանը, մշակվել է նաև ու-
րիշ հեղինակների կողմից: Հիշենք Ռուբեն Զարդարյանի
«Ծովակին հարսը», որ հեղինակն անվանել է հեքիաթ: Այս-
տեղ Թամարն ամուսնացած կին է, նրա գաղտնի սիրային
կապի մասին իմանում է դրացի մի պառավ և հայտնում մո-
լեգնած ամուսնուն, որը հանգցնում է Թամարի վառած հրա-
զը և կորստյան մատնում ծովում գտնվող պատանուն: 1915 թ.
գործող բանակի հետ հասնելով Վան, ռուս զինվորական և
բանաստեղծ Ա. Կուլբեյակինը շատ ուրիշ պատմական ա-
վանդությունների հետ միասին լսեց նաև կղզու անվան պատ-
մությունը և գրեց «Ախթամար» բավական ընդարձակ, պոե-
մանման լեգենդը (վետեղված 1916 թ. հրատարակված բա-
նաստեղծական ժողովածուի մեջ): Այստեղ էլ սիրահարների
կործանման պատճառ է դառնում Թամարի կեսուրը: Այս-
պիսով, և՛ մեկ, և՛ մյուս մշակումների մեջ սիրահար տղան
զոհվում է մարդկանց շարության, էենցաղային ինտրիգների

պատճառով³⁹։ Թումանյանի բալլադում, ինչպես տեսանք, դրված է նույն պատմությունը, որ բանաստեղծն իմաստավորել է իր բարձր գեղագիտական ըմբռնումների ոգով։ Թումանյանն ավանդությունը մշակեց ոչ թե իբրև կենցաղային պատմություն, այլ որպես անձնագոհ ումանտիկ սիրո խորհրդանշ-մարմնավորում (պատահական չէ, որ բալլադում Թամարի սկեսրոջ կամ ամուսնու մասին որևէ հիշատակություն չկա)։

39 Տե՛ս Ռ. Զարգարյան. *Ցայգալույս*, Երևան, 1959, էջ 169—171, *А. П. Кудебякин. Дверь Мехера. Отзвук Вана. Изд. Армянского комитета «Вераинутюн», Ван, 1916, с. 71—82.* Մեր իրականության մեջ եղել են այս ավանդության նաև այլ մշակումներ և վերապատմումներ։ Բայց դրանք բոլորն էլ, որքան մեզ հայտնի է, տղազրվել են Թումանյանի բալլադից հետո և գեղարվեստական լուրջ մակարդակի չեն հասել։ Ա. Թաշճյանի «Ա՛խ, Թամար (Աղթամար)» չափածո ավանդության մեջ հերոսը (Գուրգեն) խնդրվում է փոթորկված ալիքներում. որևէ դավի կամ ճրագի մասին հիշատակություն չկա («Լուսա», 1896, № 2, էջ 111—112)։ Մոտավորապես նույն պատմությունն է դրված նաև Հ. Կյումիլիջյանի «Ախթամար. կամ Աղթամար» արձակ լեզենդի հիմքում («Լույս», Կ. Պոլիս, 1898, № 9, էջ 221—222)։ Իսկ Գ. Լ. Միրվանի «Թամար և Օվան. սիրային ավանդակայ. Աղթամար և Ախթամար անուններու ծագման մասին» չափածո ավանդության մեջ աղջկա վառած լույսը դիտմամբ հանգցնում են պոլուացի տղաները («Բյուրական», Կ. Պոլիս, 1899, № 13, էջ 197—200)։

Ավելացնենք, որ ալիքներում զոհված սիրահար պատանու ավանդությունը հայերի մեջ կապվել է նաև ուրիշ տեղանունների հետ։ Այսպես, 1894 թ. «Տարազում» լույս տեսավ (№ 11, էջ 157—158) ժամանակին ոչ անհայտ բանաստեղծ Հովհ. Կոստանյանի «Փարվանա լիճ (Շիրակի լեզենդաներից)» չափածո ավանդությունը։ Վերնագիրը կարող է ստեղծել այն թյուր պատկերացումը, թե մեր առջև Փարվանայի այն ավանդությունն է, որից հետագայում օգտվեց նաև Թումանյանը։ Իրականում այդպես չէ (թեև լեզենդի մեջ հիշատակություն կա կրակի շուրջ պտտվող և ույրվող քիթնռներին մասին)։ Սա փաստորեն «Ախթամարի» սյուժեի մի ուրիշ տարբերակն է. բայց կապված Փարվանա լճի հետ (լճի հանդիպակաց ափերին ապրող տղան և աղջիկը հանդիպում են գիշերով, բայց աղջիկը մի անգամ մոռանում է ճրագ վերցնել և ակամայից դառնում տղայի զոհվելու պատճառ)։

Ըստ երևույթին, համանման ավանդություններ հայտնի են եղել դեռ հնթանոս հայերին։ Այսպես, բանասերները ենթադրել են, որ հնում գոյություն է ունեցել «Տաղոնաց և Աստղնբերդի սիրահարական վեպը» հորում՝ Տարսնա

1915 թ. Թումանյանին վիճակվեց լինելու Վասպուրա-
հանում, դիտելու իր երգած չքնադ ծովական ու կղզին։ Հա-
կանշական է, որ Վանում գրած և տպագրած «Աղթամարի
կղզում» բանաստեղծության մեջ Թումանյանը նորից սե-
ռուն մաքով խորհում էր կյանքում տիրող անվերջանալի
շարիքի, բոլոր գեղեցիկ երազների խորտակման մասին։

Կռպիտ աշխարհ է,
Մարդը միշտ շար է,
Կյանք է կործանում,
Կյանքն էլ կործանված
Որ անցավ դնաց,
Էլ ետ չի դառնում... (I, 177)

Դրանից քառորդ դար առաջ գրած բաղլաղում բանա-
ստեղծն, ըստ էության, արտահայտել էր նույն ողբերգա-
կան գաղափարը։

Այդ գաղափարն է մարմնավորում նաև «Աղջկա սիրտը»
չեղենը։ Մեծահարուստ հոր աղջկա և աղքատ տղայի ու-
մանտիկ, անշահախնդիր սերը չի բնկրկում ոչ մի արգելքի և
հալածանքի ուղի։ Նույնիսկ կատաղությունից հարազատ
աղջկան աշտարակում այրելը չկարողացավ ոչնչացնել սի-
րով տրոփող սիրտը, որը կենդանի մնաց անդամ մոխիրների
տակ։ Այդ սրտից «բուսավ խաշխաշի ծաղիկը սիրուն, կար-
միր, քեթի, բացյ... սիրտը սև», մի ծաղիկ, որի հյութն ար-
բեցնում է մոռացությանը, գեղեցիկ նրաղևերով ու կարո-
տով։ Քիչ կլինի ասել, թե բանաստեղծը պատմում է խաշխաշ
ծաղկի ծաղման արևելյան ավանդությունը¹⁰։ Ինչպես միշտ,

դաշտը ծով կնկարագրել, և սիրուհին Աստղին չբաղր քաջութանելով իր Տա-
ղոնցի արքայազուն սիրահարի ծովուն մեջ խեղդվելուն պատճառ կրկնա-
կարծել են նաև, որ Տաղոնաց մեջ եղել են սիրահար պատանու արձանն ու
տաճարը, ինչպես նաև Աստղիկի արձանը Աստղն բերդի մեջ, չորմեն ծաղում
առած է այս դիցաբանական վեպը (տե՛ս «Առաջ», 1898, № 2, էջ 157,
«Մշո աշխարհ» ազդարարական հոդվածը)։

40 Իր գրառումներից մեկում Թումանյանն այսպես է շարադրում այդ
ծաղկի ծաղման պատմությունը, որը և հիմք է ծառայել «Աղջկա սիրտը»
ավանդության համար. «Մի աղքատ տղա այրում է քիչխանի աղջկանը, որ

Ճառաւանդութեան միջոցով ասում է մի աշխարհի մեծ բան,— սիրտ ամենահաղթ ուժի, բնութեան մեջ նրա հաւերժանալու, գորշ իրականութեան և բարձր երազանքի հակադրութեան մասին.

Ո՞վ սիրուն հրաշք, ո՞վ բնութիւնը զազանիւր.

Տրտն էն օրից զարձալ երջանիկ:

Հարբած նվիրական էն ծաղիկ ուժով.

Միշտ նոր կարտում ու նոր աշխուժով.

Իրեն երբեմնի վիշտը մոռացած,

էս կոշտ ու ետպա կյանքից հեռացած,

Ապրում էր ուրախ, հոխ վաշխներով.

էնն ու լի սրտով, անկաշխանդ սրբով

Ազատ հեալում—

երազներում... (I, 339—340)

5. ԱՆՍԱՐ ՏԵՆՉԱՆՔԻ ԱՇԽԱՐՀՈՒՄ

Վերլուծված բոլոր մտախիւնքի առաւել բարձր, կատարյալ արտահայտութիւնը, անշուշտ, «Փարլանան» բաւլադըն է: «Փարլանան» մեկն է Ռումանյանի աշխարհայեցողութեան, որոնք ստեղծվել են միասնականաց, գերադուցն ոգևորութեան, պոետական հանճարի հազվագեղ փառաբանման պահին և հետագայում էլ գրեթէ փոփոխութեան չեն ենթարկվել: Մեկը աշխարհայեցողութեան, որոնց մեջ իդեալական ներդաշնակութեամբ պոետացվել են զգացմունքի վարակիչ անմիջականութիւնը, պատկերները: անէրկնէլի կոնկրետութիւնը և ինքնատիպութիւնը՝ փիլիսոփայական խորիմաստ խոհի, երկտը տարիներ սիրած ու փառաբանած իդեալների հետ: Եվ նշանակալից է, որ այս հիանալի երկն ստեղծելիս Ռումանյանի ձեռքի տակ

ապրում էր բարձր աշտարակում: Հայրը չի ուզում իր ազգանք տա սիրած տղին—վն ազգատ է (Կրակում է աշտարակը): Ազգիկը տալիս է ուրիշի—նա էլ տեսնում է ուրիշին և սիրում—կրակում է—սիրտն է մնում: Երազում ազգիկը երեսում է սիրածին, վն իմ սրտից մի ծաղիկ դուրս կրգա—սրտի նման, նա ուժ ունի, կարող է մոռացնել տալ քեզ ինձ ու բո վիշտը—հաշխաշն է» (Գրականութեան և արվեստի թանգարան, Ռումանյանի ֆոնդ, № 68):

գրեթե ոչինչ չի եղել, եթե չհաշվենք այն մի բանի հինա-
վուրց, կցկտուր զրույցները, որ նա պետք է իմաստավորեր
և կապակցեր մի նոր, բարձրագույն համադրության մեջ:

Իրոք, ի՞նչ կարող էր քաղել պոետն իր ապագա ստեղ-
ծագործության համար: Փարվանայի՝ Զավախքի շրջանում
գտնվող լճի մասին մոտակա գյուղերի բնակիչները պատ-
մում են, որ իբր թե նրա ջրերի տակ են մնացել մի ժամանակ
այդ վայրերում թագավորած արքայի ապարանքները: Բայց
էա նաև Փարվանա անվան մի ուրիշ դործածություն. ժողո-
վրդի մեջ այդպես են կոչում այն թիթեռնիկներին, որոնք
մութ ժամանակ պտտվում են կրակի շուրջ և այրվում:

Ապագա ստեղծագործության առաջին խթանը հանդի-
սացավ այն ավանդությունը, որ Թումանյանը լսեց իր զըպ-
րոցական ընկեր, հայտնի մանկավարժ և լեզվաբան Գրիգոր
Վանցյանից: Այդ ավանդության բովանդակությունը Բու-
մանյանն իր ծոցատետրերից մեկում շարադրել է այսպես.
«Գրիգորն է լսել Ախալքալաք: Փարվանա (կրակի թիթեռ)».
Թագավորը մի աղջիկ է ունենում, ասում է՝ ով որ կրակ բե-
րի, նրան կտամ: Գալիս է կրակի շուրջը պտտվում, որ կրակ
տանի և միշտ ընկնում է մեջն այրվում» (Ուշ—II, 420, 459):

Ընկերոջ հաղորդած ավանդությունը հափշտակեց բանա-
ստեղծին, նա որոշեց անձամբ այցելել լիճն ու նրա շրջա-
կայքը և հենց այստեղ, պատմական Զավախքի գրկում էր
1902 թ. գրեց իր այդ նոր հոյակապ ստեղծագործությունը:
Ժամանակակիցներու, մասնավորապես գրող Զավախցին,
որը մասնակցել է Թումանյանի այդ շրջագայությանը, հի-
շում են այն բացառիկ ոգևորությունը, ստեղծագործական
վերելքը, որով նա գրել է «Փարվանան» (տե՛ս ԹԺՀ, էջ 402—
404, 418—421, 429—434): Ստեղծագործական այդ ոգևո-
րությունը կապված էր, Էջուշտ, այն հանգամանքի հետ, որ
բանաստեղծը գտել էր, վերջապես, մի սյուժե, որի միջոցով
լավագույն ձևով կարող էր արտահայտել իրեն վաղուց կը-
լանած խոհերն ու զգացմունքները:

Բալլադն սկսվում է ծեր Փարվանա թագավորի և նրա
միակ դստեր պատմությամբ, գեղեցկուհու սրտին տիրելու

համար աշխարհի շորս կողմերը ուղարկած հրավերով. հնուց
 եկող և հեքիաթներում այնքան հաճախ հիշատակվող սովո-
 րության համաձայն, հավաքված կտրիճները պետք է մրցեն
 ուժով ու խիղախությանմբ, և հաղթողը պետք է արժանանա
 Փարվանա դստեր սիրուն: Եվ ահա միանգամից փոխվում է
 պատկերը, սկսվածքի դանդաղ ու հանդիսավոր նկարագրու-
 թյանը («Բարձրագահ Արուլն ու Մըթին սարեր Մեջք մեջքի
 տրված կանգնել վեհափառ...») փոխարինում են արագ և
 կտրուկ ռիթմերը, բուռն և բազմամարդ պատկերները.

Հագած, կալած գեներ ու զբրահ,
 Զիանք հեծած ամենի
 Ահա եկել հավաքվել են
 Կրտրիճները Կովկասի:
 Մեր Փարվանա թագավորի
 Ապարանքի հանդիման
 Կաղմ ու պատրաստ սպասում են
 Մոտիկ ժամին մերցության: (1, 293)

Բայց շուտով ամեն ինչ շեղվում է հեքիաթների ավան-
 ջրական, ծանոթ ընթացքից, և պարզ է դառնում, որ բանա-
 ստեղծը ոչ թե «հեքիաթ է մշակել», այլ ավանդության սյուժեն
 օգտագործել, զարգացրել է բոլորովին ինքնուրույն եղանա-
 կով: Ստեղծագործության երկրորդ մասում և հետագա շա-
 րադրանքի մեջ ակտիվ, «թելադրող» ուժ է դառնում արքա-
 յազուստը. նա է գեպեհրին ընթացք տալիս, նա է արտա-
 հայտում ստեղծագործության ամենանվիրական գաղափար-
 ները: Ի դեպ, նրա գեղեցկության պատկերացումն ստեղծե-
 լու համար էլ բանաստեղծը չի դիմում արտաքին հատկանիշ-
 ների նկարագրության, եթե չհաշվենք նրան ամենագեղեցիկ
 եղնիկի կամ լուսնի հետ համեմատելը, որը, իհարկե, ան-
 միջական առարկայական իմաստ չունի: Դրա փոխարեն Թու-
 մանյանն այնպիսի ուժով է ներկայացրել մարդկանց հիաց-
 մունքը, նրանց երազանքն ու անդիմադրելի ձգտումը, որ
 աննման գեղեցկության,— միաժամանակ և՛ հեքիաթային, և՛
 երկրային,— պատկերացումը ինքնին ծագում է ընթերցողի
 երևակայության մեջ: Նրա գեղեցկությունից՝

Հառաչում է ողջ աշխարհքը.
Կրտրիճները բաբացած,
Երազների մեջ են բնկնում՝
էս աշխարհքից վերացած: (I, 293)

Բայց հերոսուհին ունի ոչ միայն հմայիչ գեղեցկություն, այլև բացառիկ խելք, բարոյական կայուն և բարձր քմերդնումներ, արդարության զգացում և մարդկային կատարելության ներքին անշեջ ձգտում: Նա չի կարող իրեն պատկերացնել գեղեցիկ առարկայի դերում, որը պիտի «նվաճվի» մրցության կամ կռվի միջոցով: Սերը կարող է լինել միայն բանական և լուսավոր զգացում, հոգիների փոխադարձ կապ և միասնական մղում: Ահա ինչու նա մերժում է տիպիկ ավանդական, «հերիաթային» առաջարկը՝ իր ձեռքի խնձորը մրցության հաղթողին նետելու և նրան փեսացու ընտրելու մասին: Մի՞թե ուժով հաղթելը կամ ճարպկությունը կարող են սիրո իրավունք համարվել:

— Գուցե, հայրիկ, արկար լավին
Հաղթի մի վես տքմարդի,
Բայց չի կարող լինել երբեք
Նա սիրելին իմ սրբոհ... (I, 294)

Արքայադուստրը մերժում է նաև սերը սակով ու շքեղությամբ հատուցելու առաջարկները, որովհետև ո՞չ անգին քարերն ու գոհարը, ո՞չ հարստության խոստումները չեն կարող իսկական երջանկության, բանական սիրո գրավական լինել:

— Ինչի՞ս են պետք ոսկին, արծաթ
Եվ կամ աստղը երկրների,
Ոչ էլ գոհար ևմ պահանջում
Սեր-բնկերից իմ կյանքի:
Ես նրանից հուր եմ ուզում,
Անշեջ հուրը սրբազան,
Ով կըբերի անշեջ հուրը,
Նա է ընտրած իմ փեսան... (I, 294)

Այստեղ ամբողջանում է բալլադի հերոսուհու կերպարը, և այստեղ էլ ծագում է անշեջ կրակի սիմվոլիկ պատկերը, որն ստեղծագործության գաղափարական-հուղական բովան-

բաժնիչան Լենատոնաէկտն է: Այս առումով շատ կարեւոր է այն փոփոխութիւնը, որ մտցրել է բանատեղծն իր յսած ավանդութեան մեջ: Ինչպես տեսանք, Գր. Վանցյանի պատմած լեզուները թագաւորն ինքն է առաջարկում կտրիճներին կրակ բերել՝ իբրեւ իր դստերը կնութեան տալու պայման: Ժողովրդական ավանդութիւնը պատմողների պատկերացման մեջ անշեջ կրակ բերելու առաջարկը, առաջին հերթին, այդ կտրիճների խիղախութիւնը և անձնագործութեան պատրաստակամութիւնը փորձելու միջոց է: Այնինչ Թումանյանն այս գեպում ևս պատկերի մեջ դնում և ընդգծում է ամենախոր սիմվոլիկ իմաստ, որի շնորհիվ պարզունակ թէպէտ ժողովրդական գրույցը տողորվում է հասարակական և դեղագիտական մեծ բովանդակութեամբ: Իրօք, ինչ է նշանակում անշեջ հուրը Թումանյանի բալլադում, որտեղ, ինչպես տեսանք, այդ բանը պահանջում է ոչ թե ծեր արքան, այլ նրա գեղանի դուստրը: Արդոք սոսկ արքայադստեր քմահաճութիւնը՝ «Ես, անիրագործելի, անիմաստ մի ցանկութուն, որի համար պիտի դռնիկն շատ-շատ դուրսագոններ և հենց ինքը՝ հերոսուհին: Այսպես կարող է թվալ, եթե մենք մնանք միայն ստեղծագործութեան արտաքին-սլոմետալին ընթացքի մակարդակին, չթափանցելով նրա ներքին էութեան մեջ: Թումանյանի շատ ուրիշ ստեղծագործութիւնների նման, այս գեպում ևս կարեւորը հենց պայմանական, ֆանտաստիկ պատկերների մեջ թաքնված այդ ներքին բովանդակութեանն է, որն իր էութեամբ խորագետ ուսուցիտական է, կենսականորեն ճշմարտացի և իմաստալից:

Անշեջ հուրը, որի երազանքով է ապրում բալլադի հերոսուհին, որի համար նա աշխարհի չորս ծալերն է ուղարկում սիրատենչ երիտասարդներին, մարմնավորում է հավերժական, անբաժիր ու անդամաճան սիրտ, մարդկային կերպարի անբաժնի կատարելութեան, նրա լուսավոր ու վեհ մղումների իդեալը: Անշեջ հուրը՝ դեպի գեղեցիկն ու կատարյալ մարդու և մարդկութեան հավերժական ձգտման բազմաշանակ խորհրդանիշն է: Եվ «Փարվանան» ոչ թե սիրտ պատմութիւն է (կամ՝ ոչ միայն սիրտ պատմութիւն է), այլ, ամեն-

Նից առաջ, բաղձալի իղեալի մշտական երազանքի մասին պատմող մի ստեղծագործություն:

Փարվանա ապարանքից հեռանում են անձնազոհ երիտասարդները՝ անշեջ հուր գտնելու և բերելու, հրաշք գեղեցկուհուն տիրանալու երազանքով թևավորված: Բայց հենց այստեղ էլ սկիզբ է առնում բալլադի մեջ որոշակիորեն արտահայտված մեկ այլ՝ տենչանքի, իղեալի և իրականության հակադրության թեման: Ով ավելի բուռն է տարված կյանքի ու մարդու կատարելության երազանքով, նա ավելի խորն է դգում իրականության անկատարությունը, մարդկանց իրական նկարագրի գորշությունն ու ճղճիմությունը: «Փարվանայի» հերոսուհին ամբողջ էությունը կլանված է իր փափայած վսեմ երազանքով՝ անշեջ կրակի սպասումով, և այժմ շրջապատի աշխարհը նրա համար դառնում է ավելի ու ավելի «պաղ ու տխուր», գորշ ու անհետաքրքիր: Նա ամբողջովին ապրում է երազանքի աշխարհում, մրափող հոգու աչքերով տեսնում է անշեջ հուրը բերող գեղեցիկ հերոսին, բայց բավական է գեթ մի վայրկյան նորից հանդիպել իրական աշխարհին, որպեսզի փշրվի գեղեցիկ պատրանքը: Կարոտի և սպասման, երազանքի և հուսափառության մոտիվները, որոնցով հագեցած է բալլադի հերոսը մասը, հենց արտահայտում են բանաստեղծական իղեալի և պրոդայիկ իրականության հակադրության այն սուր զգացողությունը, որը խորապես հատուկ էր Թումանյանին և տողորում էր նրա ռեալիստական ստեղծագործությունը բարձր ուժանտիկայի հատկանիշներով:

Բալլադի հերոսուհուն սպասում էր անհասանելի իղեալի մղումներով ապրող հոգիների անխուսափելի ճակատագիրը: Տարիների հույսերը ոչ մի արդյունք չտվեցին. անշեջ կրակ բերող հերոսը չհայտնվեց ոչ մի տեղից: Այժմ արդեն ո՛չ դատերը հանգստացնելու համար ծերունի հոր ասած սփոփանքի խոսքերը, ո՛չ էլ մի ուրիշ հետաքրքրություն չեն կարող փարատել հերոսուհու անսահման վիշտը, չեն կարող լեցնել կորստից. գոյացած մեծ դատարկը:

«Փարվանայի» մեջ ևս Թումանյանը ցույց տվեց, որ չզրադվելով հոգեբանական ուղղակի վերլուծությանը, բանաստեղծը կարող է հասնել հերոսների հոգեկան ամենանուրբ ծալքերի բացահայտման, ընթերցողի առջև դնել հույզերի և խոհերի մի ամբողջ բազմաբարդ աշխարհ: Արքայադստեր հուզաշխարհի վերստեղծումը Թումանյանի հոգեբանական արվեստի լավագույն էջերից մեկն է: Իդուր չէ, որ ղեռ 1911 թ. այն ժամանակ «հոգեբանական դպրոցի» սկզբունքներին հետևող Արսեն Տերտերյանը «Փարվանայի» փայլուն վերլուծության մեջ արքայադստեր ապրումների հիման վրա սիրո հոգեբանության մի ամբողջ «տրակտատ» էր ստեղծում: Հերոսուհու հոգեկան աշխարհի զարգացումը քննադատը բաժանում էր չորս հաջորդական փուլերի՝ սիրո երազայնություն, սիրո քնարականություն, սիրազրկություն և սիրո հուսախաբություն⁴¹:

Բալլադի վերջին՝ չորրորդ մասում, ծագում է Թումանյանի համար այնքան բնորոշ ֆանտաստիկ տարրը: Հուսախաբությունից ու վշտից հերոսուհին լաց եղավ, այնքան արցունք թափեց, որ նրանից գոյացավ մի ամբողջ լիճ՝ Փարվանան, իր տակ ծածկելով քաղաքն ու թագավորական ապարանքը և հենց իրեն՝ արքայադստերը: Հերոսուհու վիշտն ու երազանքը ծավալվում, թափանցում են բնության մեջ, դառնում են նրա մի մասը: Եվ մի՞թե նույն իմաստը չի դրված նաև բալլադի վերջավորության մի ուրիշ ֆանտաստիկ պատկերի մեջ. անշեշ կրակի որոնման համար ճանապարհ ընկած կտրիճները՝

Ըշտապելուց թև են առել,
Դարձել թև թիթևներ,
Ու, տակավին հուր տեսնելիս,
Մեջն են ընկնում անհամբեր.
Ջանք է տնում ամեն միներ,

41 Արսեն Տերտերյան. Հովհաննես Թումանյան. Հայրենի եզերքի քնար-
երգուն, Վաղարշապատ. 1911, էջ 68—71: Տե՛ս նաև «Փարվանայի» մի քանի
մոտիվների վերլուծությունը հետևյալ դրբում. Մկրտիչ Մկրչյան. Հովհաննես
Թումանյանի ստեղծագործությունը, Երևան, 1981, էջ 136—144:

Շուտով տանի, տիրանա...

Ու այրվում են, այրվում անվերջ

Կրտսիճները Փարվանա... (I, 296)

Այստեղ մենք տեսնում ենք ոչ միայն արդին բազմիցս հանդիպած ֆանտաստիկ ձևափոխության մոտիվը (մարդիկ դառնում են թռչուն կամ թիթեռ), այլև մարդու և բնության փոխարարելության այն՝ արտաքուստ հրաշապատում, պանթիստական շղարշով հանդես եկող, բայց և խորապես հումանիստական բովանդակություն ունեցող ըմբռնումը, որը տարբեր ձևերով բացահայտվել է և՛ «Անուշի» վերջերգում, և՛ «Գեալի Անհունը» պոեմում, և՛ մեզ արդեն ծանոթ շատ բալլադներում:

Բալլադի վերջում երևան եկող թիթեռների պատկերը միաձուլվում է անշեջ կրակի պատկերին և նրա հետ միասին կազմում մի միասնական խորհրդանիշ՝ դեպի բարձր նպատակը հավերժական ձգտման, մաքառման և անձնադուրսության խորհրդանիշ: Հայտնի՞ էր Թումանյանին, թե՞ ոչ, — դժվար է ասել, բայց ժողովրդական բանահյուսությունից եկող այդ պատկերը նրանից առաջ դարերի ընթացքում օգտագործվել էր շատ բանաստեղծների կողմից: Արևելյան պոեզիայում կրակի և նրա մեջ նետվող թիթեռի պատմությունը կայուն և խորիմաստ մի խորհրդանիշ է եղել և այդ առումով կարող է համեմատվել վարդի և բլրուլի ալլաբանալիցան հետ: Այդ պատկերի միջոցով Արևելքի բանաստեղծներն արտահայտել են և՛ անհատականությունը զոհելու ճանապարհով աստվածային էությունը միանալու սուֆիական գաղափարը, և՛ սիրո ձգտման անդիմադրելի ուժը, և՛ մարդու ստեղծագործական հաղթանակի միտքը: Կրակի մեջ նետվող թիթեռի պատկերը տարբեր ձևերով հանդես է եկել Հաֆիզի, Նիզամի, Նավոիի, Խաքանիի և շատ ուրիշ բանաստեղծների մոտ: Բայց թերևս ամենաշատ օրինակը Սաադիի մշակումն է, որի «Բուստան» գրքի երրորդ գլխում («Սիրո, սիրային արբեցման և խելահեղության մասին») մի ամբողջ հատված ամբողջովին նվիրված է թիթեռի և մոմի պատմությանը: Դա սիրո մեջ անձնազոհության և խելահեղ նվիրվածության մի

ալլաբանական պատմություն է, սեր, որի ճանապարհը չեն կարող փակել ո՛չ գեղարվեստները, ո՛չ անդամ մահը («Նվեթն մահն անխուսափելի է, ավելի լավ չէ՞ միթե այրվել սիրելիք էրակի մեջ, վաշելել երանություն, ընկնել նրա ոտքերի առջև, ինչպես ես՝ երակին սիրահարված թիթեռնիկս...») «Մի՛ ողբա աչրված թիթեռի համար—նա միացավ իր սիրելիին՝ երակի հետ»)⁴²։

Պատահական չէ, որ երակի մեջ աչրվող թիթեռի պատկերը գրավել է նաև Գյոթեի ուշադրությունը «Լերեմտա-արեվելյան դիվանում» («Ներանելի տառապանք» բանաստեղծությունը)։ Գյոթեն ընդլայնեց այդ պատկերի իմաստը, նրա մեջ ղեկավ, ամենից առաջ, ստեղծագործական էպատակի գիտակցական իրագործման, կյանքի բարձրագույն ճշմարտությունը հասնելու զազափարը։ Նա այդ պատկերը կապեց իր պոետիայի և փիլիսոփայության հիմնական նշանաբաններից մեկին՝ «Մեռի՛ր և վերածնվի՛ր» («Stirb und werde!») սկզբունքի հետ, որը բխում էր բնության հավերժական վերանորոգման, կյանքի և մահվան անհրաժեշտ կապի, փոխանցման բմբռնումից։ Կրակի մեջ նետվող թիթեռի մահը հենց հանուն վերածնման տեղի սնեցող ոչնչացումի, կյանքի հավերժական ղեկավարիկ շարժման բանաստեղծական խորհրդանիշն է⁴³։

Են որբան բաղմանշանտե կարող է լինել երակի շուրջ պատվոյ և աչրվող թիթեռի պատմությունը պոետիայի մեջ, ցույց է տալիս նաև սովետական ուսու խոշորագույն բանաստեղծներից մեկին՝ Վ. Լուզովսկոյի օրինակը, որը «Դարի կեսը» պոեմների զբրում (հատկապես՝ «Էֆեմերա» պոեմում) բաղմից օգտագործել է այդ պատկերը։ Նրա միջոցով բանաստեղծն արտահայտել է անհատի և պատմության անխրդելի կապերի, սոցիալ-պատմական անհրաժեշտությունը ևն-

⁴² Саади. Бустан. Лирика. Перевод В. Державина, А. Старостина, М., 1962, с. 227—230.

⁴³ Տե՛ս Գյոթեի աշխարհայացքի և ստեղծագործության այդ կողմի վերլուծությունը Ռոմեն Ռոլանի «Գյոթե. «Մեռի՛ր և վերածնվի՛ր» հոգվածում» (Ромен Ролан. Собр. соч., т. 14, М., 1958, с. 537—558).

Թարկվելու ճանապարհով անհատի իրավունքների հաստատման միտքը⁴⁴։

Բերենք ևս մի փաստ. ժամանակակից մի ուրիշ նշանավոր պոետ՝ էդուարդաս Մեծելայտիսը բանաստեղծական աշխատանքի մասին մտորումների գիրքն ուղղակի անվանել է «Գիշերային թիթեռներ»։ Կրակի և թիթեռների ավանդական պատկերը բանաստեղծն իմաստավորել է իբրև բարձր իդեալի ձգտման, արվեստագետի անհանգիստ, կրքոտ որոնումների խորհրդանիշ՝ «Ընդհանրապես ստաժ,—գրում է Մեծելայտիսը,—իսկական բանաստեղծների հիմնական գաղափարները կարելի է հանգեցնել մի կետի, ուր, ինչպես կենտրոնի մեջ, հավաքվում են բոլոր բանաստեղծական գծերը։ Դա մարդկային վառ իդեալ է՝ անհանգիստ լույս, դա հույս է, դեպի որը թիթեռների նման ձգտում են բանաստեղծի բոլոր մտքերը...»⁴⁵։

Ինչպես միշտ՝ ավանդական սյուժեի կամ կերպարի դիմելիս, հայ մեծ բանաստեղծն անշեշ կրակի, այրվող թիթեռների պատկերի միջոցով ևս արտահայտել է իր ինքնատիպ թումանյանական ըմբռնումը։ Մարդկային գեղեցիկ ձգտումները, իրական աշխարհում խորտակված իդեալները շարունակում են ապրել մեծ, գթառատ, հավերժական բնության մեջ։ Անշեշ կրակի երազանքն ասեք անցնում է բնությանը, դառնում նրա անբաժան մասն ու հատկանիշը։ Բայց ոչ միայն այդ։ Ֆանտաստիկ հնարանքի օգնությամբ Թումանյանն արտահայտում էր այն լավատեսական համոզումը, որ, չնայած բոլոր արգելքներին և արհավիրքներին, մարդկության զարգացումն ընթանալու է հումանիզմի և արդարության սկզբունքների, գեղեցիկի և կատարյալի աստիճանական հաղթանակի ուղիով։ Այդ իդեալների ձգտումը միշտ կենդանի է մարդկային լավագույն սրտերում, և դա դեպի

⁴⁴ С. Н. Бройтман. К вопросу о центральной проблеме книги В. Луговского «Середина века». — «Русская литература», 1968, № 2, с. 138—145.

⁴⁵ Э. Межелайтис. Ночные бабочки (из книги раздумий). — «Знамя», 1968, № 9, с. 197.

կատարելությունն անընդհատ մերձեցման դրավականն է։ Ամեն մի չոր ւերունդ յուշովի ապրում է այդ իդեալներով և ինչ-որ չափով մերձենում է նրանց, թեև ոչ մի սերունդ չի հասնի կատարելության վերջնագծին, չի սպառի մարդկային առաջադիմության բովանդակությունը։ Այս, իր էությունմբ ուսուցիչական իմաստն են արտահայտում նաև «Փարվանայի» ֆանտաստիկ պատկերները։ Արքայադուստրը չհասավ իր երազանքին և ղոհվեց իր ձգտման ճանապարհին, բայց չէ՞ որ նա այդ երազանքով տոգորեց բնությունը, լճի վճիտ կոհակները, որոնք կաղմված են նրա կարոտի, տառապանքի և հույսի արցունքներից։ Չէ՞ որ հավերժորեն ապրում են կրակի թիթեռները, և անգամ անխուսափելի մահը չի կարող կասեցնել, որ նրանք մշտապես ձգտեն իրենց նվիրական նպատակին։ Ահա թե ինչու, շնայած բալլադի սյուժետային դարգացման ողբերգական ավարտին, իր էության մեջ երկը շնչում է խոր լավատեսությունմբ⁴⁶։

46 Լ. Հախվերդյանի իր «Թումանյանի աշխարհը» գրքում (1966) «Փարվանայի» վերջին պատկերների մեջ տեսնում է միայն ողբերգական բովանդակություն և անել իրավիճակ. «Ողբերգականը ղեռ աչն չէ, որ բաջերը մարառում են ու ղոհվում, այլ աչն, որ դա ապարդյուն մարառում է։ Ապարդյուն է անվախճան»։ Այսպես, անտեսվում է ղեղեղիկի և կատարյալի հավերժական ձգտման մոտիվը, որը հիմնականն է «Փարվանայի» մեջ և խորապես լավատեսական բնույթ ունի։ Հեղինակը գրում է. «Թհարկե, միամտություն կլինի յավատեսական հայացք որոնել այս ուսմանտիկական (!) ղեղեղի մեջ»։ Ճիշտ է, սրանից անմիջապես հետո նա ավելացնում է. «Բայց նույնպիսի միամտություն կլինի «Փարվանայի» կամ «Անուշի» հոռետեսական որևէ պատկերացում նույնացնել բանաստեղծի հայացքների հետ, ինչպես միամիտ բան կլինի Գյոթեի «Անտառի արքայի» կամ Պուշկինի «Օլեգի երգի» վրա հենվելով այդ բանաստեղծներին համարել հոռետեսներ կամ ճակատագրի գաղափարի երգվալ պաշտպաններ» (էջ 299)։ Ստեղծագործության հերոսների մտքերը, հույզերը բացարձակորեն նույնացնել հեղինակի աշխարհգացողություն հետ, իրոր, անթույլատրելի է։ Բայց մենք պարտավոր ենք պատասխանել նաև աչն հարցին, թե ո՞րն է արվեստագետի բուն հայացքը, արժարծովոյ կենսական և փիլիսոփայական խնդիրներին տված լուծումը։ Թումանյանը երբեք չի ղբաղվել ժողովրդական ավանդությունը սոսկ «վերստեղծելով», այլ նրա մեջ միշտ ղրել է իր քմբռնումը, իր նվիրական գաղափարը։ Չի կարելի «Փարվանան» պատկերացնել առանց մարդու կատարելագործման

«Փարվանան» մեկն է Թումանյանի այն երկերից, որոնց առավել զորությամբ ցուցադրեցին նրա ռեալիզմի լայն հրեշարավորությունները, մասնավորապես, ֆանտաստիկայի մեջ պարունակվող գեղարվեստական հարստությունը: Անցյալի գրականության մեջ գծադրվեցին ժողովրդական ֆանտաստիկայից օգտվելու և այն իմաստավորելու տարբեր ուղիներ: XIX դարի ռոմանտիկները, օրինակ, սուբյեկտիվորեն էին ըմբռնում ֆանտաստիկան: Ինչպես նշում է ռուս դասական գրականության խոշորագույն հետազոտողներից մեկը, «ռոմանտիկական ֆանտաստիկայի սկզբունքը կախում էր, ամենից առաջ, բանաստեղծի աղատորեն ստեղծագործող ոգու կատարած ճշգրտման մեջ՝ նրան սահմանափակող սեպ օբյեկտիվության պայմանների միջով... Բոլոր լեզուները, փերինները, տեսիլքները և այլն, ռոմանտիկների մոտ կոշված էին մարմնավորելու իր՝ բանաստեղծի ոգու մղումները, երազանքները, ձգտումները, պետք է արտահայտվեին նրա «հոգեղեն» վիճակը, այլ ոչ թե պատկերներն ինչ-որ բան իրրն իրողություն»: Հենց այդպիսի մոտեցումով ռոմանտիկները էապես շեղվում էին ժողովրդական բանահյուսության ոգույ, որովհետև եթե «ֆոլկլորի համար ֆանտաստիկը կեցության, բնության, կյանքի իրական ուժերի մարմնավորումն է, ապա ռոմանտիկի համար այն դեպի բնությունը, կյանքը նրա ունեցած վերաբերմունքի մարմնավորումն է միայն»⁴⁷:

Թումանյանն սկզբից եկթ ուներ այլ, ըստ էության ռեալիստական մոտեցում դեպի ժողովրդական բանահյուսությունը, դեպի նրա բնորոշ գծերից մեկը՝ ֆանտաստիկան: Ֆանտաստիկ պատկերների միջոցով, ինչպես արդեն բազմիցս տեսանք, նա ձգտում էր բացահայտել ժողովրդի աշ-

լավատեսական գաղափարի, որ բանաստեղծը դրել է ավանդության մշակման մեջ՝ ելնելով իր աշխարհայացքի մարդասիրական պաթոսից և պատմական օպտիմիզմից:

⁴⁷ Г. А. Гукковский. Реализм Гоголя. Гослитиздат, М.—Л., 1959, с. 273—274.

խարհզգացողութիւնը, ոգին, ձգտումները՝ այդ ամենը իմաստավորելով, իհարկե, հասարակական և գեղագիտական սեփական բմբռնումների դիրքերից: Նրա մի շարք բալլադների մեջ հանդես եկող ֆանտաստիկ տարրը և՛ խորապես հարազատ ժողովրդային բնույթ ունի, և՛ միաժամանակ դառնում է բանաստեղծի գեղագիտական իդեալի արտահայտման լավագույն ձև ու միջոց: Այս առումով ես «Փարվանան» բացառիկ կարևոր տեղ է զբաղում Թումանյանի բալլադների շարքում. ոչ մի այլ ստեղծագործություն այնպես վառ չի ցուցադրում ժողովրդական ֆանտաստիկան «բացելու» և խորապես իմաստավորելու, պարզունակ իշխացող ավանդապատումից զգացմունքների, խոհերի, իդեալների մի ամբողջ ինքնատիպ համակարգ կերտելու թումանյանական հրաշալի ձիրքը, ինչպես «Փարվանան»:

«Փարվանան» պատկանում է Թումանյանի բանաստեղծական հանճարի ամենարարձր և կատարյալ կերտվածքների թվին, որոնք ունեն երբեք չխամբող հմայք և անսպառ խորութիւն: Պատահական չէ, որ «Փարվանային» տառացիորեն սիրահարված էր Վահան Տերյանի նման գրական մեծ կուլտուրայի և նուրբ ճաշակի տեք բանաստեղծը, որը, թվում է, իր բմբռնումներով, ինքնատիկացով, սճով բոլորովին հեռու էր Թումանյանից: 1914 թ. իր «Հայ գրականության զալիք օրը» նշանավոր բեկուցման մեջ նա «Փարվանան» համարում էր մեկը այն երեւոյթից, որոնց շնորհիվ հայ գրականութիւնը դուրս է գալիս նեղ աղջային շրջանաւերից, ճեղք է բերում համամարդկային հնչեղութիւն. «Թումանյանի «Փարվանան» բոլոր ժողովուրդների համար հատկանալի է և բեղեցիկ, ինչպես և Պուշկինի «Ոսկե ձկնիկը...»: Այդ նույն գեղեցկման մեջ են ասվել այն խոսքերը, որոնք հետագայում այնքան էրբեր բորբոքեցին և դեռ շարունակում են վեճեր հարուցել. «Թումանյանի մի «Փարվանան» ես չեմ փոխի պոետիայ բոլոր հանկաքճակի հեթանոսացած պոետների արտադրությանց հետ»⁴⁸: Ավելորդ է անդամ ուղղակի հարց

⁴⁸ Վահան Տերյան. երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ. 3, 1975, էջ 94—95:

պնել. իրավացի՞ էր Տերյանը, թե՞ ոչ: Նա արտահայտել է իր
ճաշակն ու նախասիրությունները, որոնք պետք է բացասել-
վեն ոչ միայն բանաստեղծի գրական դիրքորոշմամբ, այլև
դարաշրջանի հայ գրականության հոսանքների և ներքին պո-
ետների ֆոնի վրա: Այսօր մենք, իհարկե, այլ կերպ ենք
գնահատում դարասկզբի արևմտահայ գրականության որոշ
երևույթներ, քան Վահան Տերյանը: Բայց ավելի քան կես
դար անց մենք նորից ու նորից վերապրում ենք այն հիաց-
մունքը, որ Տերյանի մեջ հարուցել էր «Փարվանան»՝ այդ
խորապես ազգային և միաժամանակ համամարդկային, իր
ակունքներով հարազատ ժողովրդական և գաղափարներով,
կատարմամբ անկրկնելիորեն թումանյանական, «աչքի նման
պարզ և աչքի նման բարդ» ստեղծագործությունը:

Խոսելով Լերմոնտովի քաղաքացիական լիրիկայի մա-
սին, Բելինսկին իբրև գագաթներ առանձնացնում էր երեք
բանաստեղծություն՝ «Խոհ», «Բանաստեղծ», «Քեզ մի՞ հա-
վատա»՝ անվանելով դրանք բանաստեղծական «տրիումֆի-
րատ» (կոապետություն): Կարելի է ասել, որ Թումանյանի
էպիկական պոեզիան ևս ունի մի յուրօրինակ «տրիումֆի-
րատ»՝ առավել կատարյալ, խոր և գեղեցիկ երեք ստեղծա-
գործություն, որոնք տիրաբար իշխում են նրա ողջ պոեզիա-
յի վրա: Դա «Անուշն» է, «Թմկաբերդի առումը» և «Փարվա-
նան»:

Գրականության պատմության նշանակալից և երջանիկ
դուզադիպությունների թվին պետք է դասել այն փաստը, որ
այդ երեք հոյակապ երկերն աշխարհ են եկել գրեթե միա-
ժամանակ, բանաստեղծական հանճարի հազվագեյտ վառ
բռնկման պահին: Դա 1902 թվականին էր, նշանավոր «Ա-
բասթումանի աշնանը»: Էլ երբեք, թերևս, Թումանյանն այդ-
պիսի թափով և արդյունավետությամբ չի աշխատել, ինչ-
պես այդ ամիսներին: Կարճ ժամանակամիջոցում նա հիմ-
նովին վերամշակեց (ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ նորից գրեց)
իր գյուղական պոեմները, ստեղծեց մի քանի նոր պոեմներ,
բալլադներ, քնարական մի շարք զոհարներ: Հետագայում
բանաստեղծը երանությամբ էր հիշում իր ստեղծագործական

կյանքի այդ «ոսկե աշունը». «Որքա՞ն հիշողություններ ու անմոռանալի վայրկյաններ են կապված Աբասթումանի այս կամ այն փոքրիկ, խաղաղ անկյունում,—1909 թ. գրել է բանաստեղծը Մարիամ Թումանյանին:—Այդտեղ ես շատ եմ հրազել ու գրել եմ իմ մի քանի լավ բաները: Այդտեղ եմ մշակել «Անուշը», այդտեղ եմ գրել «Փարվանան»: և այլ բաներ—հա՛, «Թմկարկրդի առումը»... Ճշմարիտ որ «սիրելի Աբասթուման...» (V, 320):

Ռուս գրականության պատմության մեջ ոսկե տառերով են գրված 1830 և 1833 թթ. այն ամիսները, երբ Ա. Ս. Պուշկինը հայրական Բոլդինո գյուղում, առանձնության մեջ, կարճ ժամանակում գրել է իր պոեզիայի, դրամատուրգիայի և արձակի բազմաթիվ շողշողուն մարգարիտներ: «Բոլդինյան աշունների» տարեկիցները նշվում են իբրև ազգային մշակույթի մեծ տուն: Հայ գրականության տարեգրության մեջ այդպիսի բացառիկ և նշանակալից մի ժամանակամիջոց են 1962 թ. այն ամիսները, երբ Աբասթումանում Թումանյանն ստեղծեց իր լավագույն երկերից շատերը: Մեր մշակույթի, մասնավորապես պոեզիայի երկրպագուները երբեք չպետք է մոռանան «Աբասթումանի աշունը», երբ խորհրդանշական 33 տարեկան հասակում Թումանյանը հասավ իր բանաստեղծական ճանճարի բարձրակետին՝ կերտելով դորժեր, որոնք «կազմում են մեր գրի անմահ փառքն ու գոհարակերտ բարձունքը» (Ա.վ. Իսահակյան):

16. ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԻՄԱՍՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ժողովրդական ավանդությունների նյութը Թումանյանն օգտագործել է նաև ազգային-հայրենասիրական և քաղաքական խնդիրներ արծաթեղու համար: Խոսքը վերաբերում է «Լուսավորչի կանթեղը», «Մի կաթիլ մեղրը», «Աղավնու վանքը» և «Թաղավորն ու շարչին» բալլադներին: Այս երկերի ադրյուրը մեծ մասամբ հայ միջնադարյան գրականության մեջ պահպանված ավանդություններն ու սյուժեներն են, որոնց մը-

շակման ընթացքում ևս լափագույն կերպով դրսևանալ է սկզբնաղբյուրի իմաստի խորքերը թափանցելու, այն նոր-կողմերից լուսաբանելու, փորրիկ պատմությունից մի ամբողջ լիարժեք «գեղարվեստական օրդանիդ» ստեղծելու թու-մանյանական տաղանդը: Դրանք պատկանում են Թուման-յանի այն երկերի թվին, որոնց մեջ բանաստեղծն ընդհան-րացրել է ժողովրդի անցած ուղին, բացահայտել նրա պատ-մության իմաստուն գասերը:

«Լուսավորչի կանթեղը» բանաստեղծության հիմքում դրված է հայ ժողովրդական հինավուրց ավանդությունն Ա-րազածի դադաթին վառվող մշտավառ ջահի մասին, որը տե-սանելի է միայն արդար մարդկանց. դա Դրիգոր Լուսավորչի կանթեղն է, որի մեջ այրվում են նրա արցունքները: Այդ ա-վանդության մասին հիշատակություն կա Գար. Հովսեփյանի «Փշրանքներ» բանահյուսական ժողովածուում, որտեղից, ինչ-պես ենթադրվում է, քաղել է Թումանյանն իր բանաստեղ-ծության նյութը⁴⁹: Ավելացնենք, որ Արազածի վրա աչքովոյ կանթեղի առասպելը հանդիպում է ղեռ XIII դարի պատմիչ Վարդան Արևելցու (Բարձրաբերդցու) «Աշխարհացույց» գրք-քում⁵⁰:

Թումանյանի մշակած լեզենդներին սա, թերևս, միակն է, որը շունի սյուժետային ընթացք. բանաստեղծությունը բաղկացած է միայն կանթեղի նկարագրությունից և այդ

49 Գ. Հովսեփյան. Փշրանքներ ժողովրդական բանահյուսությունից, Թիֆ-լիս. 1922, էջ 47: Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Ա. Ղանալանյանի «Թումանյանը և ժողովրդական բանահյուսությունը» հոդվածում (ՈՒՀ—I, էջ 41—43): Տե՛ս նաև Արամ Ղանալանյան. Հայ գրականությունը և բանա-հյուսությունը, 1986, էջ 187—188:

50 Այդ գրքում Արազած լեռան մասին կարդում ենք. «Ասեն թե օրհնեալ և օծեալ է նշանն աւերուական շնորհարաշխ աջալն սուրբ Լուսավորչին լե-րինքն այն ի փառս խաչելոյն Քրիստոսի: Եւ է ի մէջ հովանի քարածերայ այր մեծ. ի նմին այրի շինեալ տաճար փորրիկ խորան և կախեալ կանթեղս ա-ռանց շտանի և փոխանակ ջրոյ արտասուր լցեալ և հրով երկնային վառեալ և է մինչև ցայսօր տնշիջանելի և մնայ մինչև ի գալուստն Քրիստոսի ի դատա-տան, որ և բազմաց արժանաւորացն տեսեալք են և աւսանեն գհրաշքն ի փա-ռոս Քրիստոսի» (Աշխարհացոյց Վարդանայ Վարդապետի, քննական հրատ-շայկ Պերպերյանի, Փարիզ, 1960, էջ 26):

առիթով բանաստեղծի խորհրդածութիւններից: Այս առումով ևս սա հազվագեայ օրինակ է Թումանյանի բալլադների մեջ: Բանաստեղծն ուղղակի հռչակում է իր մշտկած ավանդութեան ազդեցիկ-արդիական բովանդակութիւնը.

Ով անմեղ է լիր սիրով
և հավատով անսասան,
Ով նայում է վտռ հուշերով
Գեօրի Հայոց ազադան.—
Նա կրտսնի էն մշտովառ
Ջաշը կախված երկրներից,
Ասես՝ աստծո աշըր պայծառ
Հրսկում է ցած երկրներից: (I, 295)

Թումանյանը բոլորովին հեռացել է կանխիկի պատկերի կրտսեղան ընդհանրացման հասցված մի խորհրդանիշ, որն արտահայտում է ժողովրդի անվերջ մաքառման, ազատութեան անշեջ ձրգուման և ապագայի մշտավառ հավատի զաղափարները: Ինչպէս նշել է Թումանյանն իր ելույթներից մեկում (1912), Արագածի կանխիկի տռասպելը «հայ ժողովրդի հուշն է, անմարելի ու մշտավառ» (IV, 445):

Դարասկզբի հայ պոեզիայում, զրեթե միաժամանակ, գրվել և հրատարակվել են «Լուսավորչի կանթեղը» վերնագրով երեք բանաստեղծութիւն, երեքն էլ ներշնչված միևնույն հինավուրց ավանդութեամբ: Թումանյանի բանաստեղծութիւնը լույս տեսավ 1903 թ., Հովհ. Հովհաննիսյանինը՝ մեկ տարի անց, իսկ Վահան Թեքեյանինը՝ ավելի ուշ: Շատ ընդհանուր բան կա այդ գործերում. երեք բանաստեղծներն էլ կանթեղի պատկերը մեկնաբանում են իբրև ազգային դարավոր մաքառման և հուշի խորհրդանիշ: Հովհաննիսյանի բանաստեղծութեան մեջ այն համարվում է «ողջուն ազգի կենդանութեան երաշխիք», իսկ Թեքեյանի սոնետում՝ «հավատարմարժ կանթեղ»: Ինչ վերաբերում է բանաստեղծութիւնների զեղարվեստական մտկարդակին, ապա առանց տատանվելու կարելի է ասել. թեև «Լուսավորչի կանթեղը» չի պատկանում Թումանյանի ուժեղագույն գործերի թվին.

բայց այն ակնհայտորեն զերազանցում է երկու մյուս համանուն գործերը: Ե՛վ Հովհաննիսյանի, և՛ Թեքեյանի բանաստեղծություններում առաջին պլանի վրա ոչ թե կանխիկ պատկերն է, այլ նրա առիթով քնարական ես-ի խոհերը: Այսպես, Հովհաննիսյանի բանաստեղծության նույնիսկ այն հատվածը, որն անմիջապես նվիրված է կանթեղին, դարձյալ զարգանում է զուտ քնարական սկզբունքով.

Ամեն անգամ, երբ վերջալույս ծիրանի
Հանգչում է մեզմ Արապածի կատարին,
եվ զերդ մանկան պայծառ աչեր ղեղանի
Աստղերն երկնից փայլ են տալիս կամարին,
Նայում եմ ես և ըսպասում, որ վառվի
Մի այլ ճրագ ծերուկ լեռան ճակատին⁵¹:

Նույնը և Թեքեյանի բանաստեղծության մեջ.

Այդպես հավտաց և այդպես դեռ կհավտա հայ հոգին,
Որ միշտ դարձավ, նայեցավ ու հեռացավ անձկադին
Առտուն ձյունոտ Մասիսին և դիշերներն ալ անոր...
Այդպես և ե՛ս, ո՛վ մեծ սուրբ, հավատարժարժ կանթեղիդ
Ձգացի որ հոգվույս մեջ կծագեր շողը վճիտ
եվ կմեծնա՞ր, կմեծնա՞ր, մինչև կըլլար Այդ մը նոր...⁵²:

Երկու դեպքում էլ ժողովրդական ավանդության պատրանքը վերանում է, քանի որ ամեն ինչ հանգեցվում է մտածող անհատի խորհրդածությանը: Հինավուրց ավանդության ոգուն քիչ են համապատասխանում նաև այս մշակումների լեզուն, պատկերավորության ձևերը: Իսկ Թեքեյանի կիրառած սոնետի կանոնիկ ձևը լեզունդի բովանդակությունը դնում է նրան բոլորովին անհարադատ շրջանակների մեջ:

Այս համեմատությունը կարելի էր և չկատարել, եթե չլիներ այս երեք բանաստեղծությունների մի ուրիշ համեմատական վերլուծություն: 1928 թ. «Ամենուն տարեցույցի» մեջ այդպիսի մի համեմատությամբ հանդես եկավ արևմտահայ քրննադատ Հ. Օշականը: Հետագայում այդ վերլուծությունը մտավ

51 Հովհ. Հովհաննիսյան. Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1964, էջ 88:

52 Վահան Թեքեյան. Երկեր, Երևան, 1958, էջ 267:

նույն հեղինակի «Հայ գրականություն» դասագրքի մեջ: Բոլոր առումներով Օշականը գերապատվություն է տալիս Թերեզյանի մշակմանը, նրա մեջ տեսնելով եղած ու չեղած բազում արժանիքներ: Իսկ «արևելահայերը, — նրա կարծիքով, — այդ մշակումը կատարած են շատ նախնական արվեստով մը», «ժուժկալությունն ալ... անոնց մոտ կը վերածվի գրեթե անխուսափելի ազրատության», «շատ զուսպ, գրեթե ցամբած է բանաստեղծական հուզումը»: Հովհաննիսյանն ստեղծել է «բարոյախոսական-մանկական տեղիքներ», իսկ Թումանյանը տվել է սոսկ կուսավորչի կանթեզի «ընդհանուր, տարտամ պատկերացում»: Քննադատի վերջնական եզրակացությունն այս է. «Հովհաննիսյան հասարակ տաղաչափ մըն է: Թումանյան՝ նախնական արվեստի մը կատարյալ ներկայացուցիչը: Թերեզյան դարգացած արվեստի մը պարկեշտ աշխատավորը»⁵³:

Զափից ավելի միտումնավոր ու անարգարացի է այս ամբողջ համեմատությունը: Նրա ակունքը ոչ միայն բննադատի հաճախ շատ տարօրինակ ըմբռնումներն են, այլև հայ գրականության երկու հատվածները հակադրելու հիմնդադին մը-տայնությունը, որի ամենաանսքող կրողներից մեկն էր Շ. Օշականը: Ինչ վերաբերում է «նախնական արվեստի մը կատարյալ ներկայացուցիչը» հորջորջմանը, ապա դա վերածվում է քամահրանքի. նախնական արվեստի կատարելություն փաստորեն նշանակում է... ավելի ընդգծված, ավելի խորացված պարզունակություն:

Շատերին է մոլորեցրել (և դեռ շարունակում է մոլորեցնել) Թումանյանի ստեղծագործության արտաքին պարզությունը, որի հետևում նրանք չեն տեսել բանաստեղծի երկերի բուն խորքն ու հմայքը: Հ. Օշականի վերլուծությունը դրա օրինակներից մեկն է:

Թերեզյան հետաքրքիր չի լինի ավելացնել, որ այս կարծիքից տարիներ առաջ նույն քննադատը այլ կերպ է գնահատել Թումանյանի բանաստեղծությունը: 1921 թ. Հ. Խու-

⁵³ Տե՛ս Թեոդիկ. Ամենուն տարեցույցը, Փարիզ, 1923, էջ 377—385: Նույնը՝ Հ. Օշական. Հայ գրականություն, Երուսաղեմ, 1942, էջ 515—522:

մանյանի՝ Կ. Պոլսում գտնված ժամանակ նրա մասին կարգադրած դատախոսության մեջ Հ. Սշականը հայտարարում էր, թե «Փարվանան» և «Լուսավորչի կանթեզը» կամփոփեն Թումանյանին տաղանդին ամբողջ մեծությունը», և որ «այս երկուքը պիտի բավեն որպեսզի Հ. Թումանյան բարձրանա մեր ամենամեծ բանաստեղծներուն աստիճանին...»⁵⁴:

Վերադառնա՞նք, սակայն, Թումանյանի բալլադներին:

Դեղարվեստական շատ ավելի բարձր կերտվածք է «Աղավնու վանքը» (1912): Արտաբուստ այն պատմական հիմք ունի՝ վերաբերում է Լենկ-Թեմուրի արշավանքի շրջանին, իսկ գործողությունը տեղի է ունենում ունալ աշխարհագրական միջավայրում՝ Սեանա լիճը, նրա ափին գտնվող Օհաննա վանքը և այլն: Բայց պատմականը այստեղ ինքնուրույն նրշանակություն չունի: Այն ենթարկված է սիմվոլիկ բնագծանբայման և ֆանտաստիկ սյուժեին:

Ժողովրդական դրույցներում և զբաղոր աղբյուրներում պահպանվել են հիշատակություններ Լենկ-Թեմուրի՝ Հայաստանում կատարած արշավանքի ժամանակ տեղի ունեցած մի հրաշապատում գեպրի մասին: Ավելի ուշ, այդ ավանդությունը թափանցել է XVIII դարի մատենագիր Ղազար Ջահկեցու գրքի և Միքայել Չամչյանի «Պատմություն հայոց» աշխատության երրորդ հատորի մեջ: Այդ երկու գրքերում մեջ բերված շարադրանքը գրեթե նույնն է, նրանք օգտարվել են միջնադարյան միևնույն ձևագրից, որի անունը, դժբախտաբար, չեն տալիս («Գտաք ուրեք լաճճանօթ գիրս ինչ հայոց և դեռալուր պատմութիւն գրեալ տանդութեամբ ռաճկաց վաւն դոքժոց Լանկթամուրայ», — գրում է Չամչյանը): Միայն թե Ջահկեցին հաղված է ձևագրից բաղված բնագրը ներկայացնելու իբրև ստույգ իրողություն, իսկ Չամչյանը դա համարում է «առասպել» (նույնիսկ «անհեթեթ»), կարծելով, որ «մի ոմնի գրողաց յօրինեալ է»:

Այդ պատմությունը հանգում է հետեյալին (ըստ Չամչյանի շարադրանքի): Նրբ Լենկ-Թեմուրը գալիս է Սյունյաց

54 Տե՛ս «Ճակատամարտ», Կ. Պոլիս, 2 դեկտեմբերի 1921 թ.:

Էրկիրը և բանակում մի գետի ափին, գերում է աչդ աշխարհի
բայում մարդկանց: Գերշախերից մեկը՝ Լախսկոպոս Հով-
հաննես անունով, նեւովում է գետը «և գորովեամբ որդոյն
նշանին ընթանայր ի վերայ ջրոյն իրրև ի ցամաքի»: Տես-
նելով այս հրաշքը, զորականները խնդրում են սրբին, որ հետ
դառնա, և բերում են նրան Լենկ-Ռեմուրի մոտ: Եվ վերջի-
նիս հարցին, թե ի՞նչ կկամենար իրրև պարզե, Լախսկոպոսը
ցույց է տալիս զիմացի մատուռն ու ասում. «Շնորհեսցես
ինձ աշնչափ գերիս, որչափ մարդիկ տանի մատուռն աչն»: Եվ
Լենկ-Ռեմուրը հրամայում է կատարել նրա պանկովյու-
նը: Բայց ինչքան մարդ որ մտնում էր մատուռը, աչն շէր
լցվում, մինչև որ սպառվեցին բոլոր գերիները: Միայն վեր-
ջում Լենկ-Ռեմուրի մարդիկ իմացան իրողությունը. մատուռ
մտած բոլոր մարդիկ դառնում էին ազափնի ու պատահանից
թռչելով ազատվում: Կսելով աչդ երկրորդ հրաշքի մասին, ա-
հարեկված Լենկ-Ռեմուրը հրամայում է հեռանալ աչդ վաչքից,
որպեսզի վտանգ չպատահի իրենց⁵⁵:

Թումանյանը հիմնականում օգտվել է Չամչյանի գրքից,
բայց, ամենայն հավանականությամբ, նկատի է ունեցել նաև
Հարստատուղենի «Անդրկովկասյան Երկրամաս» գիրքը, որի
մեջ ես գրի է առնված Լենկ-Ռեմուրի հետ կապված համա-
նման մի բանավոր ավանդություն (թեև այստեղ չկա ազափ-
նիներ դառնալու գրվադը, և կան սրիշ մանրամասներ): Այսպես,
Հարստատուղենի գրքից է վերցված այն հիշատա-
կությունը, թե զեպրը տեղի է ունենում Սեանի ափին և ոչ
գետի մոտ⁵⁶:

Թումանյանն այս ավանդության մեջ տեսավ և բացա-

⁵⁵ Տե՛ս Ղազար Ջաֆկեցի, Գիրք սասվածարանական, որ կոչի զբախտ
ցանկալի, Կ. Պոլիս, 1735, էջ 672—673: Միևայել Չամչյան, Պատմության
հայոց, հատ. Գ, Վենետիկ, 1786, էջ 880—882:

⁵⁶ Абзгуст фон Гагстагзкен. Закавказский край, ч. 1, СПб.,
1857, с. 159—160. Տե՛ս նաև այդ գրքի զբարար թարգմանությունը. Բարոն
Օգոստոս ֆոն Հակոստատուղենոյ հանապարհորդութիւն յայսիոյ Կովկասու,
այն է ի Հայս և ի Վիրս: Թարգմ. Արիստակէս Վարդապետի Սեդրակեան
խոփալուսեցոյ, Վաղարշապատ, 1872, էջ 170—171:

հայտեց սիմվոլիկ-փիլիսոփայական խոր իմաստ՝ հեռանալով կրոնական հրաշքի և փրկության միամիտ հույսի այն ըմբռնումից, որ դրել էին նրա մեջ միջնադարի մարդիկ: «Աղավնու վանքի» իմաստն ամենից առաջ բռնակալության գեմ արդարության հաղթանակի, հայրենասիրության և հումանիզմի ամենազոր ուժի գաղափարն է: Այդ գաղափարի կրողն է ծերունի հայր Օհանը, որը հակադրված է բռնակալ և ջարդարար Լենկ-Թեմուրին: Հայր Օհանը վանքում ազոթք էր անում «իր ազգի համար, աշխարհքի համար», երբ նրան հասավ Լենկ-Թեմուրի արշավանքի լուրը: Մի փոքրիկ շեղում ինքնին շատ իմաստալից է և բնորոշ. Թումանյանի բալլադում հայր Օհանը անձամբ գերի չի ընկել և սեփական անձի փրկության համար չէ, որ նա կատարում է իր առաջին հրաշքը (ջրի վրայով բալլելը), ինչպես հիշատակվում է միջնադարյան աղբյուրում («սա կամեղով փախչիլ ՚ի ձեռաց գերլաց՝ կապեաց յուս իւր զխաշ մի հրաշագործ, և էարկ զինքն ի գետ»): Բալլադի հերոսը կարող էր շարունակել վանականի մեկուսացած կյանքը, բայց հայրենի երկրում թշնամու չործած շարիքն ու անօրենությունը նրան ստիպում են դուրս գալ իր ազոթքի խցից, մտածել ժողովրդի փրկության մասին.

Երբ տեսավ խաղաղ վանքիցը իրեն
Անօրեն մարդու էս գործն՝ անօրեն,
Խրոմվեց արդար ծերունու հոգին.
Ճերմակ միրուրով, իր ցուպը ձեռին,
Դառնացած, զրժգոհ մարդուց ու կյանքից,
Աղոթքը կիսատ դուրս եկավ վանքից,
Իջավ Սեանա երեսը կապույտ,
Ու բերթմընջալով, միամիտ, անփուլի,
էն վետ-վետ, ծրփուն չըրերի վերա
Ցամար ոտներով գրնում էր ահա (1, 334)

Հատկանշական է նաև հետևյալ մանրամասնը, որ ըսկզբնաղբյուրի համեմատությամբ Թումանյանը շատ է ընդարձակել ու խորացրել: Հայր Օհանին Լենկ-Թեմուրը խոստանում է «գանձ, իշխանություն և կյանք փառավոր»: Բայց եթե «Փարվանայի» հերոսուհին նման առաջարկները մերժեց հանուն գեղեցկության և մարդկայնության խորհրդանիշ անշեջ

կրակի, ապա հայր Օհանն էլ մերժում է դա հանուն հայրենասիրական և հումանիստական բարձր նպատակի: Բռնակալի առաջարկին նա պատասխանում է արժանապատվության և իրավունքի խոր գիտակցությամբ.

Քո փառքն ու գոնձը հարկավոր չեն ինձ,
Իմ ժողովուրդն եմ ուզում ես քեզնից:
Ուզում եմ թողնեմ՝ դրնան ուր կուզեն,
Ու ազատ իրենց կյանքի ձենն ածեն
էս լեն աշխարհում, արևի տակին... (I, 335)

Հայր Օհանի կերպարն ամբողջանում է բալլադի վերջին տեսարանում, երբ բոլոր գերջալներին փրկած ծերունին դարձյալ մնացել է վանքում և «աղոթում է մեկնակ, ծնկաշոր», ահեղ թշնամու դեմ հանդիման, պատրաստ ընդունելու ամեն մի հարված: Այստեղ ավելի, քան այլուրեք, նա հարազատ ժողովրդի տառապանքի և հույսերի, նրա մարդասիրական մղումների կենդանի մարմնացումն է:

Այս ամենով ժողովրդական հինավուրց ավանդությունն ուղղակիորեն առնչվում է Թումանյանի ստեղծագործության ընդհանուր մարդասիրական պաթոսի հետ: Այդպիսի մի ուրիշ կապող օղակ էլ պետք է համարել բալլադի բովանդակության պատճենիստական ուղղվածությունը: Կարելի է առանց տատանվելու ասել, որ այս ավանդությանը դիմելը մեծապես պայմանավորված էր նաև այն հանգամանքով, որ այստեղ բանաստեղծը տեսավ մարդու և բնության փոխհարաբերության իր ըմբռնումների արտահայտման մի նոր միջոց. չէ՞ որ բալլադում լիաձայն հնչում է մարդկանց ձևափոխման (թուլուն դառնալու), բնությանը ձուլվելու և այդպիսով կյանքի շար ուժերից փրկվելու տիպիկ թումանյանական մոտիվը:

Շատ կարևոր է այս առումով մի այլ շեղում, որ բանաստեղծը կատարել է սկզբնաղբյուրից: Ղ. Զահեկյու և Մ. Զամչյանի գրքերում գերիները աղավնի դառած փրկվում են թշնամուց, բայց հետո, գետի հակառակ ափին, մի տափարակ տեղ իջնելով նորից մարդ են դառնում: Թումանյանը հրաժարվում է այս կրկնակի վերափոխման պատմությունից, արդ կզրկեր երկը բարձր սիմվոլիկ իմաստից՝ ամեն ինչ

Հանգեցնելով ինչ-որ անբացատրելի հրաշքի: Բալլադում աղավնի դարձած գերջալները գնում են խառնվելու բնությանը, այնտեղ գտնելով երազած ազատությունը և անկաշկանդ ճախրանքի անսահման հորիզոններ: Հեռանալով էրոնական հրաշքից, կրկնակի վերամարմնավորման մոտիվից, Թումանյանն իր երկը հաղեցնում է խոր փիլիսոփայական իմաստով: Պաշմանական-ֆանտաստիկ պատկերները նորից դառնում են բանաստեղծի մարգասիրության և բնադաշտության իրական բովանդակության բացահայտման միջոց:

Ինչպես վկայում է նվարդ Թումանյանը, բալլադի գրությունից մոտ տաս տարի անց բանաստեղծն «Աղավնու վանքը» բնութագրել է իբրև «խիտ հայկական» և «հուշակառքան»⁵⁷: Անշուշտ, նա նկատի ուներ աղգալին-պատմական և համամարդկալին-փիլիսոփայական զծերի սերտ միաշյուտումն այս բալլադի մեջ, որ մենք վերը աշխատեցինք ցույց տալ:

1909 թ. գտնվելով Մետեխի բանտում, Թումանյանն ստեղծեց իր պոեզիայի լավագույն էջերից մեկը՝ «Մի կաթիլ մեղրը»: Նրա աղբյուրը, ինչպես բաղմիցս նշվել է, Վարդան Այգեկցու «Աղվեսագրքում» պահպանված միջնադարյան առակներից մեկն է, որը սովորաբար տպագրվում է «Կաթ մեղու պատճառ պատերազմի» վերնագրով:

Ինչպես շատ տասնամյակներ անց վկայել է Հ. Ա. Օրբելին (անշուշտ, վերհիշելով իր ուսուցչի հաղորդածը), այս սյուժեի վրա բանաստեղծի ուշադրությունը հրավիրել է Ն. Յա. Մառը՝ դեռ հայ միջնադարյան առակների հայտնի ժողովածուն հրատարակելուց առաջ⁵⁸: Ըստ երևույթին, դա եղել է 1893 թ. ամռանը, երբ, ժամանակակիցներից մեկի վկայությամբ, բանաստեղծն ու գիտնականը ոչ միայն ծանոթանում են, այլև միասին զբաղվում են կոռու հնագիտական

⁵⁷ Նվարդ Թումանյան. նշվ. գիրքը. էջ 240: Տե՛ս նաև բալլադի վերլուծությունը Ն. Աղբալյանի «Գրական-բնագատական երկեր» գրքում (Բեյ-րութ, 1959, էջ 192—204):

⁵⁸ Носиф Орбели. Басни средневековой Армении. М.—Л., 1956, с. 147.

Հուշարձանների ուսումնասիրության մի (տե՛ս ԹԺՀ, էջ 210)։ Հավանաբար, հենց այդ ժամանակ էլ ծագել է «Մի կաթիլ մեղրի» նախնական մտահղացումը, որը, սակայն, իրականացավ մեկուկես տասնամյակ հետո միայն։ Զպետը է դարձանալ, որ բավական ծավալուն այս բալլադն ստեղծվեց միանգամից, այն էլ շատ անբարենպաստ բանտային պայմաններում. «Մի կաթիլ մեղրը» երկար ժամանակ նախապատրաստվել ու հղկվել էր հեղինակի ստեղծագործական ներքին խառնարանում, և 1909 թ. փետրվարին նա ըստ տմենայնի պատրաստ էր այդ ամենը հանձնելու թղթին⁵⁹։

«Մի կաթիլ մեղրը» լավագույն ապացույցն է այն իրողության, որ նույնիսկ «պատրաստի սյուժե» ունենալու դեպքում էլ Թումանյանը երբեք հանդես չի գալիս պատմությունը սոսկ «չափածոյի վերածողի» դերում։ Խեղճ սյուժետային գծի առումով Թումանյանը բալլադի առաջին մասում գրեթե չեղվել Ալգեկցու առակից, բայց կարելի է ասել, որ նա ալդ սխեմայի մեջ մտցրել է իսկական կյանք, լիարյուն կերպարներ, հոգեբանություն, նույնիսկ կենցաղ և, որ ամենից կարևորն է, իր երկին տվել է շատ ավելի խոր և հստակ հասարակական-քաղաքական հնչեղություն։ Այն, ինչ միջնագրյան առակում ներկայացված է մեկ-երկու բառով, ժանրի բնույթին համապատասխանող սեղմ, արձանագրական ուճով, Թումանյանը վերածում է մի ամբողջ ծավալուն, շոշափելի պատկերի։ Որպես իսկական արվեստագետ, նա միշտ մտածում է կենդանի պատկերներով, ամեն մի վերացական

⁵⁹ Բալլադի աղբյուրների և ստեղծագործական պատմության մի քանի հարցերի բնութագրեր տե՛ս Պիոն Հակոբյան. «Մի կաթիլ մեղրը» յոթնասունամյա հեռավորությունից, ՈԽՀ—111, էջ 32—53, 78։ Այստեղ բերված փաստերն րնդդաշնում են այս սյուժեի տարածման պատմա-աշխարհագրական սահմանները։ Դեռ վաղ միջնագրերում եղել են այդ առակի հեղիական, պարսկական, ասորական, արաբական տարբերակներ, որոնք իրենց որոշ մանրամասներով հաճախ զարմանալիորեն նման են Թումանյանի մշակածին։ Զիշտ է, հայ բանաստեղծն այդ տարբերակներին ծանոթ չի եղել։ Բայց նրանց շրջապատում ավելի ցայտուն են երևում Թումանյանի այս երկի համամարդկային շառավիղները, ժողովրդական ստեղծագործության էությունը մեջ թափանցելու և արդիականացնելու զարմանալի ունակությունը։

գաղափարի տալիս է միս ու արշուն, տեղափոխում կենսական կոնկրետության ոլորտը:

Վերցնենք ստեղծագործության սկիզբը: Այգեկցու առակն սկսվում է այսպես. «Այր ոմն ունէր խանութ և մեղր կու ծախէր»: Թումանյանն, իհարկե, չէր կարող բավարարվել այս փաստը նույնությամբ վերապատմելով. նա կերտել է իր բալլադի հայտնի սկիզբը (ամբողջ 15 տող), ուր կենդանի պատկերի մեջ գծագրված են և՛ գյուղացին ու նրա խանութը («Մի գյուղացի իրենց գյուղում խանութ սարքել, բան էր ծախում»), և՛ հարևան գյուղից առևտրի եկած հովիվը («Ներսէ մտնում մի զըռ շորան»), և՛ նրանց բարեկամական խոսքն ու զրույցը: Այդ սկզբունքով է ղարգանում բանաստեղծական շարադրանքը նաև հետագա զրվագներում՝ մեղրի կաթնու պատմությունը, կատվի և շան պատճառով ծագած վեճն ու կռիվը խանութպանի և հովվի միջև և այլն: Կենդանի պատկերի ծավալման բացառիկ ունակությունն առավել ևս ցայտուն է հանդես գալիս երկու գյուղերի ընդհարումը նկարագրելիս: Այդ մասին միջնադարյան առակում կա ընդամենը մի քանի տող. «Յետոյ յարեան Բ. կողմանց գեղացիքն, արարին պատերազմ մեծ ընդ միմեանս. և եղև կոտորում ի մէջ նոցա. զի շմնաց երկու կողմանց մարդ մի կենդանի վասն կաթ մի մեղրի համար»⁶⁰: Թումանյանի բալլադում սրան համապատասխանում է ավելի քան 60 տող («Սպանեցին... հա՛յ, օգնութ յո՛ւն...» տողից մինչև «Կորան, գնացին Գետնին հավասար» բառերը): Այստեղ արդեն մենք տեսնում ենք գյուղական ամբոխի իրարանցման, կռվի խայտաբղետ տեսարանը, լսում ենք մարդկանց աղաղակը, կոչերը (հերոսների ուղղակի խոսքն այս հատվածում գրավում է մոտ մեկ էքորորդը):

Այս ճանապարհով է ստեղծված «Մի կաթիլ մեղրը»՝ Թումանյանի հրգիծանքի ամենակատարյալ արտահայտություններից մեկը և ընդհանրապես մեկը նրա ամենակենսա-

60 Ն. Մառ. Ժողովածոյր առակաց Վարդանայ, մասն Բ, Ս. Պետերբուրգ, 1895, էջ 298—299:

լից երկերից, որի ամեն մի տողում տրոփում է իրական կյանքի զարկերակը, ամբողջ սրույթյամբ առաջադրվում են ժամանակի մեծ հարցերը: Ինչպես տեսնում ենք, սկզբնաղբյուրը Թումանյանի համար եղել է միայն «հենակետ», որից հետո արդեն իրենց լիակատար իրավունքների մեջ են մըտնում բանաստեղծական անկաշկանդ երևակայությունը, կյանքի, մարդկային հոգեբանության, վարքագծի և կենդանի խոսքի ամենախոր և նուրբ իմացությունը: Ակագեմիկոս Հովսեփ Օրբելին «Մի կաթիլ մեղրը» իրավացիորեն բնութագրել է իբրև «սյուժեի ստեղծագործական փոխադրության հիանալի նմուշ»⁶¹:

«Մի կաթիլ մեղրը» բալլադում կա, իհարկե, մեծ չափազանցություն՝ սփռված ամբողջ ստեղծագործության մեջ, բայց այդ չափազանցությունը ոչ միայն ռեալիստական բովանդակություն է արտահայտում, այլև չի խանդարում պատկերների բացառիկ կոնկրետությանը և հավաստիությանը: Իրոք, եթե չափազանցություն համարվի մի կաթիլ մեղրի պատճառով մի ամբողջ աշխարհամեր պատերազմի ծագումը, ապա միաժամանակ չի կարելի շնկատել, որ այդ «անսովոր» պատմությունը պատճառաբանված է բացառիկ համոզիչ դժերով, դրված է շատ սովորական, առօրյա-կենցաղային հանգամանքների մեջ, և բալլադում չկա ոչ մի պայմանական, այլաբանական գիծ կամ նկարագրություն:

Թումանյանը ծաղրում է մարդկային հիմարությունը, անզուսպ կրքերը, որոնք անվերջ գոբախտության, չարիքի պատճառ են դառնում, բայց ավելի կծու ծաղրով նա երգիծում է արյունահեղ պատերազմների նախապատրաստման և վարելու «ներքին մեխանիզմը», որը ոչ միայն անհամատեղելի է սրգարության և բարոյականության սկզբունքների հետ, այլև հակադիր է մարդկային բանականության տարրական օրենքներին: Երկու գլուղերի վեճը, որը համենայն դեպքս կարող էր մնալ իր «լուկալ սահմաններում», աստիճանաբար ձեռք է բերում «համաշխարհային իրադարձության»

⁶¹ Носаф Орбелу. նշվ. գիրքը, էջ 147:

շափեր: Իրավունքների մեջ են մտնում ազահոթյունն ու ար-
յան ծարավը, կեղծ հայրենասիրութիւնն ու դեմագոգիան:
Հետաքրքիր է, թե Թումանյանն ինչպէս է իրագործում այդ
անցումը ստեղծագործութեան երկրորդ մասում (որն, ի դեպ,
արդեն կերտված է բոլորովին ինքնուրույն ճանապարհով,
քանի որ Այգեկցու առակում դրա նախատիպը չկա):

Դու մի՛ ասիլ, մեկը մեկից
էսքան մոտիկ, սահմանակից
էս գյուղերը հարկ են տալի
Ամեն մինը մի արբայի (I, 332)

Այսպէս, ուրեմն, հարեան գյուղերի՝ տարբեր պետու-
թիւնների մեջ մտնելու հանգամանքը երեան է գալիս միայն
տարբեր արքաների հարկ տալու մեջ: Բայց հենց այդ «տար-
բերութեան» էլ պիտի գառնար մեծ պատերազմի պատճառ:
Անշուշտ, պատահական չէ, որ սովորաբար այնքան հակիրճ,
բառերի մեջ այնքան ժլատ Թումանյանն իր բալլագում չա-
վական մեծ տեղ է հատկացնում երկու հարեան արքաների՝
պատերազմ ազդարարող հրամաններին, որոնք բավական
«խոսքառատ են» և, մանավանդ, շատ կողմերով կրկնում են
իրար:

Շատ հետաքրքիր կլինեիր այս առումով համեմատել այդ եր-
կու հրամանների տեքստերը, ուր կարելի է նկատել մտքերի գրե-
թե նույն ընթացքը, նույն տերմինաբանութիւնը և եզրա-
կացութիւնները: Երկու արքաներն էլ խոսում են արդարու-
թեան և խաղաղասիրութեան շնորհից, երկուսն էլ միայն
հարեանին են մեղադրում պատերազմ սկսելու, եղբայրու-
թեան «սուրբ պատվիրանները» ոտնակոխ անելու մեջ: Առա-
ջին հրովարտակն ազդարարում է,

Որ անօրէն ու դավաճան
Մեր դրբացի ազգը դաժան,
Երբ մենք բռնած էինք սիրով,
Մեր սահմանը մըտով զոռով,
Ու կոտորեց սուրբ ձեռին
Մեր սիրելի զավակներին:

Բայց լսենք նաև մյուս արբային, նրա գրեթե նույնա-
նման մեղադրանքները.

Մարդկանց առաջ և աստրծու,
Բողոքում ենք մեր զորացու
Վարմունքի դեմ և՛ շար, և՛ նենդ,
Որ ոտքելով ամեն օրեր,
Բորբոքում է կրտիվ ու վեճ
Հին հարեան ազգերի մեջ,
Քանզում սիրո դաշը կապած... (I, 332—333)

Երկու հրամանների մեջ էլ պատերազմի դիմելու փառ-
սը ևրեսպաշտորեն ներկայացվում է իբրև «հարկադրական
քայլ» (մեկի մեջ՝ «Եվ մենք, ընդդեմ մեր իսկ կամքին...» և
մյուսում՝ «Արդ՝ ականա մենք ստիպված...»): Երկուսն էլ,
իհարկե, իրենց ձևոնարկած քայլերը համարում են միայն
արդարությունը վերականգնելու միջոց. և թե մեկը զենքի է
դիմել «Հանուն արդար ու սուրբ ռիսի», ապա մյուսն էլ դա
անում է միայն «Հանուն պատվի, արդարության, Հանուն
թափված անմեղ արյան, Հանուն ազատ մեր աշխարհքի...»: Երկուսն էլ օգնության են կանչում ոչ միայն իրենց զենքը
(«Թնդանոթով մեր ավերող», «Ու մեր սուրբ նորա վերա»),
այլև «արդարազատ աստծուն». մեկը հավատացնում է, որ
ինքը կռիվ է սկսում «աստուծով մեծակարող», իսկ մյուսը
պնդում է, որ պատերազմն իբր թե մղվում է «Հանուն աստծու
և իր փառքի»: Ավելացնենք, վերջապես, որ երկու հրաման-
ներն էլ բանաստեղծը հիանալիորեն ոճավորել է խոսքի մե-
րամբարծությունը, կեղծ հանդիսավորությունը ցուցադրող
բառերով. հիշենք արդ, հանուն, ընդդեմ, նորա բառածեղերը,
անօրեն ու դավանան, սրահառ ու հրակեզ, արդառ ու սուրբ
ռիս, մարդկանց առաջ և աստրծու, ռաֆելով ամեն օրենք, սի-
րո դաշ, անմեղ արյուն, բարձրացնում ենք մեր ձայնն անա-
և մի շարք ուրիշ արտահայտություններ:

Երկու հրովարտականների այս փոխադարձ «բանագողո-
թյունը» շատ բան է ասում հասկացող ընթերցողին, ավելի,
քան հնարավոր էր ուղղակի դնահատականներով և հեղինա-
կային բնութագրումներով, որոնք, ի դեպ, այս մասում լիտ-

ղին բացակայում են: Թշնամի կողմերի խոսքերի և պատ-
 ճառաբանությունների գրեթե բառացի զուգադիպությունը,
 նույնությունը սարկաստիկ ուժի տպավորություն է թողնում:
 Ուրիշ միջոցով դժվար էր ավելի սուր կերպով մերկայնել
 տիրողների «հայրենասիրական» դեմագոգիան, նրանց խոս-
 քի ու արարքների հակաժողովրդական էությունը: Անկաս-
 պած է, որ միջնադարյան աղբյուր ունեցող այս բալլադում
 և, մանավանդ, նրա վերջնամասում, Թումանյանն ընթերցո-
 ղի միտքը կապում էր իր ժամանակի XX դարի սկզբի իրա-
 վանության և հարցերի հետ, արտացոլում էր ժամանակակից
 առաջավոր մարդու կենսափորձն ու մտածողությունը, դավ-
 թողական պատերազմների իսկական բնույթի բմբռնումը:
 Այն, ինչ «Հառաչանք» պոեմի Ծերունին դառն հեղինակում
 ասում էր թագավորների և իշխանների ռազմամոլության մա-
 սին («էլ ի՞նչ թագավոր կամ էլ ի՞նչ իշխան, Որ կռիվ չանի,
 ուրշին չըտիրի, Մարդ չըկոտորի, երկիր չավերի...»), այս-
 տեղ ստացել է իր կոնկրետ պատկերային մարմնավորումը:
 Միանգամայն իրավացի էր Կորենյ Չուկովսկին, երբ Թու-
 մանյանի մասին դրած հոգվածում ասում էր, թե «Մի կաթիլ
 մեղրի» մեջ, ըստ էության, «բանը վերաբերում է մարդկու-
 թյան պատմական ճակատագրին»⁶²:

Պատերազմների և ավերածությունների դառն փորձով
 հագեցած XX դարի պատմությունը դրա ապացույցն է: Մեր
 դարաշրջանում, երբ ամենակործան պատերազմի կանխման
 խնդիրը դարձել է, ըստ էության, մարդկության լինել-չլինե-
 լու խնդիր, իսկ ժողովուրդների ու պետությունների փոխա-
 դարձ ըմբռնման և խաղաղ գոյակցության պահանջը հրա-
 մայական անհրաժեշտություն է, ավելի ակնառու է դառնում
 Թումանյանի այս «մանկական հեքիաթի» ամբողջ խորու-
 թյունն ու համամարդկային իմաստությունը: «Մի կաթիլ մեղ-
 րը» չպետք է սահմանափակել պատմական ժամանակի կամ
 ազգային միջավայրի կոնկրետ գծերով: Նրա սիմվոլիկ-ընդ-
 հանրացված պատկերները վերաբերում են բոլոր ժամանակ-

⁶² Կ. Չուկովսկի. երեք ավանդություն, «Գրական լիերթ», 1968, № 50:

ներին ու ազգերին: Պատերազմի և դաժանության դատապարտման ազնիվ կրքով նրանք խորապես համահնչուն են նաև մեր օրերի լավագույն խոհերին ու ձգտումներին⁶²:

Մեզ մնում է խոսել Թումանյանի ևս մեկ բալլադի մասին, որը վերջինն է նաև դրուժյան ժամանակով: Խոսքը վերաբերում է «Թագավորն ու շարշին» ստեղծագործությանը:

Նախ, նշենք, որ այստեղ հերոսների խոսքը գրավում է ծավալի երեք քառորդից ավելին (74 տող 95-ից): Թումանյանի ոչ մի ուրիշ բալլագում երկխոսության այսպիսի մեծ «տեսակարար կշիռ» չի նկատվում: Դրան համապատասխանում է «Թագավորն ու շարշին» բալլադի բովանդակության իսկական դրամատիզմը, խոսակից կողմերի կրքերի ու ձգտումների սուր հակադրությունը և սյուժեի ողբերգական վախճանը:

«Թագավորն ու շարշին» միակն է Թումանյանի բալլադներից, որի մեջ գործողությունն սկզբից մինչև վերջ կատարվում է իրական հողի վրա և իրական հանգամանքներում, չկա ոչ մի ֆանտաստիկ, պայմանական պատկեր, կամ նույնիսկ որևէ չափազանցված դրվագ: Մյուս կողմից, բալլադն ուղղակի կապվում է պատմական ռեալ իրադարձության (XVII դարի սկզբին Պարսկաստան գաղթեցված հայերի պատմությունը) և անձնավորության հետ (Իրանի Շահ Աբաս արքան): Ստեղծագործության այսպիսի ուղղակի, անմիջական կապը պատմական իրականության հետ նույնպես եղակի երևույթ է Թումանյանի բալլադների շարքում:

«Թագավորն ու շարշին» (գրվել է 1917 թ. ամռանը, Պյատիգորսկում) փաստորեն դարձավ էպիկական ժանրի վերջին ավարտված թումանյանական ստեղծագործությունը: Դժվար չէ բացատրել, թե ինչու հատկապես այդ շրջանում: Թումանյանին ղեկավարեց այս բալլադի նյութը: Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին հայ ժողովրդի:

63 «Մի կաթիլ մեղրի» գեղարվեստական կառուցվածքի մի քանի ուրիշ կողմերի, մասնավորապես գործողության և ութմի կապի մասին տե՛ս «Թումանյանի վարպետության հարցերից» ուսումնասիրության մեջ («Ներքին հանգր» գլուխը):

դլխին իջած անլուր աղետները, հարյուր հազարավոր հայերի կոտորածն ու բռնի տեղահանությունը յուրովի արտացոլեցին այս ստեղծագործության մեջ, որը պատմում էր երեք դար առաջ տեղի ունեցած համանման (ճիշտ է, շատ ավելի փոքր չափերի) ազդային դժբախտության մասին: Պատմական սյուժեն, ինչպես միշտ, ծառայում էր ոչ միայն անցյալի, այլև ներկայի դեղարվեստական խմաստավորմանը:

Ներկայի հետ ուղղակի «ձայնակցող» այդ դեպքը, որն իր ողբերգական բովանդակությամբ գրավեց Ռումանյանի ուշադրությունը, ինչպես արդեն նշվեց, XVII դարի սկզբին Շահ Աբասի հրամանով հազարավոր հայերի բռնազավթն էր Հայաստանից Պարսկաստանի խորքերը: Պատահական չէ, որ բալլադում բանաստեղծը «լայն ասպարեզ» է տալիս դավթեցված հայերին՝ պատմելու կրած տառապանքների, հարազատ վայրերից մեկընդմիջտ բաժանվելու ողբալի պահերի, հայրենիքի այրող կարոտի մասին. այդ բոլորն ուղղակի համընկնում էր ժամանակակից ընթերցողի կենսափորձի, տրամագրությունների հետ:

Բայց նույնիսկ ներկայի հետ այդքան սերտորեն առնչվող դեպքեր նկարագրելիս Ռումանյանը հավատարիմ է մնում պատմական ճշմարտության, սեպուխտական օրչեկափվության պահանջին: Նա որեէ չափով չի մողենալում անցյալը, ներկայի գծերը չի տեղափոխում անցյալի նկարագրության մեջ: Նա աշխատում է հարադատորեն վերարտադրել պատկերվող դարաշրջանի ոգին և շունչը, նույնիսկ առանձին կենցաղային մանրամասներ: Անշուշտ, այդ նպատակով է, որ այս բալլադը գրելուց առաջ Ռումանյանը հատուկ ուսումնասիրել է XVII դարի սկզբի պատմությունը, մասնավորապես՝ Զուղայի գաղթի հետ կապված դեպքերը: Բարեբախտաբար, մեզ հասել են մի շարք սևագիր էջեր, որոնք պահպանում են պատմական սկզբնաղբյուրների վրա Ռումանյանի կատարած աշխատանքի հետքերը⁶⁴: Դրանք մեծ մասամբ

⁶⁴ Տե՛ս Դրականության և արվեստի լանդարան, Ռումանյանի ֆոնդ, № 79:

Ներկայացնում են XVII դարի նշանավոր պատմիչ Առաքել Դավրիժեցու գրքի համապատասխան զեռիների բովանդակության սեղմ շարադրանքը կամ առանձին պատմական իրադարձությունների թվարկումներ: Թումանյանը հիշատակում է նաև նույն շրջանի մասին պատմող ուրիշ գրքեր՝ Մ. Զամչյանի «Հայոց պատմության» երրորդ հատորը, Լեոյի «Հայկական սուլազրության» առաջին հատորը, «Մարդկության պատմություն» ռուսերեն հրատարակության երրորդ և հինգերորդ հատորները⁶⁵:

Առաքել Դավրիժեցու գիրքը բալլադի հիմնական աղբյուրն է եղել: Այստեղից է քաղված Զուղայի գաղթի անքան ողբերգական և բանաստեղծական նկարագրությունը իր մի շարք մանրամասնելով (օրինակ՝ հայրենիքին վերջին անգամ հրաժեշտ տալը, եկեղեցու և տների բանալիները Արաքս գետը լցնելը և այլն): Բավական է համեմատել գետն անցնելու դրվագները պատմիչի մոտ և Թումանյանի բալլագրում: Դավրիժեցին աչք մասին գրում է մի քանի անգամ: Նախ՝ Արարատյան երկրի գաղթը նկարագրելիս.

«Իսկ ողորմելի ժողովրդեանն հայկին յառաջ զանհուն գետն տեսանէին իբրև զծով՝ որ խեղդէր և յետուստ զսուրն Պարսից՝ որ սպանանէր, և ճարակ փախչելոյ ոչ զտանիւր, և առհասարակ աղիտորմ ողբս, և յորդ արտասուս յաշայ հեղեալ առնէին երկրորդ Երասխ. և ձայն լաւեաց, և հառաշանաց, ճշանաց, վայոց, կսկծանաց, մորմոքանաց ընդ միմեանս խառնեալ զոչեցուցանէին ուժգին ազաղակաւ. իսկ ողորմութիւն և փրկութիւն ոչ ուստէքէ էր»⁶⁵:

Ահա և մի քանի տող ջուղայեցիների գաղթի նկարագրությունից. «Նւ որք տկարք էին թափեալք լինէին ի ջուրն և ծրփալով և ճշալով զնային ընդ երեսս ջրոյն. և յոլովք հեղձնուին

65 История человечества, под общей редакцией Г. Гельмольта, тт. III, V, СПб., 1904.

65 Պատմութիւն Առաքել վարդապետի Դավրիժեցու, երրորդ տպ., Վաղարշապատ, 1896, էջ 43: Հետագայում այս գրքից կատարվող մեջբերումների էջերը կնշվեն տեքստի մեջ:

ի ջուրն և մեռանէին: Եւ յերկու կողմէ յեզերս գետոյն ցրուեալք էին գէշք և զիք մարդկան խեղդելոց ի ջրոյն» (էջ 61):

Այժմ վերցնենք Թումանյանի բանաստեղծության համապատասխան հատվածը.

Մեծով, կոծով, հրով, սրով՝
Մով Արազի ափը հասանք:
Արագը ծո՞վ, Արազն եւմա՞ն,
Դուրս է եկել իր ափերից.
«Անցե՛ք», եկավ մեզ հըրաման.
Շահն է հրաման տալիս վերից...
Ետեք սո՞ւր, առաջը ջո՞ւր,
Սո՞ւզ, վաչնասուն, իրարանցո՞ւմ,
Բառաշում են մեծ ու պուճուր,
Իրար գրկած գետը լըցվում... (1, 345)

Դժվար չէ նկատել, որ Թումանյանը դարմանալի մարպետությամբ իր բանաստեղծական խոսքին է ձուլել պատմական սկզբնաղբյուրը հիշեցնող բաղմաթիվ արտահայտություններ: «Մեծով, կոծով, հրով, սրով» գետի ափը հասած գաղթականների, նրանց «սուզի, վաչնասունի, իրարանցման» նկարագրությունը, իհարկե, իր անմիջական նախատիպն ունի պատմիչի հիշատակած աղիողորմ ողբս, յորդ արտասուս յաշաց հեղեալ, ձայն լալեաց և հառաչանաց, նշանաց, վառոց և նման ուրիշ արտահայտությունների մեջ: Նույնիսկ գետն անցնելու հրամանը Թումանյանի բանաստեղծության մեջ («Անցե՛ք», եկավ մեզ հըրաման) ուղղակի հիշեցնում է պատմիչի հետեյալ խոսքերը. «յայնժամ հրաման եղև ի Պարսիցն առ ժողովուրդն, թէ անցէք զգետն» (էջ 60):

Սակայն այս և մյուս «յուրացումները» երբեք մեխանիկական չեն կամ «կարկատանի» տալավորություն չեն թողնում: Դրանք ուղղակի իմաստով մեջբերումներ էլ չեն, քանի որ գրեթե ոչ մի բառ բացարձակ առումով չի համընկնում. Թումանյանը ոչ թե ուղղակիորեն վերցնում է սկզբնաղբյուրից, այլ ինքն է ստեղծում հար և նման արտահայտություններ, որոնք սովորաբար ավելի սեղմ, ազդեցիկ և, որ ամենից կարևորն է, ավելի բանաստեղծորեն և արտահայտում տվյալ

իմաստը: Միշտ առկա է սկզբնաղբյուրի և գեղարվեստական պատկերի սերտ առնչությունը, բայց և բանաստեղծի ազատությունը և ինքնուրույնությունը՝ բառիս ամենաբարձր իմաստով: Դրա ամենից ցայտուն օրինակը հետևյալն է: Նորից հիշենք պատմիչի խոսքերն այն մասին, թե «ողորմելի ժողովրդեանն հայէին յառաջ զանհուն գետն տեսանէին իբրև զծով՝ որ խեղդէր, և յետուստ զսուրն Պարսից՝ որ սպանանէր, և ճարակ փախչելոյ ո՛չ գտանիր...»: Թումանյանի բանաստեղծության մեջ ևս վարարած գետը գաղթողներին մի վիթխարի ծով է թվում («ծով Արաղ», «Արաղը ծով»), իսկ նրանց վիճակի անհուսալիությունը, ինչպես և Դավրիժեցու գրքում, արտահայտվում է խեղդող գետի և սպանող սրի համադրությամբ:

Ետևը սուր, առաջը ջուր...

Այս բացառիկ տպավորիչ, իմաստի ողբերգական խոսքովյամբ և ներքին հանգի (սուր—ջուր) զնգուն ուժով գրավող տողը լիովին արտահայտում է պատմիչի հաղորդածը, բայց շատ ավելի սեղմ, պատկերավոր և գեղեցիկ:

Բերենք սկզբնաղբյուրի և բանաստեղծական արտահայտության անմիջական կապի ևս մի օրինակ: Դավրիժեցին պատմում է, թե ինչպես հայրենիքից հեռացող ջուղայեցիները «ի միասին զաղաղակ բարձին աղիոդորմ ձայնիւ, փրղձկեալ սիրտիւ և արտասուալի աչօք դուռային և լային, և աղաղակելով կանչէին ընդդէմ Աստուածածնին, և ասէին. ո՞վ սուրբ Աստուածածին, այսօրիկ բանալիք սրբոյ եկեղեցոյ մերոյ՝ և տանց մերոց քեզ յանձն լիցի, և դու դարձուցիս զմեզ ի տեղիս մեր յօտար երկրէն ուր տանին: Եվ զայս ասացեալ արկին պանալիսն ի գետն, և մորմոքալով յոլով ժամս ձայն բարձրեալ լացին. և ապա գնացին» (էջ 60):

Ահա և պատմիչի այս տողերին համապատասխանող հատվածը Թումանյանի բանաստեղծության մեջ.

Թող արինք փակ մեր տուն ու ժամ,
Բանալիներն Արաղն ածինք,
Ասրի ուսից վերջին անգամ

Եւ ի նայեցինք ու կանչեցինք.

—Աստվածածին՝ վերին Կաթան,

Քեզ ամանաթ մեր սուրբ վաթան,

Ուր որ դրնանք մեր վաթանից՝

Մեզ դարձրու գերությունից:

Աղաչեցինք աղերսելով,

Եւ շուտ եկանք ու անց կացանք... (1, 345)

Այստեղ ևս ոչ մի բառացի, մեխանիկական փոխանցում չկա, թեև բոլոր մանրամասները հենվում են սկզբնաղբյուրի վրա և, որ ամենից կարևորն է, հարադատորեն վերարտադրված են պատմական միջավայրի ոգին և ոճը: Իսկ բարրառային վաթան, ամանաթ բառերի գործածությունը ավելի բնական, ժողովրդական երանգ է տալիս հայրենիքի կարոտի և տառապանքի տրամադրությանը: Կարիք չկա այլևս նոր օրինակներով ապացուցել «Թաղավորն ու շարչու» էսայը Առաքել Դավրիժեցու պատմության հետ⁶⁷, մանավանդ որ Թումանյանին նվիրված գրականության մեջ արդեն ջուշյ են տրվել նրանց մի շարք ուրիշ ընդհանրություններ⁶⁸: Սկզբունքն ամենուրեք նույնն է. Թումանյանը վերարտադրում է ոչ թե սկզբնաղբյուրի տառը, այլ ոգին, էությունը, նրա բանաստեղծական շարադրանքը զարմանալիորեն նման է պատմիչի հաղորդածին, բայց և երբեք չի հանգում «արձակը չափածոյի վերածելու» խնդրին: Փաստն ու բանաստեղծական հնարանքը միշտ հանդես են գալիս միասին, կաղմելով պատկերի ամուր հիմքը:

Բացի Դավրիժեցուց, բալլադի համար աղբյուր է ծառայել նաև XVII դարի մի այլ հեղինակի՝ Զաքարիա Սարկավադի պատմությունը: Այդ երկու գրքերում, Զուղայի գաղթի պատմության հետ միասին, բանաստեղծի ուշադրությունը գրավել է նաև աչն վկայությունը, թե Շահ Աբասը սիրում էր ծպտված շրջել հայ գաղթականների գյուղերը՝ իմանալու

67 Կարելի էր համեմատել, օրինակ, բանաստեղծության՝ «Շահի կյանքը թե կը սիրես» տողը պատմիչի գրքում ծպտված խաղավորի խոսքերի հետ՝ «վասն սիրոյ շահին», «թե սիրէր զշահն» (էջ 172, 173):

68 Լ. Հախվերդյան. Թումանյանի աշխարհը, 1966, էջ 447—450:

վերաբնակվածների իսկական տրամադրությունն ու վերաբերմունքն իր հանդեպ:

Արվեստագետը միշտ ստեղծող է, նա երբեք պատսիվ կերպով չի կրկնում, նույնիսկ այն դեպքերում, երբ թվում է, թե նրա ձևերի տակ կա արդեն պատրաստի բանաստեղծական նյութ: Իրոք, ինչպես Ջուդայի գաղթի, այնպես էլ շահի և հայ գաղթականների հանդիպումների մասին պատմիչների հաղորդած փաստերն ինքնին շատ զրամատիկ են, և մի այլ բանաստեղծ կարող էր զրանցից մեկին ու մեկը չափածո վերապատմել առանց էական փոփոխություն: Բայց Թումանյանն այդպես չի վարվել: Նախ, նա միավորել է երկու պատմիչների հաղորդած զրվագները Շահ Աբասի ծպտված շրջագայությունների մասին, կատարել նրանց յուրօրինակ «մոնտաժ»: Այսպես, «Իբրև թե չարչի մի թափառական» շրջելու փաստը քաղված է Ջաքարիա Սարկավազից, քանի որ հենց նրա գրքում է, որ մի քանի անգամ խոսվում է Շահ Աբասի՝ «ի կերպ փորեղակի՝ որ է Չարչի», «ի կերպ մանրավաճառի» շրջելու և լուրեր հավաքելու սովորության մասին⁶⁹: Բայց միայն այսքանը, որովհետև Ջաքարիա Սարկավազն բնդհանրապես զրական վերաբերմունք ունի դեպի պարսից թագավորը, և այս իմաստով նրա գիրքը չէր կարող ազդելու ծառայել բռնակալի թումանյանական կերպարի համար: Իսկ շահի և հայ կնոջ խոսակցությունը, նախախտվ մի հայ ծերունու հարվածելու պատմությունը քաղված են դարձյալ Առաքել Դավրիժեցու գրքից (էջ 163—165, 171—175, 199—200): Այս բոլորը վերակառուցվել, կերպարանափոխվել է բանաստեղծի գեղարվեստական մտածողության հզոր խառնարանում: Ստեղծվել է մի նոր սյուժե, որը թեև շատ կողմերով հենվում է հիշյալ սկզբնաղբյուրների վրա, բայց և մեծ չափով ստեղծագործական երևակայության արգասիք է: Ցաք ու ցրիվ փաստերը բանաստեղծը հավաքել, լրացրել է նոր մանրամասներով, կերտել ծպտված շահի և հայ գաղթական-

..

69 Զաֆաբայ Սարկավազի պատմություն, հատ. 1, Վաղարշապատ, 1870, էջ 15, 20, 24:

ների հանդիպման բացառիկ կենդանի և ճշմարտացի տեսարանը: Պատմիչների հաղորդած շատ տվյալներ էլ նա, բնականաբար, բոլորովին բաց է թողել:

Բայց ամենից կարևորը ոչ թե սյուժետային առանձին նորամուծություններն են, այլ թագավորի և գերի հայերի խոսակցության գաղափարական նոր մեկնաբանությունը, ազատության և ճշմարտության այն բարձր իդեալը, որը բխում է այդ սյուժեից:

Թումանյանի բալլադում իբրև մանրավաճառ շրջող շահր դիտմամբ խոսակցությունը տանում է այն հունով, որպեսզի իմանա գաղթական հայերի իսկական մտածածն իր մասին: Գուցե նա հոգու խորքում հույս ունի, թե կլսի փառաբանության ու շնորհակալության խոսքեր իր հասցեին. չէ՞ որ բըռնակալները շատ են սիրում ժողովրդին երևալ բարերարի և հոգատար հոր լուսապսակով: Բայց ո՞վ զարմանք. գաղթական հայերը միայն անհփով են տալիս շահի անունը, և ինչքան էլ շեն ու բարեբեր լինի նրանց նոր բնակավայրը՝ Փարիսն, անլուր, մաշող կարոտով են հիշում իրենց հայրենիք՝ հավիտյան սիրելի Զուղան:

Եվ ահա այստեղ հստակորեն դժագրվում է ստեղծագործության նվիրական գաղափարը, որը խորապես թումանյանական է, բանաստեղծի ներմուծածը եղելության մեկնաբանության մեջ: Ծպտված շարշու այն հարցին, թե հապա Շահին հանդիպելիս գաղթականներն ինչու էին միաբերան օրհնում նրան, զոհություն հայտնում իրենց վիճակից, հավաքվածները պատասխանում են. որովհետև վախենում էինք նրանից, որովհետև բռնակալի մոտ անկեղծ խոսք ասել չի լինի: Իրենց իսկական զգացածն ու ապրածը մարդիկ հայտնում են հիմա, երբ չգիտեն, որ իրենց առաջ նույն «մարդակեր շար գաղան» Շահ Աբասն է: Հետաքրքիր է այն փոփոխությունը, որ սկզբնաղբյուրի համեմատությամբ մրցորդ է բանաստեղծը բալլադի վերջում: Առաքել Դավրիժեցու գրքում (էջ 164—165) շահը նաջախով հարվածում է հավատափոխությունից հրաժարվող մի հայ երեցի (տե՛ս Ավետիս անունով): Թումանյանը բոլորովին հրաժարվում է դր-

վագի կրոնական բովանդակությունից. նրա բալլագում դրժ-բախտ ծերունին սպանվում է ճշմարիտ խոսք ասելու, ժողովրդի իսկական մտածածը հայտնելու սլատճառով, իսկ այդ ճշմարտությունը ամեն ինչից սարսափելի է բռնակալ թագավորի համար⁷⁰: Ճշմարտության և կեղծիքի հակադրությունը ստեղծագործության հիմնական գաղափար-թեմաներից է, որն, ի դեպ, արտահայտվել է նաև բալլագի սևագրության մեջ պահպանված սկզբնական վերնագրում՝ «Անկեղծ խոսքն ու շահը»:

Շիտակ խոսքը, լիարժեք կյանքն ու սերը հնարավոր է միայն մարդկանց հավասարության, իսկական ազատության պայմաններում, և բարձրագույն իդեալ պետք է լինի մի այնպիսի հասարակություն, ուր չեն լինի տեր ու ստրուկ, շահ ու գերի,—այս ճշմարտությանը հանգեց թումանյանը համաշխարհային պատերազմի և հեղափոխությունների դարաշրջանում: Բալլագի վերջում այդ եզրակացությունը կրկրնվում է երկու անգամ և այն էլ կողք կողքի. մեկ ճշմարտություն բարբառող և դրա համար շահի սրին զոհ դարձող ծե-

70 Այս փոփոխությունների, թումանյանի կատարած ակտիվ ստեղծագործական աշխատանքի փաստերի հիման վրա չի կարելի ճիշտ համարել այն պնդումը, թե «Թագավորն ու շարչին» գրելիս բանաստեղծին, իրեն թե, «գրողիցրել է մի խնդիր՝ ըստ հնարավորին շատ տվյալներ, ոճեր, նույնիսկ բառեր պահել բնագրերից և ըստ հնարավորին սահմանափակել հորինումի շարիը», թե նա «սրբազան երկչուղածությանը է վարվել պատմիչի տվյալների հետ» («Թումանյանի աշխարհը», էջ 448, 449): Այսպես պատկերացնել բանաստեղծի աշխատանքը, նշանակում է նրան ներկայացնել սոսկ պատմական հնությունը վերականգնողի դերում: «Թագավորն ու շարչին» գրելիս թումանյանի խնդիրը եղել է ոչ թե պատմական բնագրերից «ըստ հնարավորին շատ տվյալներ, ոճեր, նույնիսկ բառեր» պահելը, այլ պատմական անցյալի գեղարվեստական վերաբնակարարությունը, նրա միջոցով բարձր, նվիրական գաղափար արտահայտելը: Իսկ դրա համար արվեստագետը չի ստրկանում փաստերին, այլ գործում է ազատորեն, կրճատում է, հավելում, փոխում, ստեղծում է այն նոր, գեղարվեստական փաստը, որն իր էության մեջ շատ ավելի խորն է արտահայտում պատմական ճշմարտությունը, քան սկզբնաղբյուրի տառացի կրկնությունը: Այդ ճանապարհով է ստեղծվել նաև «Թագավորն ու շարչին»:

բունու շուրթերով, մեկ էլ հեղինակի անունից՝ իբրև ստեղծագործություն ընդհանուր հանրագումար.

...Ու միշտ, բանի որ կա,
Շահ ու գերի, բատուկ ու տեր,
Զի լինելու երկրի վրա,
Ո՛չ շիտակ խոսք, ո՛չ կյանք, ո՛չ սեր: (I, 346)

Այս գաղափարը Թումանյանն, իհարկե, չէր կարող «պատրաստի դառնել» անցյալի պատմիչների գրքերում, այն Թումանյանական է սկզբից մինչև վերջ⁷¹: Բայց այդ գաղափարը ստեղծագործության մեջ արհեստական «կցորդի», «հավելման» տպավորություն չի թողնում, այլ բնական ճանապարհով բխում է պատկերվող իրադրությունից և կերպարներից:

«Թագավորն ու շարչին» բալլադի եղրափակիչ խոսքերը միաժամանակ կարող են համարվել Թումանյանի քաղաքական և գեղագիտական հայացքների ամբողջ պարզամասն,

71 Բալլադի հետ կապված սեպիր գրառումների մեջ կա այսպիսի մի հատված, որը մոտիկից հիշեցնում է բանաստեղծության եզրափակիչ մասը. «Դու շարչի ես—բեզ հետ կարելի է խոսել անկեղծ—[թագավորի հետ՝ չէրեզ առաջ էլ հո չե՞նք ծածկելու մեր սիրտը: Անտարակույս, սա նախատիպն է բալլադի հեռակալ տողերի. «Սուտ էր, ախպե՛ր: Դու մեզնից մեկն՝ Ի՞նչ լարցրնենք մենք բեզանից: Բայց մեր սիրտը ո՞նց չծածկենք էն մարդակեր շար գաղանից»: Բերված սեպիր հատվածին հետևում է մի ուրիշ, ավելի բնագործակ գրառում, որը, որոշ տարբերություններով հանդերձ, համապատասխանում է բալլադի ավարտին. «Խոջից լսելով գաղանիքը, որ սուտ են ասել, խարկո, բռնում է անցնող բահանային, թե ինչո՞ւ են այնպես ասել: Երբ բահանան ասում է, որ [թագավորին չի կարելի անկեղծ խոսք ասել [թագավորը երբեք ճշմարիտ խոսք չի լսել]—գարկում է նաջախով—գոռում է կատաղած—և հաշանվում է շարչու շորի տակից շահք, մոնչում է կատաղի—ճշմարիտ, անկեղծ խոսք էր լսել: (Գրանից առաջ եկավ էն աղետը, որ բաշեց հայ ազգը)» (տե՛ս ԳԱԹ, Թումանյանի Դրոշմ, № 79):

Մեզ չհաջողվեց պարզել, թե այս հատվածները ի՞նչ են ներկայացնում իրենցից. արդյոք դրանք որևէ, մեկ անհայտ, պատմական սկզբնաղբյուրի բովանդակության շարադրանքն են, ինչպես Արամի մասին շրջող բանավոր գրույցներից մեկի գրառումը, թե՛ սեփական ստեղծագործական մտահղացման նախնական ծրագիրը: Ինչ էլ որ լինի, այս գրառումներն, անպայման, եղև են բալլադի ստեղծման կարևորագույն նախապատրաստական փուլերից մեկը:

ներա արմատական դեմոկրատիզմի և ակտիվ հումանիզմի յուրօրինակ հանրագումարը:

«Թագավորն ու շարչին» բալլադի նշանակությունը Թումանյանի ստեղծագործական համակարգում ամենի է մեծանում, երբ հիշում ենք, որ այն նաև հեղինակի ռեալիստական մեթոդի վերջին ամբողջական արտահայտությունն է: Թումանյանը մինչև վերջ հաստատորեն կանգնած էր ռեալիզմի դիրքերում: Հետեղական ռեալիզմն այս բալլադում հանդես է գալիս ն' պատմական իրականության հարավատ վերարտադրությամբ, ն' սկզբնաղբյուրի ողին հավատարմորեն պահպանելով, ն' գործող անձանց խոսքի ու արարքների կենսական ճշմարտացիությամբ: Թումանյանն ստեղծել է պատմական ռեալիզմով կամ ռեալիստական պատմականությամբ հագեցած մի երկ, որի նշանակությունը դուրս է գալիս պոեզիայի սահմաններից: Այն ներկայանում է մեզ իբրև անցյալի ռեալիստական իմաստավորման ամենարժարարտահայտություններից մեկը հայ գեղարվեստական մտքի պատմության մեջ⁷²:

72 Հայոց երկրում Շահ Արաքի կատարած տեղահանությունը հայ բանաստեղծության մեջ անդրադարձել է նաև Դանիել Վարուժանը «Արմենուհի» պոեմում, որը տպագրվեց Թումանյանի բալլադից մոտ տաս տարի առաջ՝ 1908 թ.: Իհարկե, ճիշտ չէր լինի համեմատել երիտասարդ բանաստեղծի առաջին՝ շատ կողմերով դեռ որոնումների կնիքը կրող գործերից մեկը և ստեղծագործական մեծ ուղի անցած, վարպետության բարձրագույն աստիճանի հասած հեղինակի վերջին ծավալուն երկը: Սակայն դրական-պատմական է տեսական առումով շատ հետաքրքիր է այս երկերի համագրությունը, բանի որ մենք փաստորեն գործ ունենք ռոմանտիզմի և ռեալիզմի բավական ցայտուն դրսևորումների հետ: «Արմենուհու» գեղարվեստական պատկերների ամբողջ համակարգում և պատմական անցյալի ընկալման բուն սկզբունքների մեջ մենք արդեն տեսնում ենք Վարուժանի ռոմանտիզմի հիմնական գծերը: Մասնավորապես, բնորոշ է պատմական սկզբնաղբյուրի՝ նույն Զարարիա Սարկավադի գրքից բաղված գրվագի արմատական վերափոխումը՝ ստեղծագործական ազատության ռոմանտիկական ըմբռնման ողով (տե՛ս Գ. Վարուժան, Նամակահի, 1965, էջ 124—125, 246—247):

Իսկական արվեստը միշտ ձգտում է ազգային կյանքի պատկերումով գնալ դեպի համամարդկային հարցերի ու գաղափարների արժարժույթ, հարադատ ժողովրդի հոգևոր գանձերը բարձրացնել այնպիսի աստիճանի, որ թանկ ու մատչելի դառնան բոլոր ազգերի մարդկանց համար: Արվեստի մեջ գործում է մի պարագոյություն թվացող օրինաչափություն. գրողը, արվեստագետը այնքան ավելի մեծ է ու համամարդկային, որքան ավելի խորն են նրա ազգային արմատները: Հայ գրականության մեջ ոչինչ չի կարող այս օրինաչափության այնպիսի համոզիչ ապացույց համարվել, ինչպես Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը: Թումանյանն ուներ այդ ճշմարտության բացառիկ խոր և հստակ ըմբռնումը, որ նա արտահայտել է շատ առիթներով: Հիշենք կյանքի վերջին տարիներին նրա կատարած պատկերավոր համեմատությունը. «Բանաստեղծի ոտը հարադատ ու իրական հողի վրա պիտի լինի, նրանից հետո միայն կարող է բարձրանալ, թեկուզ գրութիւնը մինչև երկինք հասնի» (IV, 419):

Թումանյանը հաստատորեն ընթացել է այդ ճանապարհով իր բոլոր երկերի մեջ՝ ինչ ժանրի և ինչ թեմայի էլ որ պատկանեն դրանք: Բալլադները այդ իրողության ամենավառ օրինակներից են: Հայկական իրականության կոնկրետ ձևերից, հայ գեղջուկի առօրյա կյանքից ու պատկերացումներից, դարերի հնություն ունեցող պարզ ու իմաստուն ավանդություններից Թումանյանը կերտեց գեղարվեստական այնպիսի դոհարներ, որոնք անթերի ձևի մեջ հավերժացնում են մարդկության բարձր ձգտումները՝ երջանկության և արդարության, գեղեցիկի և կատարյալի վրեժն երազները:



ՀԱՅՐԵՆԻՔԻ ՀԵՏ

1

1916 թվականին, հայ ժողովրդի պատմության ամենամուսուրբ և ողբերգական շրջանում, պատերազմի և մեծ եղիռնի օրերին, Թիֆլիսում լույս տեսավ Թումանյանի շափածո գործերի մի փոքրիկ ժողովածու՝ «Հայրենիքիս հետ» խոստն վերնագրով: Բացի համանուն հանրահռչակ բանաստեղծությունից, որով բացվում էր այդ գիրքը, նրա մեջ տեղ էին գտել նաև հայրենիքի անցյալի, ներկայի և ապագայի մոտորումներով հագեցած մեծ ու փոքր երկեր, ինչպես «Հին կռիւլը» պոեմի պահպանված զլուխները, «Աղավնու վանքը», «Որբը», «Լուսավորչի կանթնղը» բալլադները և շուրջ մեկ տասնյակ բանաստեղծություններ, որոնք գրության ժամանակի առումով ընդգրկում են ճիշտ քսան տարի՝ 1896-ից մինչև 1916 թվականը: Անհատաբար շիջված հիշատակել, որ «Հայրենիքիս հետ» գիրքը Թումանյանի կյանքի ընթացքում հրատարակված միակ ժողովածուն է, որը կազմված է թեմատիկ սկզբունքով, այսինքն՝ պարունակում է միայն որոշակի ուղղությամբ գրված երկեր: Բանաստեղծի կենդանության ժամանակ հրատարակված մյուս բոլոր գրքերը կամ եղել են տարբեր ժանրի և թեմայի գործերի ժողովածուներ՝ «Բանաստեղծություններ» ավանդական վերնագրով (1890, 1892, 1903, 1908 և 1922), կամ պարունակել են միայն մեկ ժանրի ստեղծագործություններ («Լեզնդներ», 1904) և կամ

ևղել են այս կամ այն երկի առանձին հրատարակություն: Հավաքելով հատկապես իր հայրենասիրական երկերն ու հրատարակելով առանձին գրքով, Թումանյանը դրանով, անշուշտ, ընդգծում էր նրանց բացառիկ նշանակությունն իր ստեղծագործական կենսագրության մեջ, նրանց կարևորությունը, մանավանդ, աղգային աղետի օրերին:

Բայց նախ պարզենք, թե ի՞նչ նկատի ունենք ստեղծագործության մեջ «հայրենասիրական թեմա» կամ «հայրենիքի պատկեր» ասելով: Ամեն մի գրող, վերջին հաշվով, յուրովի ներկայացնում է հայրենի երկրի ու ժողովրդի կյանքի պատկերը, իր ստեղծագործությամբ ծառայում է նրանց առաջագիմությանը, որն իր բովանդակությամբ ինքնին խորապես հայրենասիրական մի գործ է: Այս դեպքում, բնականաբար, հարց է ծագում. ճի՞շտ է, արդյոք, գրականության մեջ մի հատուկ «հայրենասիրական թեմայի» առանձնացումը, դա արհեստականորեն խղում չի՞ մտցնում գրողի ստեղծագործության տարբեր մասերի միջև: Բանն այն է, որ բացի հայրենի երկրի կյանքի, բնության, սոցիալական հարաբերությունների, մարդկային բնավորությունների պատկերումից, որը արվեստագետի խնդիրն է բոլոր դեպքերում, գրականության մեջ, հատկապես նոր ժամանակներում, շատ հաճախ ինքնուրույն թեմա է դարձել նաև հայրենիքի փառաբանական վիճակի, նրա անցած ուղու և հեռանկարների հարցը: Գրողները հաճախ կերտել են հայրենի աշխարհի հավաքական պատկերը՝ նրա մեջ դնելով իրենց նվիրական խոհերը հայրենիքի երեկվա, այսօրվա և վաղվա մասին: Այդ դեպքում բոլոր հիմքերը կան հայրենիքի գեղարվեստական թեմայի առանձնացման համար: Հիշենք, օրինակ, Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի նշանավոր քնարական շեղումները, որոնց մեջ գծագրված է դարերի ճանապարհ անցած, տառապած և հոշոտված, բայց անպարտելի մնացած և վերածնության մեծ կամքով տոգորված հայրենիքի պատկերը: Նույնը կարելի է ասել Ռաֆֆու ծրագրային-քաղաքական վեպերի, հատկապես «Կաթնի» մասին, այստեղ նույնպես Հայաստանի, իբրև աղգային-քաղաքական միավորի, ներ-

կայի և տպագրւոյ խնդիրը դարձել է մի ինքնուրույն գեղար-
վեստական թեմա, գրական հերոսների և հեղինակի բոլոր
մտորումների սեւեռակետը:

Բնական է, որ հայրենիքի հաւաքական կամ սիմվոլիկ
պատկերը կերտելու մեծ հնարավորութիւններ ունի հատ-
կապէս քնարական պոեզիան. բանաստեղծը կարող է ուղղա-
կիւրեն արտահայտել հայրենիքի վիճակի իր ընդհանուր
պատկերացումը, նրա կեցութեանից բխող ներքուրի կամ
քննադատութեան, հերոսական կամ ողբերգական տրամա-
դրութիւնները: Հայ նոր պոեզիայից բաժանական է հիշել Պատ-
կանյանի «Արաքսի արտասուքը» և Րաֆֆու «Ջայն տուր, ո՞վ
ծովակ...», Իսահակյանի «Հեյ ջա՛ն, հայրենիք...», Չարենցի
«Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծութիւնները, Տեր-
յանի «Երկիր նաիրի» շարքը և շատ ուրիշ գործեր, որոնցից
ամեն մեկի մեջ յուրովի կերտւած է հայրենիքի «կերպարը»՝
իր հաւաքական նկարագրով և բանաստեղծական զգացմունք-
ների բուռն հորձանքի ուղեկցութեամբ:

Հայրենիքի թեման գրեթէ միշտ առկա է եղել Թուման-
յանի ստեղծագործական աշխատանքում և, առանձին ընդ-
հատումներով հանգերձ, մի երկար ու լուսավոր գիծ է կազ-
մում նրա պոեզիայի և հրապարակախոսութեան մեջ: Դեռևս
1890 թ. հրատարակած իր անդրանիկ գրքում Թումանյանը
գեանդեց հայրենիքի ծանր վիճակի մասին պատմող «Մեհ-
րի» և «Ալեք» պոեմները: Դրանք ունեին բանաստեղծական
որոնման շրջանին բնորոշ գեղարվեստական թերութիւններ,
բայց ինքնին կարևոր նշանաձողեր էին թեմայի յուրացման
ճանապարհին: Նույն ժամանակ բանաստեղծն սկսեց աշ-
խատել արեւմտահայութեան կյանքին և պայքարին նվիրւած
մի մեծ երկի վրա, որն ամբողջացավ միայն դարասկզբին:
Դա Թումանյանի «ազգային մեծ պոեման» էր՝ «Հին կովիւր»,
որը մեղ հասել է կիսատ վիճակում (պոեմի հինգ մասերից
երեքը կորել են ձերբակալութեան ժամանակ): Ազգային-քա-
ղաքական թեմատիկան նկատելի տեղ է գրաւում Թուման-
յանի մշակած ավանդութիւնների՝ բալլադների մեջ: Բացի
«Հայրենիքիս հետ» գրքում զետեղւած հիշյալ երեք գործերից

(«Որբեր», «Լուսավորչի կանթեղը» և «Աղալնու վանքը»), հիշատակենք նաև 1917 թ. գրած «Թագավորն ու շարչին»։ XVII դարի ազգային դժբախտության՝ հայերի բռնազաղթի պատմությունը Թումանյանն օգտագործեց համաշխարհային պատերազմի ողբերգական դեպքերին արձագանքելու, հայրենիքի կարոտի, տառապանքի և հույսերի թեման արծարծելու համար։

Սակայն ավելի հետևողականորեն Թումանյանն այդ թեմային դիմել է իր քնարերգության մեջ, ստեղծելով հայրենասիրական պոեզիայի բաղմաթիվ հոյակապ նմուշներ։ Կարելի է ասել, որ Հովհաննես Թումանյանը նույնպես ունի հայրենասիրական երգերի իր «ոսկե շղթան», իր «Երկիր Նաիրին», որը, սակայն, ի տարբերություն Վահան Տերյանի, նաև կերտեց ոչ թե ստեղծագործական զարգացման մի փուլում, այլ շատ տարիների ընթացքում, և այդ պատճառով էլ նրա ժողովածուներում գրանք չեն համախմբվում կողք կողքի, մեկ վերնագրի տակ։ Հայրենասիրական պոեզիայի թումանյանական լավագույն նվաճումները ունեն իրենց համապատասխան «շրջապատը»՝ թեմայի քնարական յուրացման բաղմաթիվ ուրիշ փորձեր։ Դրանք ակնառու կերպով ցույց են տալիս, թե գեղարվեստական ի՞նչ ուղիներով հասավ Թումանյանը բանաստեղծական իր ամենամեծ նվաճումներից մեկին՝ հայրենիքի հավաքական, էպիկական, ողբերգական և հերոսական կերպարի ստեղծմանը՝ քնարական միջոցներով։

2

Որոշակիորեն երեք հիմնական փուլ է դժագրվում Թումանյանի հայրենասիրական քնարերգության ժամանակագրության մեջ՝ 80—90-ական թվականներ, նոր դարի առաջին տարիները (1902—1903) և համաշխարհային պատերազմի շրջանը (1914—1916)։

Արդեն գրական առաջին փորձերն անող պատանի Թումանյանը հակում է ցուցաբերում արծարծելու հայրենիքի քաղաքական ընդհանուր վիճակի հարցեր։ Պահպանվել են

դեռ 80-ական թվականներին նրա դրած մի շարք բանաստեղծություններ, որոնք հեղինակի կողմից տպագրության չեն հանձնվել և մնացել են սևագիր ու անավարտ: Հատկանշական է, որ դրանք մեծ մասամբ հենց նվիրված են Հայաստանի ազգային-քաղաքական վիճակին, հագեցած են կարոտի և տառապանքի տրամագրություններով: Այդ բանաստեղծությունները ակնհայտորեն նմանողական բնույթ ունեն և շատ որոշակիորեն «մատնում են» սկսնակ բանաստեղծի կրած ազդեցությունները: Պատանի Թումանյանը կամ Ռ. Պատկանյանի պոեզիայի բնորոշ տրամագրություններով, ոճերով ու արտահայտություններով խոսում է Հայաստանի տխուր վիճակի, նրա որդիների մաքառման մասին («Օրորք», 1882, «Ինչո՞ւ ես տխուր, թշվառ Հայաստան...» 1884, «Թող փշիքամին» երգի եղանակով», 1885), կամ էլ քաթիպայական մերկացնող բանաստեղծությունները հիշեցնող տողերով երգիծում է հայրենիքի վիճակի և ապագայի նկատմամբ անտարբեր հայ հարուստին («Հայ վաճառական», 1883): Մերթ էլ ևլիշանի Նահապետն է կանգնում մեր աչքերի առջև, և պատանի բանաստեղծը նրա անունից երգում է պատմական Հայաստանի, «Մշու շքեղ մշուշապատ դաշտի», «Տուրուբերան աշխարհի» կարոտը («Նահապետի ողբը», 1886): Հատկանշական է նաև 1883 թ. դրած մի ուրիշ ոտանավոր, որն ստեղծված է Նահապետ Ռուսինյանի «Կիլիկիայի» ակնհայտ ներշնչմամբ (շատ տարիներ անց Թումանյանն իր ինքնակենսագրական գրառումների մեջ վկայել է, որ «Կիլիկիա» երգը նրան լավ ծանոթ է եղել դեռ Զալալօղլիում սովորելու ժամանակ, այսինքն՝ մինչև 1883 թ. Թիֆլիս տեղափոխվելը. — տե՛ս Ուշ—II, 418):

Երբ որ կանցնի ձմեռն սաստիկ,
Դարձյալ կրգա գարուն քաղցրիկ,
Կրպճնի կրկին մեր հայրենիք,
Կրկանաչեն դաշտեր, լեռինք,
Հայնժամ զայցեն դեպ Արմենիա
Ծարավ, նոթի որդիք նորա: (I, 432)

Գրական ուսումնառութեան և բացահայտ ազդեցութեան ներքին աշխարհը, բնականաբար, չէր կարող երկար տևել: Շուտով Թումանյանը կանգնեց ինքնուրույն ճանապարհի վրա, նաև՝ հայրենասիրական թեմայի մշակման մեջ: Այդ ևն վկայում արդեն նրա առաջին երկու գրքերում (1890, 1892)՝ զետեղված համապատասխան բանաստեղծությունները: Հայրենիքի հավաքական պատկերի, նրա մասին բանաստեղծի մտորումների ամենից բնորոշ գծերն են հալածանքն ու անօգնական փիճակը, տխրությունն ու հառաչանքը: Բանաստեղծն ուզում է քնդգրկել «հալածված հայրենիքի» ողջ պատկերը («Վերջին խոսք»), նրա աշխարհին հասնում են «Վանա բանտի խորքից ելած հառաչանք, ձիւ, աղաղակ բռնաբարված աղջկա, Թալանվածի լաց ու աղերս, աղաչանք» («Պատկեր») և, իբրև գեղարվեստական քնդհանրացում՝

Իմ հայրենիքս տխուր է, տխուր...
Ուր աչք եմ դարձնում՝ տխուր ավերակ,
Ամեն տեղ միայն, միայն ցավալուր
Հեծովյան ձայներ, երկշոտ աղաղակ: (I, 31)

Հայրենիքի ողբերգական կացությունն աշխարհում էլ մնացին իբրև Թումանյանի հայրենասիրական քնարերգության հիմնական հատկանիշներ: Բայց հասուն շրջանում բանաստեղծն աչք գծերը շատ ավելի խոր իմաստավորեց, կապեց հայ ժողովրդի պատմության փոխադրությունների հետ, լուսավորեց լավատեսական հեռանկարի խոր հավատով: 90-ական թվականների գործերի մեջ աշխարհը դեռ բացակայում էին:

Հարազատ ժողովրդի, մասնավորապես նրա արևմտյան հատվածի ճակատագրի զննումները երիտասարդ Թումանյանին հանգեցրին նաև աշխարհի մի «տիպիկ հայկական» մոտիվի մշակման, որպիսին պանդխտության, օտար երկրների տակ թափառող գաղթականի թեման է («Պանդուխտն երգեց օտար երկրում...», 1890, «Նվեր Ան. Ար-ին», 1891, «Գաղթականի երգը», 1896, ինչպես նաև մի քանի սևագիր ֆրագ-

մենտներ): Հայ գրականության և ժողովրդական բանահյուսության այդ ավանդական լեռնան, կոտնկի կամ արագիլի պատկերները բանաստեղծն ուղղակի կապում էր ժողովրդի ժամանակակից վիճակի հետ: Անծանոթ ուղիների վրա մուտքոված, հույսի աղոտ կրակով քայլող գաղթականի կերպարը դառնում է Հայաստանի, տառապանքների ու դոհների միջով ձգվող նրա անվերջ ճանապարհի խորհրդանիշ.

Ա՛խ, էս սե ճամփեն, էս գրծար ճամփեն
Արդյո՞ր ո՞ւր կերթա, արդյո՞ր շա՞տ մընաց,
Ո՞րտեղ կըհատնի էս օրը արդյո՞ր,
Ո՞րտեղ կըհանգչեն ռաներըս հոգնած: (1, 124)

Նույն շրջանում է սկսվում նաև բանաստեղծի հետաքրքրությունը աստվածաշնչային պատկերների և ոճերի նկատմամբ, որի արդյունքը եղան մի ամբողջ շարք բանաստեղծություններ («Իսրայել», 1890, «Քրիստոսն անապատում», 1892, «Տրամություն սաղմոսներից», 1898, ինչպես նաև ավելի ուշ գրած «Ընտրյալը», 1907, «Գերություն մեջ», 1916): Այդ գործերում կերտված է հալածական, տառապալից ժողովրդի հավաքական դիմանկարը, որը բանաստեղծի և ընթերցողի գիտակցության մեջ ուղղակի կապվում էր հայության վիճակի հետ:

Վերջապես, 90-ական թվականներին Թումանյանի քնարերգության մեջ սկիզբ է առնում ես մի թեմա-տրամադրություն՝ բանաստեղծի և հայրենիքի միասնության թեման, որն ավելի ուշ հանճարեղ մարմնավորում ստացավ նրա հայրենասիրական լավագույն երգերում: Վաղ շրջանում այս թեմայով գրած բանաստեղծությունները մեկ հասել են իբրև սևագիր փորձեր. սա խոսում է, անշուշտ, այդ գեղարվեստական խնդիրը լուծելու ճանապարհին կատարած որոնումների և պատասխանատվության զգացումի մասին: Նշված բանաստեղծություններից մեկն սկսվում է հայրենի աշխարհի, նրա տառապանքի հետ բանաստեղծի անմիջական կապի հուշակոմով.

Ես վիշտ ունեմ՝ բերած երկրից հայրենի,
Նրանով են իմ երգերը կենդանի...

Գրեթե գիտական բանաձևի հստակությամբ այստեղ մատնանշված են բանաստեղծի ոգևորության և թախծի կենսական արմատները: Այդ միտքը ղյալոտուն արտահայտություն է գտիլ նաև բանաստեղծության հզորափակիչ տողերում.

Ես լալիս եմ, թեև դուք չեք նկատում,
Իմ արցունքը սրտիս միջին է կաթում,
Իսկ իմ երգը... դուք չե՞ք լսում, թե ինչպես,
«Իմ հայրենիք, իմ հայրենիք» հառաչում է աղեկեղ:

(I, 454)

Այս և նման բանաստեղծությունները կարծես ուղղակի գեղարվեստական իրացումն են տարիներ անց՝ 1904 թ. մի նամակում Թումանյանի հայտնած այն մտքի, թե իր պոեզիայում դրսևորված թախիծը «ունի զանազան աղբյուրներ, բայց բոլորը մի տեղից են գալիս ու մի տեղ դնում և այդ է մեր—հայկական կյանքը, հայկական աշխարհքը» (V, 283): Այդ մասին է պատմում նաև 90-ական թվականների մի ուրիշ բանաստեղծություն, որն անգամ իր լիովին չհղկված ձևի մեջ էլ քնարական մի գոհար է՝ մինչև այժմ, դժբախտաբար, ուշադրություն չարժանացած.

Մո՛ւյ՛ս ու խավար իմ հայրենիք,
Անլո՛ւյս գիշեր, լուռ ու տրտում...
Միտքս այնտեղ, ինչպես չրղջիկ,
Պըտըտում է ու պըտըտում...
Պըտըտում է լուռ, անմոռնչ,
Տխուր, մամուռ շիրմաց վերա,
Ավեր, անտեր հյուղերի շուրջ,
Ուր լույս չըկա, ուր ձայն չըկա...
Ու ետ դառնում կրկին մոլոր,
Հուսակտուր ու գլխակոր
Թաքնում դարձյալ սրտիս խորքում՝
Իր հի՛ն ծանոթ ավերակում: (I, 482)

Քնարական հերոսի հոգու թափառումների միակ պատ-
ճառը հայրենի երկրի թշվառ կացությունն է։ Նրանից են
բխում ու նրան են հանգում բոլոր անուրախ մտորումները։
Պատկերի կառուցման սկզբունքով և տրամադրությամբ սա
կարծես հռչակավոր «Հայոց վշտի» նախնական տարբերակն
է, ուր մենք տեսնում ենք նույնքան անխղելի կապ հայրենի
աշխարհի, նրա հին ու նոր վերքերի հետ, նույնքան խոր,
անհատակ թախիծ և հոգու նույնքան կորով ու անվեհերու-
թյուն։

Սակայն սխալ չի լինի, եթե ասենք, որ այդ տարիների
Թումանյանի հայրենասիրական քնարերգության ամենից կա-
տարյալ գործը «Հայ ուխտավորին» բանաստեղծությունն է
(1893), ուր արդեն առկա են նրա հասուն տաղանդի լա-
վագույն գծերը։ Դա բարի ուղերթի խոսք է՝ ուղղված պատ-
մական Հայաստանի նվիրական վայրերն այցելող ուխտա-
վորին։ Բայց բանաստեղծությունը նշանակալից է հենց նը-
րանով, որ արտաքուստ հասարակ ուղերթի խոսքը վերած-
վում է հայրենի երկրի գեղեցկության, նրա անցյալի և ներկա-
յի, նրա վերածնության սպասումների մի համապարփակ
արտահայտության։ Նրբ կարդում ես բանաստեղծությունը,
կարծես տեսնում ես մի վիթխարի համայնապատկեր, կամ
թուխքի բարձունքից դիտում ես Հայաստանի լեռներն ու հո-
վիտները, ծփացող ջրերը։ Շատ հայ բանաստեղծներ են եր-
գել Սևանը, բայց ոչ ոք չի հասել նկարչական այնպիսի պլաս-
տիկության և գունագեղության, ինչպես Թումանյանը՝ այս
բանաստեղծության ընդամենը ութ տողերում. «Նվ հարա-
վատ աչքի նման քեզ կրժպտա վճիտ Սևան...»։

Իսկ Արարա՞տը... Թումանյանի գծադրած բանաստեղ-
ծական կտավի վրա դուք կտեսնեք հարթավայրում բարձրա-
ցող վիթխարի լեռը՝ ճերմակ գլխին փաթաթած ամպերով և
մխրճված «լազուր երկնի ծոցը»։ Բայց ոչ միայն այդ. Արա-
րատի պատկերի մեջ Թումանյանը բնականորեն միաձուլում
է հայրենիքի անցյալն ու գալիք պատմական հեռանկարը,
երբ խոսում է հավերժական լեռան կատարին հանգչող հին
փառքերի մոտալուտ վերածնության մասին...

խոր պատճառներ ուներ այն, որ դարասկզբին Թուման-
յանը գրեց հայրենասիրական բանաստեղծությունների մի
ամբողջ շարք: 1902—1903 թթ. են գրվել «Մեր նախորդնե-
րին», «Հայոց լեռներում», «Մեր ուխտը», «Հայոց վիշտը»,
թեև դրանց մեծ մասը հայերեն առաջին անգամ տպագրվեց
մի քանի տարի անց (1906—1908): Դա կապված էր, անշուշտ,
այն հանգամանքի հետ, որ հենց այդ տարիներին՝ ստեղծա-
գործական ուժերի ամենաբուռն վերելքի շրջանում, Թուման-
յանն ամբողջ խորությամբ գիտակցեց համազգային բանա-
ստեղծի իր կոչումն ու դերը: Այսպես, 1902 թ. նամակներից
մեկում նա գրել է խոսքեր, որոնք հազիվ թե նա համարձա-
կությամբ ունենար ասելու նախորդ շրջանում. «Խոր ու լայն
զգում եմ, որ վշտոտ ազգը, տառապած ազգը շարժվում է
իմ մեջ, ուղում է խոսել» (V, 205): Ահա, համազգային վշտի
և սպասումների արտահայտման սուաքելության գիտակցու-
մից էլ ծնվեցին հիշյալ գործերը:

Մի ամբողջ սերնդի հոգեկան բարդ ապրումներն է ար-
տացույցում «Մեր նախորդներին» բանաստեղծությունը: Այն
սերնդի, որին վիճակվեց աղանատես լինելու ազգային-ազա-
տագրական շատ ծրագրերի փլուզման, դարավերջին հույ ժո-
ղովրդի զլխին իջած անլուր սճիրներին: Ահա թե ինչու բա-
նաստեղծը երանի է տալիս նախորդ շրջանի երգիչներին՝
Պատկանյանի և Բաֆֆու սերնդին, որն ասպարեզ իջավ ու
երգեց հայրենիքի մոտալուտ փրկության համառով ու «ոսկի
երազներով»: Դառն իրականությունը ցրեց այդ երազները՝
անապատում հանկարծ չքացող «միրաժի նման», «հոշոտ-
վեց» սիրելի հայրենիքի փայփայած պատկերը և նրա հետ՝
նոր երգիչների «զգայուն սրտերը»: Եվ ահա բանաստեղծա-
կան տրամադրության վերջին ակորդը.

եվ մենք խորտակված մեր կյանքի ձեզից,
Անհույս ու դալուկ, ճակատներս ցած,
Ընկնում է բնար մեր մատաղ ձևերից,
Ընկնում են սրբոխից և՛ երգ, և՛ աստված: (I, 141)

Այս տողերում կան, իհարկե, հուսահատական երանգներ, որոնք միանգամայն հասկանալի մի դրվագ են բանաստեղծի հոգեկոր դեգերումներէ մեջ: Բայց ավելի կարևորն այն է, որ այս տողերով նա, կարծեք, մեկընդմիջտ հրաժեշտ էր տալիս բոլոր անհոգ պատրանքներին և դեմ-դիմաց կանգնում էր հայրենիքի աշտօրվա վիճակի առաջ, ինչքան էլ այն ողբերգական և անելանելի թվար: Կանգնում էր զգաստ և խիզախ հայացքով՝ պատրաստ ընդունելու ամեն մի նոր հարված և զժրախառնթյուն: Պետք չեն միրամներ, պետք է ամբողջ էությամբ կապվել, խորասուզվել ժողովրդի կյանքի մեջ, այնտեղից քաղել և՛ փրկության հավատ, և՛ մարդկայնության բարձր իդեալներ: Սա Թումանյանի ռեալիզմի ուղղակի արտահայտությունն էր նրա հայրենասիրական քննարկության մեջ:

Դաժան իրականությունը անվիճեր հոգով ընկալելու, արվեստագետի և հայրենիքի անխղիչ կապերի մի իսկական քանաստեղծական մանիֆեստ կարող է կոչվել «Հայոց վիշտը»՝ Թումանյանի և ողջ հայ պոեզիայի այդ հազվագյուտ մարգարիտներից մեկը: Կարելի է ասել, որ ընդամենը 12 տողից բաղկացած այդ բանաստեղծության մեջ, ինչպես տրեք մի կաթիլ ջրում, արտացոլվել են Թումանյանի ստեղծագործության բոլոր ուժեղ կողմերը՝ բանաստեղծական մտքի և զգացմունքի զարմանալի խորություն ու միասնություն, յոսքի բացառիկ հակիրճություն, բանաստեղծի և ժողովրդի վշտի ու իդեալների նույնություն, նույնիսկ քնարական «փոքրիկ ձևի» մեջ արտահայտվող էպիկական վիթխարի բովանդակություն: Նորից կարդանք այդ բանաստեղծական դոհարն ամբողջությամբ.

Հայոց վիշտը անհուն մի ծով,
Խաղար մի ծով ահագին,
Էն սև ծովում տառապելով,
Լող է տալիս իմ հոգին:

Մերթ զայրացկոտ ձառս է լինում
Մինչև երկինք կռաչելուսի,

Ու մերթ հոգնած սուզվում, իջնում
Դեպի խորքերն անհատակ:

Ոչ հատակն է գտնում անվերջ,
Ու ոչ հասնում երկնքին...

Հայոց վշտի մեծ ծովի մեջ
Տառապում է իմ հողին (I, 146)

Դժվար է պատկերացնել բանաստեղծի և ժողովրդի միասնության ավելի ուժեղ և արտահայտիչ մի դրսևորում, բան այս տողերը: Հայրենիքի ճակատագիրը, նրա տառապալից դեգերումներն ու երջանկության որոնումները խուցվում, մարմնավորվում են բանաստեղծի և-ի մեջ: Բայց այդ և-ն էլ իր հերթին անսահմանորեն ընդլայնվում է, ծավալվում վիթխարի ծովի նման: Բանաստեղծության միջոցով անցնում է երկու հիմնական պատկեր՝ անափ ու խավար անհատակ ծովի պատկերը, որը հայ ժողովրդի տառապանքների մեծության ալլաբանական նկարագիրն է, և այդ ծովում տառապող, նրա ծանրությունն ու խորությունն իր սրտի բոլոր զարկերով, իր բոլոր նյարդերով զգացող անհատի կերպարը: Նա այդ վշտի ծովի անբաժան մասնիկն է, նրա իմաստուն խոհերի և մեծ փոթորիկների կենտրոնակետը:

Այսպես, Թումանյանն ընդհուպ մոտեցում ստեղծագործական դժվարագույն խնդրի իրագործմանը՝ քնարական պոեզիայի միջոցներով խառնել հայ ժողովրդի անցած բազմադարյա ուղին, բացահայտել նրա պատմության դասերն ու փրկիստփառությունը, ապագայի սպասումներն ու հավատը: Այդ ամենի լավագույն մարմնավորումը, իհարկե, «Հայոց լեռներում» բանաստեղծությունն է: Այն, իրավամբ, կարելի է անվանել հայ ժողովրդի բանաստեղծական կենսագրությամբ՝ ամփոփված արտակարգ մեծ տարողություն ունեցող մակդիրների և փոխաբերությունների մեջ, վիթխարի ընդհանրացման հասցված պատկերներում: Բանաստեղծության հիմնական պատկերները՝ լեռներում ձգվող ճանապարհն ու նրանով ընթացող քարավանը խորհրդանշում են հայ ժողովրդի ուղին բազում աղետների և փորձությունների միջով: Թումանյանն արտահայտել է այդ ճանապարհի ամենից բը-

Շարուշ գծերը՝ դոյության ու աղատության համար ծավալված բազմադարյա մաքառում, հոգեկան ուժերի մեծագույն լուրումով կերտած «մեր պանծերը ծով», պատմության քառուղիներում ստացած դաժան հարվածներ և, չնայած այդ ամենին, վերածննդի անմարելի հավատ, որն օգնել է ժողովրդին քաջլեւու դարերի «անլույս մթնում» դեպի երազված ապագան.

Ու մեր աչրերը նայում են կարոտ՝
Հեռու աստղերին,
Նրկընքի ծերին,
Թե հօրը կըրացվի պայծառ առավոտ՝
Հայոց լեռներում,
Կանաչ լեռներում: (I, 145)

Բանաստեղծության «քնարական հերոսը» ժողովրդի հավաքական կերպարն է, որը հանդես է դալիս «մենք» դերանունով: Այդ «մենք»-ի մեջ է հայ ժողովրդի խտացված պատկերը, որը, ընդհանրացնող ուժի հետ միասին, ձևոր է բերում նաև կոնկրետություն, շոշափելիություն (թեև բանաստեղծության մեջ որևէ իրական պատմական փաստ կամ աշխարհագրական անուն չի հիշատակվում):

«Հայոց լեռներում» բանաստեղծությունը կարող է համարվել ամենադժգոյություն հաստատումներից մեկը Թումանյանի այն խոսքերի, թե՝ «բանաստեղծի համար մի բառը մի աշխարհ է»: Բերենք միայն մեկ օրինակ: Բանաստեղծության բոլոր հինգ տներն ավարտվում են «Հայոց լեռներում» բառերի կրկնությամբ, բայց ամեն անգամ մի նոր մակդիր ստանալով: Այդ մեկ հատիկ բառն իր մեջ կրում, խտացնում է տվյալ տան պատմահասարակական և զեղադիրտական ողջ բովանդակությունը. այդ մակդիրներն ակնարկում են ժողովրդի անցած ուղու անասելի դժվարությունը (ղրծառ լեռներում), նրա կրած մեծ կորուստներն ու ողբերգությունը (աբնոտ լեռներում, սուգի լեռներում), նրա հոգեոր ձգտումների վեհությունը (բաբձր լեռներում) և փոխաբերաբար արտահայտում են նոր կյանքի ու վերածննդի սպասումը (կանաչ լեռներում): Այսպես, ծայր աստիճան իմաստալից

են բանաստեղծության բոլոր բառերը, պատկերները, լեզվի»¹ ոճի և տաղաչափության առանձնահատկությունները, սրանք մասին կարելի է դեռ շատ խոսել¹:

Ժողովրդի պատմության գեղարվեստական քնդահանրացման մի փորձ է նաև «Մեր ուխտը»: Այստեղ հս քնարական մեկն-ը արտահայտում է Ժողովրդի, հայրենիքի հավաքական հասկացությունը: Այստեղ հս պատմության արհամարհները, դարերի պայքարը մարմնավորվել են, մեծ մասամբ, փոխաբերական պատկերների մեջ.

Մենք ուխտ ունենք՝ միշտ գեպի լույս,
Ու գրնում ենք մեր համփով,
Մրրբիկներով պատած տնհույս,
Սև խավարով, մութ ամպով:

Մենք անցել ենք արշան ծովեր,
Սուր ենք տեսել ու կրքակ,
Մեր հակառը գեմ ենք արել
Մրրբիկներին հակառակ:

Բայց հայ Ժողովրդի պատմության իմաստը Թումանյանը չէր տեսնում միաշն ինքնապահպանման համար մղած պայքարի մեջ: Կա մի ուրիշ կողմ ևս, որը շատ բարձր էր գնահատում բանաստեղծը,—Ժողովրդի լավագույն գավակներին մշտական ձգտումը՝ քնթանալու «միշտ գեպի լույս», «միշտ գեպի վեր», շնայած բախտի բոլոր հարվածներին.

Բայց գրնում ենք մենք անվահեր
Ձարկերի տակ շար բախտի,
Մեր աչքերը միշտ գեպի վեր՝
Գեպի լույսը մեր ուխտի (I, 147)

¹ «Հայոց լեռներում» բանաստեղծության բովանդակության, պատկերաչին համակարգի և ստեղծագործական պատմության հարցերի մասին տե՛ս մեր «Գրականության առաքելություն» (5-րդ հրատ., 1980, էջ 181—184) և «Թումանյանի պոեմները» (2-րդ հրատ., 1986, էջ 279—280) գրքերում, ինչպես նաև «Կտրած ստեղծագործության հետքերով» հոդվածում («Սովետական գրականություն», 1965, № 2, գեղեղված է նաև այս գրքում):

Վեպլի վե՛ր... Այս խոսքերը խորհրդանշում են ժողովրդի պատմության անվերջ ընթացքը դեպի մարդկային բարձր իդեալների իրագործում: Պատահական չէ, որ այդ խոսքերին մենք հաճախ ենք հանդիպում առհասարակ կրկնությունների շարքով Թումանյանի հենց հայրենասիրական բանաստեղծությունների մեջ: Բայցի մեջբերված տողերից, հիշենք նաև՝ «Երկա՛ր դարերով գնում ենք դեպ վե՛ր» («Հայոց լեռներում»), «Ու ձգտում տվիք—ձդաե՛լ դեպի վե՛ր», («Թեպետե բախտը մեզ շատ հարվածեց...»), «Ամեն շարժում դեպի կյանք է, Ամեն ձգտում՝ դեպի վե՛ր» («Շուռ է գալիս ծանր քարը...») և այլն:

Հայ գրերի գյուտի 1500-ամյակի տոնակատարության օրերին (1913) գրած բանաստեղծության մեջ Թումանյանը նորից խոսում էր պատմության «ահեղ հարվածով» մասնատված, «հողհհող, ծովեծով» ցրված ժողովրդի ճակատագրի մասին: Բայց կա մի մեծ գործոն, որը լավատեսությամբ է տողորում բանաստեղծությունը՝ կուլտուրական մեծ մաքառման կամքը, մեսրոպյան գրերի միավորող վիժխարի ուժը.

Վկա է սակայն բովանդակ երկիր,
Որ մենք կարե՛լեր ապրում ենք կրկին,
Եվ ուր հասնում է հայի դիրքն ու դիր—
Կենդանի է զեռ հայության ողին:

Դա հայրենիքի վերածնության գրավականն է, գրավա-
կանն այն բանի, որ իր գրով ու գրքով հայ ժողովուրդն էլ
գնալու է դեպի գալիք «մեծ կյանքը»: Այդ մասին բանաս-
տեղծը խոսում է մի հատուկ ներշնչանքով ու հավատով.

Եվ իր փլատակ տների տակից
Ելնում է ահա հզոր ժողովուրդ,
Իր վե՛հ ճակատին տանջանք ու թախիժ,
Խորունկ հայացքում մեծ կյանքի խորհուրդ: (I, 170)

Ո՞րն էր Թումանյանի երազած այդ «մեծ կյանքի» հա-
սարակական բովանդակությունը: Ամենից առաջ այն կապ-
վում էր մարդասիրական բարձր սկզբունքների հաղթանակի
հետ: Եվ աչտաչ առաջանալու մտաբերում էս Թումանյանի

1915 թ. մի հոդվածը («Դեպի մեծ կյանքը»): Մաքատիկով պատմության արհամարհանքների դեմ, ասում էր բանաստեղծն՝ Այդ հոդվածում, հայ ժողովուրդն ի դեմս իր լավագույն զավակների միշտ ձգտել է «ապրելու շատ ավելի զեղեցիկ ու խոր զգացմունքներով, զբաղվելու մեծ խնդիրներով, մանկելու հուռաջագեմ ազգերի եղբայրության մեջ ու նրանց հետ միասին երազելու կյանքի վսեմ երազները, նրանց հետ միասին մոտենալից լինելու համամարդկային մեծ խնդիրների մշակույթի ազնիվ գործին ու նրանց հետ միասին գրնալու դեպի մեծ կյանքը» (V, 312): Այս բոլորի մեջ բանաստեղծը տեսնում էր հումանիստական խոր բովանդակություն, ախլակի կապ մարդկային առաջադիմության մեծ գործի հետ. «Եվ սրանով է թանկ մեր հարցը,—շարունակում է նա իր միտքը,—սրանով է խմաստալի մեր կոիվը, սրա մեջն է մեր իրավունքի ամբողջ վսեմությունը» (V, 312): Ահա թե ինչու «հայկական հարցը» Թումանյանը երբեք չի զիտել իրեն նեղ ազգային խնդիր, այլ միշտ կապել է համամարդկային հարցերի լուծման հետ: Նա համոզված էր, որ հայ ժողովրդի փրկությունը հնարավոր է միայն արդարության և ժողովուրդների եղբայրության զաղափարների հաղթանակի շնորհիվ: Այդ պատճառով էլ Թումանյանի ողջ ստեղծագործությանը և հասարակական մտածողությանը օրգանապես խորթ էր որևէ նացիոնալիզմ, ազգային բացառիկության կամ էգոիզմի քարոզ: Սերը հարապատ ժողովրդի հանդեպ մշտապես գուգակցվում էր բոլոր ազգերի նկատմամբ հարգանքի, նրանց ազատության և հավասարության, բարեկամության ու դաշինքի զեմոկրատական իդեալների հետ:

Այս առումով կարևոր է 1913 թ. տպագրված մի ուրիշ բանաստեղծություն, որին Թումանյանը, ասեք զիտմամբ, տվել է խիստ «պրոդայիկ», «հոդվածային» վերնագիր՝ «խորհրդածություն հայկական հարցի վրա»: Այստեղ էս ազգային կյանքի մուսլ պատկերից («Հողմերի առջև ցրված, հալածված, ֆարեքար զարկված, տանջված ու հյուծված») Թումանյանն անցնում է ապաղա հեռանկարին՝ տողորված այն մեծ հավատով, որ աշխարհում ստեղծվելու է բնության

ներգաշնակությանը արժանի, ժողովուրդների սիրո և հղ-
բայրության վրա խարսխված նոր կյանք.

Ո՛չ, հանգի՛ստ, հոգի՛ս, իզուր չի ոչինչ,
Ոչ ծիւ ու ծաղիկ, ոչ արեւ ջինջ,
Ոչ խոտըն հանճարեղ, ոչ երգը բնուշ,
Կա մեծ ու զվարթ իմաստուն մի ուժ,
Որ Մովսէս աշխարհքից տանում է մարդուն
Դեպի Լույս աշխարհք, սեր, հղբայրություն...
(Ուշ—I, 306—307)

Մարդասիրական այդ գեղեցիկ հեռանկարով տոգորված,
Ռումանյանն ավարտեց իր հայրենասիրական քնարերգու-
թյան կարևոր էջերից մեկը:

4

Բայց պատմությունը ղեռ շատ փորձություններ էր պատ-
րաստել Հայաստանի և նրա բանաստեղծի համար: Շուտով
պայթեց համաշխարհային պատերազմը, որը հայ ժողովրդի
ղլխին իջավ աննախադեպ դժբախտության ծանրությամբ:
Համադգային ողբերգության օրերին Ռումանյանը նորից հայ
իրականության կենտրոնական դեմքերից մեկն էր. մի բա-
ցառիկ ուժով ընդգծվեց բանաստեղծի և քաղաքացու միաս-
նությունը, Ռումանյանի, իբրև «ամենայն հայոց բանա-
ստեղծի», ոչ միայն գեղարվեստական, այլև հոսարակական-
քաղաքական նշանակությունը: Այդ տարիներին էլ (1914—
1916) նա գրեց հայրենիքի ճակատագրին նվիրված այն նոր,
շուրջ մեկ տասնյակ բանաստեղծությունները, որոնք ար-
ժանի կերպով պատկում են նրա հայրենասիրական պոեզիա-
յի շուրջ երևանամյա ուղին:

Պատերազմի սկզբին Ռումանյանը բաղմիցս այն հա-
մոզմունքն էր հայտնում, թե դա լինելու է հայ ժողովրդի
պատմության վերջին մեծ փորձությունը: Այսպես, 1914 թ.
ամառը Ռումանյանը մի նամակում գրում էր, թե «դա (պա-
տերազմը) կլինե՞ր, հիրավի, մեր վերջին տագնապն ու դժ-
բախտությունը համադգային» (V, 403), իսկ հաջորդ տարվա

սկզբին, խոսելով արդեն ծայր առած հաշկական կոտորածների մասին, ավելացնում էր. «Ես համոզված եմ, որ սա չլերջին ոճրադործությունը պետք է լինի էս համաշխարհային ճիվաղի, բայց դե մեզ համար էլ սոսկալի հարված կարող է լինել» (V, 408): Հատկանշական է, որ պատերազմի սկզբին դրած բանաստեղծություններից երկուսը նա համապատասխանաբար վերնագրել է «Վերջին տաղնապը» և «Վերջին օրը»: Բանաստեղծը մի թաքուն սոսկումով է դիտում հայրենի հողի վրա սկսված դրամատիկ դեպքերը, ոտնի սկսած արյան խրախճանքը, բայց անմիջապես էլ դրան հակադրում է ժողովրդի ապրելու և մաքառելու մեծ կամքը.

Ու նրա դեմ ելած անդուապ, անսահման,
Հորձանք տալով ամեն կողմից՝ հայուխյան
Հին-հին հույսերն ու հուզմունքը դարավոր
Ծառս են լինում լեռներն ի վեր արևոր... (I, 175)

Պատերազմող հակադիր ուժերի ավելի ծավալուն էպիկական պատկերը Թումանյանը դժադրեց «Վերջին օրը» բանաստեղծության մեջ: Այդ ընդարձակ բերթվածում, որը գրեթե ամբողջությամբ բաղկացած է երկխոսությունից, Արևելայի Հայաստանի լեռներում և հովիտներում ծավալվող դեպքերը դիտվում են համաշխարհային իրադարձությունների մեծ շրջապատույտում: Թումանյանի հավատը հայրենիքի մոտալուտ փրկության նկատմամբ սնվում էր ինչպես հայ ժողովրդի հավաքական ուժերի բմբունումից, այնպես էլ բանաստեղծի ուսական կողմնորոշումից, որը հաճախ է օգնել նրան, պատմության ոգրերգական պահերին անդամ, դեպքերին նայելու, իր իսկ խոսքերով ասած, «հանդիստ ու լիրը հավատով»: «Վերջին օրը» բանաստեղծության մեջ, հայդուկի և խմբապետի խոսակցության ընթացքում, հանդես են գալիս և՛ մեկ, և՛ մյուս պատկերները՝ Կովկասի լեռներից և ուսական տափաստաններից հայությանը օգնության եկող ուժերի նկարագրությունը: «Ռուսական թեմոն» այս բանաստեղծության մեջ իր խոր կնիքն է դրել ոճի և պատկերների վրա. էպիկական կրկնությունները, ընդդրված յայնություն-

նը, տասնամեկանի անհանգ առողքը շատ են հիշեցնում Թումանյանի թարգմանած ռուսական բիլինայի և սերբական վիպերդի զեղարվեստական համակարգը: Պատմական զեպե-րի ընթացքը բանաստեղծին բերում է այն համոզման, որ մոտ է ազատության համար մղվող «հին կռիվ» ավարտը.

Հին պատերազմի վերջին դարկն է սա,
Հին ռազմործի հոգեվարքն է սա...

Եվ ապա.

Մեծ տառապանքի վերջին օրն է սա... (Ուշ—II, 248)

Թեև բանաստեղծի կոնկրետ պատմական կանխագուշակումներն ու լավատեսությունը չարդարացան («տառապանքի վերջին օրը» դարձավ հայ ժողովրդի գրեթե կեսի ոչնչացում, նրա պատմական հայրենիքի կորուստ), բայց բանաստեղծի խոսքերն արդարացան պատմական մեծ հեռանկարի մեջ՝ հայրենիքի հարասեման և վերածնության իմաստով: Թումանյանի լավատեսությունը բխում էր հայ ժողովրդի կենսունակության, ճակատագրի բոլոր փորձություններից իմաստգրավելու հավատից: «Զարմանալի է մեր ազգի կենսունակությունը,—գրել է բանաստեղծը 1916 թ. մի հոգևածում,—ևս լիքն եմ այդ կենսունակության անասան հավատով... Եվ ո՛չ մի բռնակալ, և ո՛չ մի բարբարոս չի կարողացել նվաճել ու ընկճել հայկական ցեղի այդ հզոր հատկությունը» (IV, 335): Իդուր չէ, որ 1916 թ. ամառը ժամանակավորապես ազատագրված Վանում դրած մի ուրիշ բանաստեղծության մեջ հա հայրենի երկիրը համեմատում է դարեր շարունակ քարի տակ մնացած, բայց դեռ կենդանի էակի հետ, որը քարի է կանգնում՝ համակված կյանքի և մարդասիրության մեծ պատգամներով.

Մոիկ տվեք՝ ի՞նչ վեհ պատկեր
Մեծ հիացման արժանի,
էսքան դարեր նա քարի տակ
Դեռ շնչում է կենդանի.
Ու աչքերը, թեև լացոտ,
Լիքն են կյանքով ու հույսով,

Ու հույսերը համակ աղնիվ
Լիբը բարով ու լույսով... (I, 176)

Բայց դրա հետ միասին բանաստեղծի հայացքի առջև նորից ու նորից խոնվում են եղևոնի ահավոր պատկերները, որոնք այնպիսի ուժով արտացոլվել են, օրինակ, «Դժոխքի հանդեպ» բանաստեղծության մեջ (1916): Հայ ժողովրդի մեծ դատն ու իրավացի պահանջներն էր ակնարկում բանաստեղծը, գրելով.

Բայց՝ հո՛ւշ, լռո՞վյա՛ն... մըլի՛ն, ահավոր
Երկինք են նայում կրմախբները շոր,
Ու իրենց կարկամ շրթունքները բաց՝
Խոսք են ասելու աշխարհի դիմաց,
Խո՛սք, որ չի լքաված դեռևս լուսնի տակ...
Սարսափի պիտի աշխարհ բովանդակ... (I, 181)

Ողբերգություն և լավատեսություն,—սրանք այս շրջանի Քումանյանի հայրենասիրական մտորումների և պոետիայի ամենաբնորոշ տրամադրություններն են՝ սերտորեն զուգակցված, հաճախ միահյուսված միևնույն բանաստեղծության, միևնույն պատկերի մեջ: Ոչ ոք հայ գրողներից այնպիսի ցնցող ուժով չղզաց ու չպատկերեց հայ ժողովրդի ողբերգության խորությունը, բայց և ոչ ոք այնպիսի մեծ հավատով չերգեց նրա մոտալուտ վերածնությունը, թեև թե՛ մեկ և թե՛ մյուս տրամադրությունները հատուկ էին այդ շրջանի մեր լավագույն բանաստեղծներին (հիշենք Վահան Տերյանի «Երկիր նաիրին», Եղիշե Չարենցի «Կապուտաչյա Հայրենիքն» ու «Դանթեսական առասպելը»):

Ողբերգության և լավատեսության միասնության առումով, ինչպես և առհասարակ իրենց զեղարվեստական խորությամբ, բացառիկ ուժի գործեր են այդ շրջանի Քումանյանական բանաստեղծություններից ևրկուսը՝ «Հոգեհանգիստ» և «Հայրենիքիս հետ»:

1915 թ. վերջին, երբ գրվեց «Հոգեհանգիստը», հայկական մեծ եղևոնի առաջին ամենասոսկալի դրվագներն արդեն ետևելում էին: Արևմտյան Հայաստանն արդեն դատարկվել էր,

ծածկվել զիականերով ու ծխացող ալերակներով: Միայն համազգային վշտի ամբողջ խորությունն զգացող, հազար-հազարավոր զոհերից ամեն մեկի հետ հոգեպես նորից ու նորից նահատակվող բանաստեղծը կարող էր գրել այսպիսի մի գործ: Դա մի վսեմ ռեքվիեմ է, տառապալից սրտի խորքից ծնված մի սաղմոսերգ, որը դնալով ահագնանում է, ահեղ և ողբալի դողանքներով լցնում ամբողջ հայկական լեռնաշխարհը: Նորից, ինչպես որ շատ տարիներ առաջ «Հայ ուխտավորին» բանաստեղծության մեջ, մեր առջև ծավալվում է մի ամբողջ համայնապատկեր, բացյալ շափերով ալեկի վիթխարի և ամբողջովին տողորված ողբերգական զգացմունքով: «Խոժոռ, մենակ ու հաստատ, Մասիսի նման» կանգնել է բանաստեղծը և դիտում է հայկական լեռնաշխարհը ծայրից ծայր, ուր «շեն ու քաղաք, սար ու հովիտ, ծովից մինչև ծով Մարած են, մեռած, փոխած ու ցրված հազար-հազարով»: Եվ ահա ծավալվում է մի վսեմ, ցնցող պատկեր՝ հայոց ողջ աշխարհը բանաստեղծի հետ միասին հոգեհանգիստ է կարողում իր անհամար անբախտ զոհերին: Մեկ-մեկ բոցավառվում են «հայոց աշխարհի մեծ կերոնները»՝ ամպասույզ լեռների գագաթները, խոր-խոր ձորերով հոսող գետերը վշտոտ սաղմոսներ են կարողում, իսկ լեռնաշխարհի վրայով սահող ամպերը անանուն գերեզմանների, անթաղ զիակաների վրայցողում են գոհար արցունքի շիթեր... Եվ այդ ամենի վրա տարածվում է բանաստեղծի ողբերգական-տառապալից աղաղակը.

Հանգե՛ք, իմ որրեր... Իզո՛ւր են հուզմունք, իզո՛ւր և անշահ...

Մարդակեր գաղան՝ մարդը՝ դեռ երկար էսպես կըմնա... (I, 185)

Այո՛, ողբերգական իրադրությունը նույնիսկ մեծ մարդասեր և լավատես Թումանյանին կարող էր բերել այսպիսի տխուր եզրակացության: Հայ ժողովրդի դժբախտությանը բանաստեղծը նայում էր համամարդկային տեսանկյունից, կապելով մարդու կոշման և զարգացման հեռանկարների հետ: «Հոգեհանգստի» եզրափակիչ տողերին ուղղակի արձագանքում են մարդկության ողջ պատմությունը խտացնող

հայտնի քառյակի մտորումները, որանք ծնվել են մարդու նկատմամբ մեծ սիրուց և ատելություներից դեպի այն ամենը, ինչ ստոր է, անմարդկային է մարդու մեջ.

Քերանն արնոտ Մարգակերը Լն անրան
Հազար դարում հազիվ դառավ Մարդասպան.
Ձևերն արնոտ գնում է նա գեռ կամկար,
Ու հեռու է մինչև Մարդը իր համարան: (I, 209)

Բայց Թումանյանը Թումանյան շէր զինի, Լեվե մինչև վերջ մնար այս տրամագրությունների ոլորտում: Նրա հոգում միշտ, ի վերջո, գերակշռում է լուսավոր հավատը մարդկային հաղթանակի, ժողովրդի փրկության և վերածնության նկատմամբ: Դրա լավագույն ապացույցը «Հայրենիքիս հետ» նշանավոր բանաստեղծությունն է (1915):

Բանաստեղծությունն ունի շորս վեպոտոդանի տներ, որոնք բոլորն էլ ավարտվում են հայրենիքին ուղղված ուֆրեններով (կրկներգ): Այդ ուֆրեններում մեկ-երկու, իրար հետ ներքին հանգ կազմող բառով կարծես խտացվում է տվյալ տան ամբողջ բովանդակությունը, իսկ միասին վերցրած նրանք չուրովի արտացոլում են հայրենիքի թումանյանական պատկերը, բանաստեղծի հայրենասիրական մտորումների ընթացքը: Առաջին և երկրորդ տներն իրենց ուղեկրգական տրամագրությամբ և պատկերներով խոշոր շափով համընկնում են «Հողեհանգստի» հետ. «հաղթականների անվերջ շարքեր, «տխուր, դատարկ ու խալար» գյուղեր ու շենքեր, հայրենիքի «ծաղկավառ դաշտերը» տրորող «ջարդարար ոհմակաները» իրենց «ավարներով, ավերներով, խնջույքներով արյունի»... Այդ բովանդակությանը համապատասխան, աստված և երկրորդ տներն ավարտվում են այսպիսի տողերով. «Չարկված հայրենիք, Զրկված հայրենիք», «Ողբի՛ հայրենիք, Որբի՛ հայրենիք»:

Բայց արդեն երրորդ տնից բանաստեղծության մեջ ծագում է հույսի այն ճառագայթը, որը հետո վարդաբնով պիտի ողողի պոետի դժագրած՝ հայրենիքի սուղադայի պատկերը առողջ, առնական լավատեսության շռաչ գույներով: «Հին ու նոր՝ վերքերով» պատած հայրենիքը ոչ միայն մյնսդանի է,

այլև կանդնած է նորի ու հնի ճամփամիջին՝ տողորված վերածնության մեծ երազանքով: Եվ ոչ միայն այդ: Անվերջ շարիքների դեմ մաքառող հայրենի երկրի պատկերը բանաստեղծի համար լի է մի հատուկ խորհրդով. նա հավատում է, որ իր հայրենիքը դեռ աշխարհին ասելու է «էն մեծ խոսքը», որի համար կոչված է նա, այսինքն՝ իր նոր ավանդն է բերելու համամարդկային մշակույթի և առաջագիմուքյան մեծ գործին: Ի դեպ, երրորդ տունը բացառիկ հարուստ է բանաստեղծական հնչյունաբանությամբ. բնդամենը շորս տողում 10 անգամ խո կամ խո՛ւ հնչյուններով սկսվող բառեր են հանդես գալիս. «կանդնած խոհուն, խոհրդավոր», «հառաչանքով սրտի խոհրից խոսք ևս խոսում», «ու խոհում ևս խորին խոհուրդ», «խոհում ևս դու էն մեծ խոսքը»: Այս բոլորն ասեք ավելի է բնդգծում հայրենիքի տառապանքի, ներքան պատած ծանր խավարի պատկերը, բայց և լուսավորում է ասպպա փրկության ուղին: Շարունակելով հայրենասիրական տրամադրության զարգացումը, երրորդ տունն ավարտվում է այսպիսի խոսքերով. «Հույսի՛ հայրենիք, Լույսի՛ հայրենիք»: Այս տրամադրությունը վերջին տան մեջ աճում է, խորանում, որպեսզի պսակվի հայրենիքի վերածնման և հավերժության աներկբա հավաստումով.

Ու պիտի գա հանուր կյանքի արշալույսը վառ հագած,
Հազա՛ր-հազար լուսապայծառ հոգիներով հառագած,
Ու երկնահաս բո բարձունքին, Արարատի սուրբ լանջին,
Կենսածպիտ իր շողերը պիտի ժրպտան առաջին,
Ու պոետներ, որ չեն պղծել իրենց շուրթերն անեծքով,
Պիտի գովեն բո նոր կյանքը նոր երգերով, նոր խոսքով,
Իմ նո՛ր հայրենիք,
Հըզո՞ւր հայրենիք... (1, 150)

Կարելի է ասել, որ այս տողերը ոչ միայն տվյալ բանաստեղծության, այլև Թումանյանի հայրենասիրական քնարերգության, նրա ողջ պոեզիայի յուրօրինակ հանրագումարն են: Այստեղ է Թումանյանը՝ մարդկության կյանքում կատարվելիք մեծ վերափոխությունների սպասումով, «հանուր կյանքի արշալույսի» և հայրենիքի փրկության խոր հավա-

տով: Այս տողերը դարձան հայ ազգային մեծ բանաստեղծի ազնիւ ու պայծառ պատգամը, որը հայրական իմաստութեամբ ու գործովանքով ուղեկցում է հայ գրողների նորանոր սերունդներին: Դրանով իսկ այս բանաստեղծութեանը վիճակվեց դառնալու մի իսկական կամուրջ հայ գրականութեան զարգացման նախահռիսմերիցան և հետհռիսմերիցան դարաշրջանների միջև:

Այս հոյակապ բանաստեղծությունն ասեք վրձնի մի վերջին, հանճարեղ հարվածով ամբողջացնում է հայրենիքի մեծերգչի հոյակապ դիմանկարը: Հարազատ երկրի տառապանքի և հուշերի, նրա դարավոր մաքառման և կենսունակութեան երգիչը կանգնեց ժողովրդի առջև իբրև մարգարե-բանաստեղծ, որը սրատես հայացքով տեսավ լուսապայծառ ապագան և բոցավառեց մարդկանց սրտերը նրա կրքոտ սպասումով:

«Հայրենիքիս հետ»,—ինչպիսի՞ թումանյանորեն հստակ և իմաստուն վերնագիր է տվել բանաստեղծն իր գործին: Դա միաժամանակ իսկական նշանաբանն է Թումանյանի ողջ կյանքի և պոեզիայի, որոնք, հիրավի, միշտ և ամենուրեք եղել են «Հայրենիքի հետ»: Եվ հայրենիքն էլ պատասխանեց իր բանաստեղծին իսկական փոխադարձութեամբ. հայ ժողովուրդն իրեն մշտապես զգում է «Թումանյանի հետ», իր սրտում և հոգում կրում է նրա իմաստուն և վեհ, պարզութեան մեջ խորախորհուրդ, հավերժորեն զեղեցիկ ու հզոր խոսքը:



VI

ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՆ ԹԵՄԱՅԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ

1

Քնարական ստեղծագործությունը Հովհաննես Թուման-
յանի ժառանգության այն մասերից է, որոնք մինչև այժմ գեո-
քաղմակողմանի և հանգամանալից քննության չեն ենթարկ-
վել, մի տեսակ մնացել են ստվերի տակ: Ըստ երևույթին,
դրա համար կան օբյեկտիվ և հոգեբանական պատճառներ:
Բանաստեղծի էպիկական հզոր տաղանդի, նրա պոեմների և
բալլադների բացառիկ արժեքի և կարևորության ընդունումը
հաճախ ակամայից տանում է դեպի նրա քնարական ստեղ-
ծագործության որոշ թերագնահատում: Իհարկե, ոչ ոք չի
ժխտում Թումանյանի քառյուղների կամ նրա հայրենասիրա-
կան հայտնի բանաստեղծությունների նշանակությունը, բայց
քնարերգության մյուս մասերը,—իսկ դրանք իրենց ծավալով
կազմում են Թումանյանի չափածո ժառանգության գրեթե
կեսը,—մեծ մասամբ լուրջան են մատնվում կամ պասվում
նրա տաղանդի համեմատաբար թույլ, երկրորդական արժեք
ունեցող արտադրանքների շարքը: Գուցե այստեղ դեր է խա-
ղում նաև այն պատմական իրողությունը, որ Թումանյանի
ժամանակ և նրանից անմիջապես հետո արևելահայ գրակա-
նությունը ունեցավ առաջնակարգ բանաստեղծներ՝ Հովհան-
նիսյան, Իսահակյան, Տերյան, որոնց տաղանդը, ի տարբե-

րություն Բուժանշանի, գրեթե բացառապես քնարական բնույթ ունեւր։ Բայց նուշնիսկ նրանց հարեանությամբ Թումանյանի քնարական ստեղծագործությունը ոչ միայն առանձնանում է իր ինքնատիպ երանգներով, այլև ունի գրական-պատմական և գեղագիտական անփոխարինելի արժեք։

Թումանյանի քնարական ժառանգության թերագնահատման մեջ ինչ-որ չափով «մեղավոր» է նաև ինքը՝ բանաստեղծը։ Հայտնի է, որ իր հասուն շրջանի ժողովածուներում նա բավական փոքր տեղ էր հատկացնում քնարերգությանը։ Այսպես, 1903 թ. գրքում Թումանյանը զետեղել է միայն 27 բանաստեղծություն, 1908-ին՝ 46, իսկ 1922-ին՝ ընդամենը 18 բանաստեղծություն։ Մյուս կողմից՝ վաղ շրջանի շատ բանաստեղծություններ, որոնք պարունակում են մտքի և պատկերի կատարելության և ներդաշնակության բոլոր սաղմերը, բայց և ունեն այդ տարիների համար բնորոշ գեղարվեստական թերություններ (ձգձգվածություն, որոշ վերացականություն, գրքային լեզվի տարրեր), դժբախտաբար, մնացին իրենց նախնական ձևի մեջ։ Իսկ բաղմաթիւ բանաստեղծություններ (հարյուրից ավելի) Թումանյանն իր կենդանության ժամանակ առհասարակ չի տպագրել, թեև նրանց մեջ կան լիովին ավարտուն, բարձրարժեք շատ գործեր։ Եթե ավելի ասենք, որ այդ գործերը բանաստեղծի մահից հետո էջ հաճախ տպագրվել են իբրև սևագրություններ, ապա պարզ կլինի, որ այս բոլորը զգալի չափով աղքատացնում են մեր պատկերացումները Թումանյանի լիրիկայի մասին։ Այնինչ վերջինս իր ամբողջության մեջ հայ նոր քնարերգության ամենահարուստ և կարևոր էջերից մեկն է, որը զեռ սպասում է բաղմափողմանի իմաստավորման ու գնահատման։

Թումանյանի լիրիկայն մասին խոսելիս պետք է նկատի ունենալ հետևյալը։ Ինչպես հայտնի է, Թումանյանը քնարական շարքեր (ցիկլեր) չի գրել, այսինքն իր բանաստեղծությունները չի համախմբել ընդհանուր վերնագրերի տակ և որոշակի հաջորդականությամբ՝ ստեղծելով թեմատիկ և կառուցվածքային մեկ ամբողջություն։ Քնարական շարքերով գրելը պատահական կամ ձևական հանգամանք չէ, այլ բա-

Նաստեղծական մտածողության մի որոշակի մակարդակ և կատեգորիա, որը ենթադրում է մի խումբ բանաստեղծությունների համար բնդհանուր գաղափարի, տրամադրության և անգամ պատկերի առկայություն՝ դիտված նրանց ներքին տրամաբանական զարգացման մեջ: Բանաստեղծական շարքերի սկզբունքը արևելահայ պոեզիայի մեջ հաստատեցին Տերյանն ու Ջարենցը, որոնք, կարելի է ասել, «մտածում են շարքերով»: Սա սոսկ փոխարևրական խոսք չէ, այլ նրանց բանաստեղծական մտածողության էական կողմերից մեկի արտահայտություն. ուսանավորը մեծ մասամբ նրանց կողմից մտահղացվում է ոչ միայն իբրև որոշակի մտքի ու պատկերի ավարտուն մարմնավորում և ինքնուրույն միավոր, այլև որպես բանաստեղծական շարքի մի մաս, մի անհրաժեշտ օղակ, առանց որի նրա ամբողջությունը ինչ-որ չափով կխախտվեր: «Մթնշաղի անուրջներն» ու «Նրկիր Նաիրին», «Ծիսածանը», «Ողջակիլովսղ կրակն» ու «Տաղարանը» բանաստեղծական մտածողության այդ նոր որակի արտահայտությունն էին, որն անցավ հաջորդ սերնդի բանաստեղծներին:

Թեև Ռումանյանը քնարական առանձնացված շարքեր չունի, բայց դրանց ինչ-որ չափով փոխարինում են նրա քնարերգության մեջ որոշակիորեն նկատվող այն մի քանի հիմնական թեմատիկ գծերը, որոնց շուրջ համախմբվում են տարբեր տարիների և տարբեր առիթներով գրված բանաստեղծությունները: Դրանք հաճախ նույնպես որոշակի ամբողջություն են կազմում, ներկայացնում են նույն թեմայի կամ տրամադրության, նույն բանաստեղծական պատկերի աստիճանական դարգացումը ժամանակի մեջ: Այդպիսի յուրօրինակ բանաստեղծական շարք են կազմում, օրինակ, հայրենիքի քաղաքական վիճակին և հեռանկարներին նվիրված երգերը: Առանձին թեմատիկ խմբեր են նաև գյուղական աշխարհի մասին պատմող երգերը, կյանքի և մահվան, տիեզերական գոյության առեղծվածների վերաբերյալ բանաստեղծական խորհրդածությունները և այլն:

..

Տվյալ դեպքում ուղում ենք խոսել Թումանյանի քնարական գործերի մի ուրիշ խմբի մասին, որի հիմնական բովանդակությունը կարելի է բնութագրել այսպես. ամհատի և հասարակության, մարդու և աշխարհի փոխհարաբերության հարցը՝ նրա հարուցած ծանր դրամատիկ, ողբերգական ապրումների տեսանկյունից: Կյանքի ողբերգական կողմերի ընկալումը՝ այս հարցի ոչ թե սովորական կենցաղային, այլ բարձր գեղագիտական իմաստով, Թումանյանի քնարերգությանը հատուկ է նույնքան օրդանապես, ինչպես որ այն բնորոշ է նրա չափածո և արձակ շատ գործերի համար՝ գլուղական իրականության ողբերգական հակասությունները բացահայտող սոսնձներից ու պատմվածքներից մինչև կեցության ամենաբարդ հարցերն արծարծող «Դեպի Անհունը» կամ բալլադները: Իբրև մեծ արվեստագետ, Թումանյանն աշխարհը, կյանքն ընկալում էր իր ամբողջության, իր ներքին հակասությունների ու բարդության մեջ, և ողբերգականը ներկայանում էր նրան իբրև ժամանակակից կյանքի մշտական բաղադրատարր՝ նրա բոլոր ուրախերում: Դա նրա ստեղծագործության էկենսական հարստության և բարդության, փիլիսոփայական խորության աղբյուրներից մեկն է:

Թումանյանն ուներ իր, իբրև անհատի և բանաստեղծի, արտահայտած ողբերգական տրամադրությունների համադրային, հասարակական արմատների խոր գիտակցությունը: Այդ չէ՞ պատճառը, որ Թումանյանի կենդանության ժամանակ նրա մասին գրված առաջին «քննադատական փորձի» մեջ, որի հեղինակը նրա մտերիմ բարեկամ Փ. Վարդապետյանն էր, բանաստեղծն ամենից ավելի հավանում էր վերնագիրը («Վշտի ու թախծի երգիչ Հովհաննես Թումանյան») և 1904 թ. նրան ուղղած մի նամակում գրում էր. «Ընդհանուր առմամբ դու քո բանաստեղծին նկատել ու ճանաչել ես շատ ճիշտ, որ նա իր ժողովրդի թշվառության երգիչն է, թախծի, վշտի բանաստեղծ...» (V, 283):

Որ բանաստեղծի վիշտն ու ողբերգական ապրումները ուղղակի սոցիալական և ազգային հիմքեր ունեն, լավ է երեւում համապատասխան քնարական ստեղծագործություններից: Բավական է հիշել հայրենիքի տառապանքների և բանաստեղծի անխղճի միասնության մասին պատմող այնպիսի բանաստեղծություններ, ինչպես «Հայոց վիշտն» ու «Մեր նախորդներին», «Հայրենիքիս հետ» և «Հոգեհանգիստը»: Բանաստեղծի թախծի սոցիալական արմատները շատ հստակ են երևում այնպիսի բանաստեղծությունների մեջ, ինչպես «Գութանի երգն» ու «Հին օրհնությունը», «Տխուր գիշերն» ու «Պարոգիան»: Ավելի դժվար է գտնել այսպես կոչված անձնական քնարերգության «հասարակական համարժեքը»: Դրժվար չէ նկատել, որ 90-ական թվականներին և դարասկզբին գրված «անձնական» երգերի մեծ մասը նույնպես թախծոտ, հաճախ ուղղակի ողբերգական բնույթ ունի: Եվ, ինչպես քնարերգության մյուս մասերում, այստեղ ևս բանաստեղծի ծանր խորհրդածություններն ու տրամադրությունները ոչ թե արհեստական կեցվածք են, այլ խորապես ապրված հոգեվիճակներ: Վեճ կարող է լինել վերջիններիս արտահայտման գեղարվեստական ուժի և վարպետության աստիճանի, բայց ոչ երբեք նրանց անկեղծության կամ կենսական ճշմարտության մասին: Ահա թե ինչու անհնար է բաժանել Լ. Հախվերդյանի այն կարծիքը, թե «Թումանյանի 90-ական թվականների սիրային քնարերգությունն այնքան առատ է «սալոնային» տրամադրություններով..., ալբոմային թեթև հղացումներով, դյուրասահ զգացմունքներով, նաև գրքային և սենտիմենտալ հուզմունքներով»¹: Այստեղ ոչ միայն չափազանցված է «ալ-

¹ Լ. Հախվերդյան. Թումանյանի աշխարհը, 1966, էջ 95: Ելնելով այսպատկերացումից, գրքի հեղինակը հարազատ թումանյանական է համարում վաղ շրջանի սիրային երգերից միայն մի քանիսը («Ուրու», «Կարոտ»), որոնք հնչում են զրոգի «բանաստեղծական աշխարհի հարազատ արտահայտությամբ ու ապրած հուզմունքների հրճվագին թեթևությամբ»: Եվ, ընդհակառակը, նույն շրջանի այնպիսի գործեր, ինչպես «Ինձ մի խնդրիր...», «Իմ սերը», «Ի՞նչ ես ուզում...» և այլն, դիտվում են իբրև հիմնականում գրքային տպավորությունների արդյունք, թեև դրանք ինքնին համարվում են

բումային» հատ ու կենտ երգերի տեսակարար կշիւը Ռումանյանի վաղ շրջանի քնարերգութեան մեջ (գրանց թիւը հազիւ մեկ տասնյակի հասնի), այլև ճիշտ չի ներկայացւում նրանց բնույթը. գրանք «Մեթե կշռող», առանց ապրւած զգացմունքների գրւած գործեր չեն: Նունիսկ էքսպրոմտով գրւած փոքրիկ բանաստեղծութեան մեջ միշտ տեսնում ես մի բնորոշ թումանյանական երանգ, մի խորիմաստ և իր անկեղծութեամբ վարակող հոգեվիճակ, մի սրամիտ խոսք: Բաւական է հիշել հետևյալ տողերը.

Ի՞նչ ես ուզում, որ թողնի
Քո ալբոմում հիշատակ,
Սիրո հրդեհ փոթորկալի,
Ուրախութեան, թե տանջանք...
Դու խնդրում ես, բայց որից,
Սիրտս լիբն է բոլորից: (I, 79)

Ռումանյանի սիրային երգերը չի կարելի գնահատել սովորական չափանիշներով: Նրանց մեջ հազվադեպ են սիրո առարկայով հիանալու տրամադրություններ կամ արտաքին գեղեցկութեան նկարագրություններ: Տիրապետող հոգեկան տառապանքն է, բայց այդ տրամադրությունը չի կասկած մերժւած, անսլատախան սիրո հետ, ինչպես մեծ մասամբ եղել է մեր նոր քնարերգութեան մեջ՝ Դուրյանից մինչև Իսահակյան և Տերյան: Ռումանյանի քնարական հերոսը, հուշնիսկ սիրային հափշտակութեան պահին, ունի մի մեծ, անփարատ վիշտ, որը թույլ չի տալիս նրան լիովին հանձնվելու սիրո վայելքին: Մագրում է անխուսափելի բաժանման, հրաժեշտի տրամադրությունը, որն այնքան բնորոշ է Ռուման-

«գողտրիկ ոտանավորներ», «լավ բանաստեղծություններ» (տե՛ս էջ 97—101): Զի կարելի սկզբունքորեն ճիշտ համարել բանաստեղծի միասնական ժառանգության երկատուր մասերի, որոնցից մեկը հագեցած է իրոր ապրւած զգացմունքներով, իսկ մյուսը՝ սոսկ «իրրե ապրում մատուցւած» տրամադրություններով: Ռումանյանի համար ոչ բնորոշ համարված հիշյալ երգերը նրա քնարերգութեան, մասնավորապես մեզ զբաղեցնող ողբերգական լեմայի զարգացման կարևոր օղակներն են՝ ինչպես տրամադրությամբ, այնպես էլ պատկերների բնույթով:

յանին: Վերջիններ 1890 թ. գրած հետևյալ բանաստեղծությունը.

Մի՛ որոնիր մի ժամանակ
Արհամարհածդ՝ այս կրթորի տակ,
Հառաչանքով դուրս թռավ նա,
Ու դատարկ է տեղը հիմա...

էլ մի՛ կանչիր, մի՛ լար իզուր.
Քո արցունքից միայն տրխուր
Հին-հին հուշեր պիտի զարթնեն,
Եվ ի՞նչ օգուտ... ո՛ւշ է արդեն... (1, 34)

Դժվար է այս բանաստեղծության տողերից կռահել, թե ինչն է եղել սիրո կորստյան պատճառը՝ մերժում, փոխադարձ անբարոնություն, թե՛ մի այլ բան, դուցե աչք բոլոր միասին: Բայց մի բան որոշակի է՝ քնարական հերոսի ծանր տրամադրությունը, նրա հոգու հառաչանքը, որով ասեք լցված է ամբողջ բանաստեղծությունը (իսկ «հառաչանք» բառը, ինչպես ճիշտ կերպով նկատել է Լ. Հախվերդյանը, Թումանյանի ստեղծագործության մեջ ամենից հաճախ հանդիպող և ամենից իմաստալից բառ-պատկերներից մեկն է)²:

Ողբերգական տրամադրությանը սահմանակից այս հոգևոր ճակատի առավել ևս խորանում է երկու տարի անց՝ 1892 թ. գրած «Ինձ մի խնդրիր...» բանաստեղծության մեջ, որը միայն վերապահությանմբ կարող է դասվել սիրային երգերի շարքը: Բանաստեղծն, ըստ երևույթին, դիմում է մեկին, որին սիրել է, որին կուզեր ջերմ խոսքեր ասել: Բայց սիրո փոխարեն նա իր վիշտն է պատմում, մի «ահագին տրտմություն», որի «աղեկատուր ձայնից» մարդու հոգի կարող է կործանվել: Բանաստեղծը ոչ միայն ամեն կերպ ընդգծում է իր վշտի մեծությունն ու խորությունը, այլև դուրս է բերում իր ես-ի սահմաններից, տարածում ամբողջ բնության վրա: Դա առհասարակ բնորոշ է Թումանյանի մտածողության և ոճի համար: Մարդու և բնության միեմունքները ոչ թե ցուցադրվում են զուգահեռաբար կամ ներքին ներդաշնակության սկզբունքով,

2 Լ. Հախվերդյան. նշվ. աշխ., էջ 166—168:

որը մենք տեսնում ենք ժողովրդական բանահյուսության շատ-
քնարական երգերում, այլ բացահայտվում են ինչ-որ ուրիշ
մի հարաբերությամբ: Մարդկային տխրությունը Թումանյանը
տալիս է համաժամալ չափեր. իր մեծությամբ այն կարող է
լցնել և տոգորել ողջ բնությունը, դառնալ նրա անբաժան
հատկանիշը: «Նախերգանք» բանաստեղծության մեջ, որ Թու-
մանյանը համարում էր իր ողջ պոեզիայի յուրօրինակ բա-
նալին և սկիզբը, դիմելով հայրենի բնությանը, նա ասում էր.

Դալիս եմ, լայց ոչ ուրախ երգերով
Քո ծաղիկներին ծաղիկ ավելցնեմ,
Այլ դառն հեծության հառաչաներնրով
Էդ անզոգախոր ձորերը լըցնեմ, (I, 28)

Իսկ մեզ զբաղեցնող երգի մեջ բանաստեղծի տխրությու-
նը, այսպես ասած, ավելի ակտիվ, ներգործուն դեր է ստացել:
Դիմելով, իհարկե, պայմանական հնարանքի, բանաստեղծն
ասում է.

Ես երգեցի սարի վրա,
Ուր շորացան խոտ ու վարդ,
Անապատ է այնտեղ հիմա,
Սև, ամալի անապատ...
Հառաչանքից այրված սարում
Էլ ծաղիկ չի դալարում:

Ու թեև սիրո, գեղեցկության տենչանքը չի մարել բանաս-
տեղծի հոգում, բայց շատ ավելի ուժեղ են վիշտն ու տառա-
պանքը: Դա է, որ նրա հովվերգական երազանքին անմիջա-
պես տալիս է էլեգիական երանգ.

Բույր ու ղեկյուռ ես կուգեի
Եվ արշալույս ոսկեվառ,
Որ մի պայծառ երգ հյուսեի
Ու երգեի քեզ համար...
Բայց իմ սիրտը բռնած են դեռ
Հուր հառաչանք, սև գիշեր: (I, 89)

Որ Թումանյանի քնարական հերոսի տխրությունը սովո-
րական «սիրո վիշտ» չէ, այլ թելադրված է ինչ-որ ուրիշ,
ավելի խոր պատճառներով, երևում է «Ինչո՞ւ այդպես...»

բանաստեղծությունից (1900): Այն պայմանական ձև ունի. սլոտի «Հին ընկերները»՝ մի ժամանակ սիրած աղջիկը և հարազատ սար ու ձորերը դանդաղում են, որ նա մոռացել է իրենց և, լսելով նրա վշտի մասին, ուզում են սփոփել: Եվ ահա պատասխանը.

Ո՛հ, չէ, սիրո՞ւն, էլ ոչ մի սեր
Ճար չի անի իմ սրբտին,
Դուք էլ, անուշ սար ու ձորեր,
Ձեք դիմանա էս դարդին: (I, 134)

3

Վերջապես, «սիրույց հրաժարվելու» մոտիվն իր տրամաբանական ավարտին է հասնում 1902 թ. գրած «Դու քո ճամփին...» և «Պանդուխտ եմ, քույրիկ...» բանաստեղծություններում: Այս դորժերում է պարզվում և այն, որ քնարական հերոսի վիշտը բխում է ժամանակակից կյանքի ողջ իրադրությունից, նրա այն դիտակցությունից, թե՝

Ձեմ հղել երեք էս այնքան ըստոր,
Որ կարենայի այս դժժան բանտում
Լինել բախտավոր: (I, 139)

Այս երկու բանաստեղծությունները նշանավորեցին Թումանյանի անձնական քնարերգության մեջ ողբերգական թևավոր բարձրակետը, տրամագրությունների զարգացման ամենից լարված ու տաղնապալի պահը: Թումանյանի ոչ մի ուրիշ ստեղծագործության մեջ այնպես ուժեղ և օրոշակի չեն արտահայտվել մարդկանցից, աշխարհից հիասթափվելու, հողեպես նրանցից կտրվելու, հեռանալու տրամագրությունները, ինչպես այս դորժերում: Եվ եթե հիշենք, որ այդ երկու դորժերն էլ գրված են 1902 թվականին՝ Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի թերևս ամենանշանակալից և արդյունավետ տարում, երբ նա գրել կամ վերջնականապես վերամշակել է իր լավագույն պոեմներից ու բալլադներից շատերը, ապա այդ բանաստեղծությունների նշանակությունն ավելի կմեծանա:

Բայց կա մի երրորդ հանգամանք ևս, որն ստիպում է

Հատուկ ուշադրություն դարձնել այդ բանաստեղծություններին: Տարրեր առիթներով՝ նամակներում, հոդվածներում, գրառումներում և զրույցներում Թումանյանը երբեմն-երբեմն արտահայտվել է իր որոշ երկերի էություն, մտահղացման և ստեղծագործական պատմության մասին: Բայց միշտ սեղմ ու կարճառոտ, անցողակի արված ակնարկի ձևով: Միայն մի դեպքում նա բավական մանրամասն պարզվել է սեփական ստեղծագործության վերլուծությանը ու մեկնաբանությանը, և դա վերաբերել է հիշյալ երկու բանաստեղծություններին: 1904 թ. օգոստոսի 7-ի, 17-ի և 18-ի նամակներում, պատասխանելով իր հիշյալ գրքույկը սրելու կապակցությամբ ֆ. Վարդապարյանի առաջադրած հարցերին, Թումանյանը հանգամանորեն խոսում է այդ գործերի մասին, բացատրելով ոչ միայն նրանց ընդհանուր նշանակությունը, այլև առանձին տողերի և արտահայտությունների իմաստը: Կրկնում ենք՝ սա եզակի երեույթ է Թումանյանի ժառանգության մեջ: Բարեխտաբար, պահպանվել է նաև ֆ. Վարդապարյանի 1904 թ. օգոստոսի 13-ի ընդարձակ նամակը³, որը նույնպես ամբողջովին վերաբերում է Թումանյանի հիշյալ երկու բանաստեղծություններին: Մեր առջև մի վերին աստիճանի հետաքրքիր դրական-պատմական վավերաթուղթ է, ժամանակակից լեզվով ասած՝ բանաստեղծի և քննադատի երկխոսություն, որ մինչև այժմ չի գրավել մեր գրականագետներին ուշադրությունը⁴: Բայց այսօր էլ՝ շատ տասնամյակներ անց,

3 ֆ. Վարդապարյանի այդ նամակը պահվում է գրականության և արվեստի թանգարանում, Թումանյանի ֆոնդ, լրացուցիչ նյութերի ցուցակ № 4, վավ. № 454 (2):

4 Թումանյանի նամակներում պարունակվող շատ հետաքրքիր մըտքերն ու ինքնավերլուծությունները ոչ մի չափով չեն օգտագործված նաև ֆ. Վարդապարյանի գրքույկում, որն ընդհանուր առմամբ ունի բավական էմպիրիկ պարզունակ շարադրանք և, իհարկե, չի արտացոլում դարասկզբի հայ քննադատության մակարդակը: Հիշյալ երկու բանաստեղծություններին՝ քննադատն անգրադառնում է շատ անցողակի՝ կատարելով մեջբերումներ և տառացիորեն մի երկու տողով մեկնաբանելով դրանք (տե՛ս ֆ. Վարդապարյան, Վշտի ու թախծի երգիչ Հովհաննես Թումանյան (քննադատական փորձ), Թիֆլիս, 1905, էջ 57 և 66):

Թումանյանի և Վարդապետյանի նամակներում արժարժված հարցերն իրենց զրական-հասարակական և հոգեբանական հետաքրքրությունը չեն կորցրել և պետք է արժանի տեղ զբաղեն Թումանյանագիտության մեջ:

Թումանյանը բացառիկ կարևորություն էր տալիս այդ երկու բանաստեղծություններին՝ համարելով իր շատ մոտիվների ու տրամադրությունների բանալին: «Այս աչն ոտանավորներից է, որոնց մեկնությունը իրենցից շատ ու շատ է երկար, որոնք կենսագրություն ունին, պատմություն ունին իրենց ետեր: Այդպիսի ոտանավորների տողերում է, որ թաքնված է լինում բանաստեղծի հոգին», — գրում էր Թումանյանը հիշյալ նամակներից առաջինում (V, 273): Մի քանի օր անց նա ավելացնում էր. «Կարծես թե իմ ոտանավորների եզրակացությունները կամ ամփոփումները հավաքված են այդ ոտանավորների տողերի մեջ: Անշուշտ, քննադատը մի օր կանդ կառնի դրանց վրա: Եթե աչօր կանգ չեն առնում՝ նրանից է, որ քննադատներ չեն» (V, 279):

Ավելորդ է ասել, որ այս խոսքերն ինքնին պարտավորեցնում են հասուկ ուշադրությամբ վերաբերվել այդ դորձերին, տեսնել և բացահայտել նրանց մեջ նախորդ տարիների մոտիվների զարգացումն ու ավարտը:

Թումանյանի քնարական հերոսը հրաժեշտ է տալիս մի ժամանակ սիրած կնոջը, որին աչմով երկու բանաստեղծություն մեջ էլ նա «քույրիկ» է անվանում: Այդ բառի մեջ զորովում է սովորական սիրուց բարձր, լայն մարդասիրական իմաստ: Թումանյանը գրել է, որ «սեռական իմաստը (սիրտ) միանգամայն չքանում է այդ «քույրիկի» շնորհիվ... «Քույրիկը» դուրս է եկել հոգեկան կարտուի ուժից, և այդ սիրտ մեջ առհասարակ հոգին շատ է իշխում» (V, 276—277): Սիրտ այդ բարձր իդեալական ըմբռնումն էլ քնարական հերոսին մղում է հեռանալու մեկից, որին չի ուզում մասնակից դարձնել իր հոգու ավայտանքներին, չի ուզում տանջանք պատճառել և լուսավոր ուղի է ցանկանում:

Դու քո համփե՛ն դեա, քույրի՛կ,
եվ թող լինի նա պայծառ:

Ինձ մի՛ ծպտա, ինձ մի՛ սիրիր,
ես ընկեր չեմ քեզ համար:

Բայց սա սովորական անհաջող կամ մերժված սեր չէ: Սիրո փլուզումը կապված է այն գիտակցության հետ, որ իր բարձր ձգտումներն ու կարոտները անհարիր են աշխարհում տիրող սկզբունքներին, որ ինքը չի գտնելու մի հարազատ ձևեր ու հանգիստ կայան.

Ելած կյանքի ամեն ճամփից,
կարոտներով անմեկին,
Ազա՛հ, անվերջ ու անհանգիստ
Թափառում է իմ հոգին:
Մի ձեռք չրկա. մի գիրկ չրկա՝
Պահի նըրան իրեն մեջ,
Խենթ, խելագար գրնում է նա
Ջրգտումներովն իր անվերջ: (I, 135)

Իր նամակում Թումանյանը հատուկ բացատրում էր, որ «Ելած կյանքի ամեն ճամփից» արտահայտությունը նշանակում է, որ անհատը հոգեպես վեր է բարձրացել և հակադրվում է շրջապատին, մարդկանց՝ կյանքի մասին նրանց առօրյա, գոհ-հիվ-գործնական պատկերացումներով: Եվ դա դառնում է անվերջանալի վշտի ու հալածանքի ազդյուն: Ահա թե ինչու, ապրելով իրական աշխարհում, մյուս բանաստեղծության հերոսն իրեն հոգեպես «պանդուխտ» է համարում՝ «Ելտրված կյանքի ամեն կապերից, մենակ, տարագիր» ու ձգտում է դեպի մի ուրիշ աշխարհ, մի «անհայտ երկիր»: Եվ ահա թե ինչու նա իրեն զգում է «ամեն վայելքից ու բախտից հեռու», հրաժեշտ է տալիս նույնիսկ սիրուն, սրովհետև բոլորովին ուրիշ խոհերով է կլանված նրա էությունը: Բախտավոր լինել այս կյանքի «դաժան բանտում» նա, ինչպես տեսանք, հավասարազոր է համարում ստորություն:

Համաշխարհային պոեզիայում, նաև Թումանյանի ստեղծագործության մեջ («Անուշ», «Ախթամար», «Աղջկա սիրտը», «Փարվանա») սերը հաճախ հանդես է եկել իբրև ամենազոր մի ուժ, իբրև կյանքի ողբերգական հակասությունները հաղթահարելու միջոց: Բայց երբ բանաստեղծը խոսում է իր

անձնական հույզերի մասին, ապա սերն ասեք պարտվում,
և տ է նահանջում մարդու և աշխարհի վերաբերյալ ծանր,
գրամատիկ խոհերի առջև: Եվ եթե տարիներ առաջ՝ «Հրա-
ժեշտ» բանաստեղծության մեջ (1891), բաժանվելով սիրած
կնոջից, Թումանյանի քնարական հերոսն, այնուամենայնիվ,
խնդրում էր՝ «Եվ տեսության ժամի համար Չրմուռնաս աղո-
թել», ապա այժմ խնդրում է ճիշտ հակառակը. «Աղոթք արա,
որ մյուս անգամ Չրհանգիսյենք իրարու»:

«Պանդուխտ եմ, քույրիկ...» և «Դու քո ճամփին...» բա-
նաստեղծությունների հասարակական ենթատեքստը առաջա-
վոր անհատի և միջավայրի խոր, անլուծելի հակասության
այն գիտակցությունն է, որը նույն՝ 1902 թ. գրած «Տրտունջ»
բանաստեղծության մեջ արտահայտվել է այսպես.

Ոտար են շուրջըդ ու շեն հասկանում
Ոմանք քո վիշտը, ոմանք քո լեզուն,
Անտարքեր գալիք երջանիկ օրին,
Չրգիւհեն ներա կարոտը անրուն...
Չրնչի՞ն մարդուկներ, լըրբորեն հանգիստ,
Անսիրտ, փոքրոգի, զրծուծ ու կսպիտ.
Մեռնում են, մարում նրբանց հայացքից
Եվ հոգու ձրգտում, և՛ սրբաի ծրպիտ: (I, 138)

Այսպես, բանաստեղծի անձնական և հասարակական խո-
հերն ու ձգտումները ներքնապես կապված են, կաղմում են
մի անխզելի շղթա:

4

Թումանյանի և Վարդապարյանի նամակագրության մեջ
շոշափվող հիմնական հարցերից մեկը բանաստեղծական
տրամադրությունների անկեղծության, բնականության, հետե-
վաբար նաև՝ ինքնուրույնության հարցն էր: Քննադատը չա-
փից ավելի խտացված, անբնականորեն սրված էր համարում
կյանքից ու աշխարհից հիասթափվելու մոտիվները, հակված
էր դրանք գիտելու իբրև ոչ թե ապրված, ներքին էությունից
բխած մի բան, այլ ավելի գրգային ազդեցությունների՝ Բայ-
քունի և Հերմոնտովի թողած տալավորության արդյունք: Նա

գրում էր, թե Թումանյանի այս երկու բանաստեղծությունների հիմնական պնդումները «էապես ճիշտ չեն և սարսափելի շափաղանցեցրած են, թվում են շինծու, արհեստական, դոռով բայրոնա-լերմոնտովական: Անկարելի է, որ մարդ կած լինի կյանքի ամեն ճամփից, գնում լինի դեպի անհայտ մի երկիր մանուկ օրերից, կտրված լինի կյանքի ամեն կապերից, չի եղել երբեք բախտավոր, լինի ամենից զզված, ուղենա ամենին թողնել...»: Այնուհետև քննադատը փորձում էր ապացուցել, որ այդ տրամադրությունները էապես հակասում են Թումանյանի ստեղծագործության ոգուն, որ կա ն' լիարժեք ու առողջ սեր («Արտիս թագուհի, կարոտից և՛ քեզ...»), և՛ հայրենի բնության ու ժողովրդի կյանքի հարուզատ պատկերներ, և՛ սէկսյութից ու հիասթափությունից զերծ զգաստ գիտակցություն: Նա կոչ էր անում բանաստեղծին՝ հեռու մնալ այդ տրամադրություններից, ներշնչվել մեծ իդեալներով, դիմել «առողջ գիտակցության և ոչ թե կասկածի ու թուլի» և լա բայրոնա-լերմոնտով»:

Հայտնի է այս կապակցությամբ Թումանյանի էպիգրամատ, բայց զիպուկ և որոշակի պատասխանը չկա: Սկզբում սխալը այն է, որ կարծում ես տողերն են բայրոնա-լերմոնտովյան, ոչ թե ես: Նրկորոգ սխալը էլ այն է, որ կարծում ես հակասություն կա մեջտեղը» (V, 278): Այսպիսով, նա յատատում է այն միտքը, որ եթե իր ստեղծագործության որևէ մոտիվ կամ տրամադրություն հիշեցնում է, նման է անցյալի որևէ գրողի տողերին, ապա դա չի կարելի համարել մեխանիկական փոխառություն: Եթե խոսքը իսկական արվեստագետի մասին է և ոչ թե ինչ-որ էպիգրամի, ապա նրա աբտահայտած տրամադրությունները չեն կարող չբխել նրա բուն էությունից, չեն կարող անկեղծ ու ապրված չլինել: Պնդելով, որ ոչ թե իր տողերն են բայրոնա-լերմոնտովյան, այլ՝ ինքը, Թումանյանն ուզում էր ասել, որ, այդ բանաստեղծությունները գրելիս ինքն էապես ապրել է այն տրամադրությունները, որոնց լավագույն բանաստեղծական մարմնավորումը համաշխարհային գրականության մեջ տվել են Բայրոնն ու Լերմոնտովը:

Կարևոր սկզբունքային նշանակություն ունի նաև Թումանյանի երկրորդ պնդումը, երբ նա մերժում է ըննադատի հայտնած միտքը իր ստեղծագործության տարբեր մասերի միջև եղած հակասության մասին: Թեև բանաստեղծը չի ծավալվում, բայց պարզ է, որ իր ստեղծագործության մեջ եղած տարբեր տրամադրությունները նա համարում է ոչ թե պարզ հակասության և անհամապատասխանության արդյունք, այլ տարբեր հոգեվիճակների և մղումների, վերջապես՝ տաղանդի ներքին հարստության և բազմազանության արտահայտություն: Մեծ բանաստեղծը, եթե նույնիսկ խոսքը Թումանյանի նման միաձուլ արվեստագետի մասին է, չի կարող լինել միայն մեկ տրամադրության կրող, չի կարող չունենալ իր ներքին դիալեկտիկ հակասությունները: Զարգացման մի որոշ շրջանում ողբերգական խորհրդածությունները աշխարհի մասին նույնքան բնական և հարադատ են եղել նրա համար, որքան և կյանքի խոր, բազմակողմանի ընկալման ու լավատեսության մոտիվները: Եվ, ինչպես տեսանք, 1902 թ. բանաստեղծություններն իրենց ողբերգական տրամադրություններով Թումանյանի ստեղծագործության մեջ միայնակ կղզի չէին, դրանք ունեին իրենց արմատները, իրենց նախապատմությունը նախորդ շրջանի լիրիկայում: Միասին վերցրած, այդ բանաստեղծությունները կազմում են ներքին միասնություն և զարգացում ունեցող մի շարք, որն արտահայտում է Թումանյանի ստեղծագործական աշխարհի ամենաբնորոշ կողմերից մեկը: 1933 թվականին Թումանյանի մահվան 10-ամյակի առթիվ գրած հոդվածում Դ. Դեմիրճյանը նրա ստեղծագործության մի բնորոշ կողմը կամ լեյտամոտիվը համարում էր կյանքի շար ուժերից հալածվող ու մաքառող անհատի և ժողովրդի թեման⁵: Մեր նշած շարքը այդ թեմայի մի կոնկրետ արտահայտությունն է, նրա, այսպես ասած, քնարական բեկումը բանաստեղծի անձնական ճակատագրի մեջ:

⁵ Տե՛ս Դ. Դեմիրճյան. *Երկերի ժողովածու*, հ. XII, 1985, էջ 159—161:

Արդարացի լինելու համար պետք է ասել, որ, իր շատ սխալ պնդումների հետ միասին, Փ. Վարդապարյանը ճիշտ էր նկատել Թումանյանի հիշյալ բանաստեղծությունների կապը Բայրոնի և Լեհմոնտովի ստեղծագործության մոտիվների հետ: Ինչքան էլ Թումանյանի արտահայտած տրամադրությունները բխում էին նրա իսկական հոգեվիճակից, բայց գրական ավանդույթի առումով դրանք սերտորեն հարում էին դասական ուսման տիպին: Թումանյանագիտության մեջ ընդունված է բանաստեղծի գրական կենսագրության «Բայրոնական շրջան» համարել հիմնականում 90-ական թթ. կեսերը (1894—1896), երբ նա, իրոք, շատ է հրապուրվել Բայրոնի պոեզիայով, նրանից մի շարք թարգմանություններ է կատարել⁶: Բայց պետք է նկատի ունենալ, որ այդ կարճատև շրջանի շառավիղները ինչ-որ չափով տարածվում են նաև հետագա տարիների վրա, մասնավորապես քնարական ստեղծագործության մեջ: Այդ երևույթի վերջին և ամենաուժեղ արտահայտությունը 1902 թվականին գրած այս բանաստեղծություններն են: Բնորոշ է նաև այն, որ 1896 թ. թարգմանելով Բայրոնի «Խնկսին» բանաստեղծությունը (դա «Չալլո Վարուդ» պոեմի առաջին երգի մի հատվածն է, որը նաև ինքնուրույն բանաստեղծություն արժեք ունի), Թումանյանը հնարավոր համարեց այն տպագրել ավելի քան մեկ տասնամյակ անց՝ 1908 թ.: Բայրոնյան երգի հմալքը ինչ-որ չափով դեռ շարունակվում էր: Իսկ «Խնկսին» հատվածը շատ բանով է հիշեցնում 1902 թ. թումանյանական բանաստեղծությունները. նույն հալածական վիճակը, հիասթափությունը, ամեն ինչից հեռանալու տրամադրությունը, որի դեմ անդոր է նույնիսկ սերը: Ահա մի բանի տուն Բայրոնի բանաստեղծության տարբեր մասերից.

6 Տե՛ս Ն. Թումանյան. Հայկական բայրոնիզմի հարցերի շուրջը. Բայրոնը և Թումանյանը, «Սովետական գրականություն», 1941, № 9—10, էջ 103—105: Ա. Բ. Կարինյան. Բայրոն և Թումանյան (հեղինակի «Հովհաննես Թումանյան (հուշեր, հոգիվածներ)» գրքում, 1971, էջ 72—83): Н. Р. Саф-разбекян, Ованес Туманян и мировая литература, 1976, 150—170.

Ո՛ր սերն է պատճառ, ո՛ր ասելություն,
 Ո՛ր սին փառքերի կորուստը, ավա՛ղ,
 Որ փախչում եմ ես ձրզած տեղ ու տուն,
 Ձրզած ամեն բան, ինչ որ թանկ էր վաղ:
 Ինչ որ տեսնում եմ, լրսում աշխարհում—
 Ձանձրացնում է ինձ ամե՛ն, ամե՛ն բան,
 Էլ գեղեցկությունն ինձ չի գրավում,
 Ոչ էլ քու աչքերն այդբան անբման:
 ...Էլ ո՞ւր փախչեմ ես ինքս ինձանից,
 Թեկուզ չեւազոր երկրի մի անկյուն,
 Ուր էլ որ զընամ՝ չետեսում է ինձ
 Կյանքի էս ժանգը — մթաթիս դեմ անքուն:
 ...Ես պետք է անցնեմ աշխարհից աշխարհ,
 Քանի ետ նայեմ — այնքան անիծեմ,
 Եվ էն է սփոփանք մընում ինձ համար—
 Վատթարն եմ տեսել — ինչ էլ զա իմ դեմ?

Բավական է այս տողերի կողքին դնել «Պանդուխտ եմ, քույրիկ...» բանաստեղծությունյան հետևյալ տները, որպեսզի իսկույն նկատենք տրամադրություն, տոնի, նույնիսկ պատկերային համակարգի ակնհայտ նմանությունը.

Հալածում են ինձ անցած օրերը,
 Ներկա ժամերը հանգիստ չեն տալի,
 Հողնած են վաղուց իմ թույլ ոտները,
 Ու սիրտս ավելի:

Բայց գնում եմ ես հալածված նորից,
 Ամեն վայելքից ու բախտից հեռու,
 Նույնիսկ հայրենի հողից ու ջրից,
 Ինչպես եղջերու:

...Ես էլ վիրավոր զընում եմ փախած՝
 Անհայտ օրերի խավարի ընդդեմ,
 Ամենքից զըզված, ամենքին թողած,
 Քեզ էլ կրթողեմ... (1, 139—140)

Իհարկե, նմանությունն ավելի է մեծանում այն պատճառով, որ մենք համեմատում ենք Թումանյանի ինքնուրույն

բանաստեղծությունը նրա իսկ կատարած լարգամանության հետ: Հալտնի է, թե Թումանյանի լարգամանություններում ինչքան վառ է արտահայտվել նրա անհատականությունը, թե զրանք ինչքան հարազատ թումանյանական են և՛ տրամադրությամբ, և՛ ոճով, թեև նա իսկական ռեալիստական լարգամանության սկզբունքների հետևորդ էր և բնագրի իմաստքն ու ողին երբեք չէր զոհարելում սեփական բմբունունինքն ու նախասիրությունները արտահայտելու համար: Ինքնուրույն և լարգամանական գործերի սերտ առնչությունը տվյալ դեպքում, բացի նշված հանգամանքից, պայմանավորված էր Թումանյանի ստեղծագործական զարգացման մի կարևոր առանձնահատկությամբ, որի վրա պետք է հատուկ կանգ առնել:

90-ական թվականների վերջին և մանավանդ մեր դարի սկզբին Թումանյանը լիովին ամրապետեց ռեալիստական մեթոդին՝ կյանքի օրչեկտիվ և բարդակողմանի պատկերման արվեստին, որն արտահայտվեց նրա պոեմներում, բալլադներում, գեղարվեստական արձակում: Այնինչ Թումանյանի բնարերգությունը հաճախ գեղ մեռում էր ռոմանտիկական աշխարհըմբռնման և գեղագիտության հոռնում, և զաամենից ավելի արտահայտվում էր անհատի և հասարակության, իդեալի և իրականության սուր հակադրության մեջ: Դա ոչ թե ժանրերի հնարավորությունից էր բխում, աչ ուներ ավելի խոր պատճառներ: Պոեզիայի և արձակի օրչեկտիվ ձեերում կիրառելով ռեալիստական մեթոդը, Թումանյանն իր քնարերգության մեջ (որն իր քնուլթիվ կոչված է, ամենից առաչ, բացահայտելու բանաստեղծի անհատական ապրումների ոլորտը), հաճախ գերազասում էր ռոմանտիկական պատկերն ու զգացմունքը: Դա նրան հնարավորություն էր տալիս ավելի ցայտուն, անմիջաբար արտահայտելու երազանքի, իդեալի և իրականության անհաշտելի հակասությունը, որի զգացողությունն այնքան խորն էր Թումանյանի դիտակցության մեջ: Ռոմանտիկայի աչդ ուժեղ երանդը պահպանվեց մինչև քառյակներն ու կյանքի վերջին տարիներին

դրած բանաստեղծությունները, որոնք գտնաւորւած են ուսմանտիկական երազանքի հզոր շուկերով:

Անշուշտ, իդեալի և իրականութեան սուր հակադրութեան զգացողութեամբ պետք է բացատրել նաեւ այն փաստը, որ դարասկզբին Ռումանյանը որոշակի հետաքրքրութիւն է հանդէս բերել Նիցշէի ստեղծագործութեան նկատմամբ: 1904 թ. օգոստոսի 18-ի նամակում նա երկու անգամ վկայակոչում է Նիցշէի խոսքերը՝ «Այսպէս խոսեց Զրադաշտը» գրքից: Սերմելով իր ստեղծագործութեան տարբեր մասերի միջև հակասութիւններ տեսնելու պնդումը, Ռումանյանն իբրեւ արտաքուստ հակասական, բայց ներքուստ միասնական տրամադրութեան օրինակ բերում է Զրադաշտի խոսքերը. «...Սակայն ինչու եմ ես հեռացել անտառն ու անապատը: Ո՞չ ապաքեն նրա համար, որ շափաղանց շատ սիրեցի մարդկանց»: Իսկ առարկելով իր բանաստեղծութեան «եւնի», խեղադար գնում է նա Զգտումներովն իր անվերջ» տողերը «Բառի գուհիկ մտքով» հասկանալու գեմ, Ռումանյանը վկայակոչում է Նիցշէին. «Ես ձեզ Դերմարդն եմ քարոզում—նա խենթութիւն է» (V, 278—279): Ամենայն հավանականութեամբ՝ դարասկզբին ևս վերաբերում նաև Նիցշէի գրքից առանձին հատվածներ թարգմանելու փորձերը: Պահպանվել են մի քանի թղթեր, որոնց վրա Ռումանյանը մատիտով գրի է առել Նիցշէի «Այսպէս խոսեց Զրադաշտը» գրքի ուսերեն հրատարակութեանից իր կատարած թարգմանութիւնները: Ընդամենը թարգմանված է շուրջ 20 հատված⁸: Արդյոք դրանք Նիցշէի գրքի ավելի լրիվ թարգմանութեան նախափորձն է, թէ՛ անհամապատասխան տար-

⁸ Նիցշէից կատարած թարգմանութիւնները պահվում են Ռումանյանի բնասիրի արխիվում: Հայ բանաստեղծի թարգմանել է հետևյալ գրքից. Փր. Ինիշե. Так говорил Заратустра. Символическая поэма, Изд. журнала «Читатель», М., 1899. Թարգմանված հատվածները քաղված են այդ գրքի 14—63 էջերից: Բացի այդ, բանաստեղծի գրադարանում պահվում են Նիցշէի երկերի հետևյալ հրատարակութիւնները. Происхождение трагедии, СПб., 1899. Помрачение кумиров, М., 1900. По ту сторону Добра и Зла. М., 1900. Утренняя заря, М., 1900. Այսպէս խոսեց Զրադաշտը, առաջին մաս, գերմ. թարգմանեց Վ. Խորենի, Բարու, 1914:

բեր առիթներով օգտագործելու համար,—դժվար է ասել⁹։ Պարզ է միայն, որ դրանք վկայում են դերմանացի փիլիսոփա-գրողի նկատմամբ հանդես բերած որոշակի հետաքրքրության մասին,—մի բան, որ բնորոշ էր դարասկզբի համաշխարհային գրականության շատ նշանավոր գործիչների։

Բայց ինչու՞վ կարող էր գրավել Գերմարդու՝ շատ կողմերով հակահումանիստական ուսմունքի հեղինակը մի բանաստեղծի, որի գերագույն պաթոսը մարդասիրության գաղափարն է։ Պատասխանը պետք է որոնել Նիցշեի ուսմունքի ակտիվ բննադատական ոգու մեջ։ Թումանյանին, ինչպես նաև մեր դեմոկրատական գրականության մյուս նշանավոր գեմքերին՝ Ալ. Իսահակյանին, Վ. Փափաղյանին (Իհարկե, ամեն մեկին յուրովի՝ կապված նրանց աշխարհայացքի յուրահատկությունների հետ) Նիցշեն գրավում էր բուրժուական հասարակության, նրա բարոյականության և արվեստի դեմ կատարած սուր հարձակումներով։ Շրջապատի իրականության հետ հոգեբանական սուր կոնֆլիկտի պայմաններում, որպիսին, ինչպես տեսանք, ապրում էր Թումանյանը՝ դարասկզբին, բնական է, որ նրան կարող էր մոտ թվալ Նիցշեի ուսմունքի այդ ակտիվ բննադատական ոգին։ Իսկ դերմանացի փիլիսոփայի «գրական ծրագրի»՝ ուժեղ և իշխող անհատի, բնության և պատերազմի փառաբանման, թուլերի նկատմամբ արհամարհանքի կոչերի հետ, Թումանյանը, Իհարկե, ոչ մի կապ չուներ և չէր կարող ունենալ։ Այստեղ կարել է խոսել միայն հոգեբանական-գաղափարական սուր հակադրության մասին։

⁹ Իր թարգմանած հատվածներից մեկը Թումանյանն օգտագործել է իբրև բնաբան «Ոչ գրական ոչնչությունները բննադատ» հոդվածի համար. «Մեղմ ու բարի լինելով՝ դու ասում ես. մեղավոր չեն նրանք իրենց շնչին զոյությունով։ Իսկ նրանց նեղ հոգին մտածում է. մեղք է ծանրացած ամեն մի մեծ զոյության վրա» (տե՛ս «Մշակ», 1909, № 169)։ Նիցշեի մտքերի վկայակոչումների հանդիպում ենք նաև 1900—1913 թթ. գրած մի բանի նամակաների մեջ (տե՛ս V, 173, 183—184, 186, 390)։

1902 թվականից հետո Ռումանյանի քնարերգության և մանավանդ ողբերգական թեմայի զարգացման մեջ տեղի ունեցան էական տեղաշարժեր: Մեր հիշատակած նամակներից վերջինի մեջ Ռումանյանը գրում էր. «Բանաստեղծը նրանով է բանաստեղծ, որ ապրում է ընդհանուրով, շատերից է խոսում, ոչ թե մի քանիսից» (V, 280): Բանաստեղծի լայն հասարակական կոչման այս բմբռնումը, ի վերջո, հանգեցրեց Ռումանյանի քնարերգության ներքին վերակառուցման, որը նկատվում է 1902 թ. հետո: Գնալով ավելի ու ավելի է փոքրանում բուն սուբյեկտիվ քնարերգության տեսակարար կշիռը և, ընդհակառակը, լայնանում է համադրային և համամարզկային հարցերի ոլորտը: Մեծանում է քնարական սուբյեկտիվ ձևի մեջ դրվող բովանդակության օբյեկտիվության աստիճանը: Այս իմաստով հատկապես 1903—1908 թթ. կարելի է համարել սուբյեկտիվ քնարերգության ճգնաժամի տարիներ: Այդ շրջանում Ռումանյանի գրած՝ քանակով ոչ շատ բանաստեղծությունները կա՛մ ժողովրդական երգերի զրական մշակումներ են («Կտքավի գովրը», «Ճախարակ», «Դժար տարի», «Գարնան առավոտ»), կա՛մ խորհրդածություններ մարդու և աշխարհի ճակատագրի մասին («Ընտրյալը», «Ժամանակն անվերջ...», «Է՛հ, ով գիտի...»): Գրեթե իսպառ բացակայում է բանաստեղծի քրնարական եւ-ը, անհատական ապրումների արծարծում չկա: Ըստ երևույթին, սուբյեկտիվ քնարերգությունը, անհատի ողբերգական ապրումները: չափազանցումը այն ձևով, ինչպես դա արվում էր մինչև 1902 թ., Ռումանյանի համար արդեն սպառել էին իրենց:

Ժամանակագրական առումով առաջ անցնելով նշենք, որ հետագա տարիներին ևս հիմնականում պահպանվում և խորանում են հիշյալ երկու քնարական գծերը: Ու թեև կյանքի վերջին շրջանում մի շարք բանաստեղծությունների և շատ քառյակների մեջ կենտրոնը դարձյալ դառնում է քնարական անհատը, թեև 1917 թ. Ռումանյանն իր դուստրերի ալ-

բումներում նույնիսկ մեկ տասնյակի չափ առերևույթ սոսկ անձնական բնույթ ունեցող բանաստեղծություններ է գրում, բայց նրա ապրումներն ու խորհրդածություններն արդեն ուրիշ ելակետ ու հեռանկար ունեն։ Նույնիսկ մանկության հուշերը, կարտան ու երազները, ցավի ու սիրո մոտիվները ստանում են, այսպես ասած, վերանաատակա՛ն բնույթ, կապվում են բանաստեղծի համամարդկային, «տիեզերական» խոհերի հետ։ Մյուս կողմից, 1902 թ. հետո, ուղիղ երկու տասնամյակ, Թումանյանի բանաստեղծություններում խոսքը բացակայում է քնարերգության աչնախի ավանդական, գրեթե «պարտադիր» մոտիվ, ինչպիսին սերն է¹⁰։

Բանաստեղծը մինչև վերջ հավատարիմ մնաց սիրուց հրաժարվելու այն խոսքերին, որ նրա քնարական հերոսն ասել էր 1902 թ. բանաստեղծության մեջ. «Եվ կյանքի հաճույքն, և կնոջ սերը Ընկան իմ սրբոխից»։

Քնարերգության այդ նոր տատիճանը իր առաջին դասական արտահայտությունը գտավ 1909 թ. գրած «Վայրէջք» բանաստեղծության մեջ։ Վերջինս միաժամանակ կարելի է համարել մեր քննարկած ողբերգական թեմայի յուրօրինակ տվարտում և լուծում՝ մի նոր, ավելի բարձր փիլիսոփայական դիտակետից։ Ուշադրություն դարձնենք, նախ, այն բանին, որ «Պանդուխտ եմ, քույրիկ...» և «Վայրէջք» բանաստեղծությունների սկիզբը շատ կողմերով նման է, այնինչ շարունակությունը՝ սկզբունքորեն տարբեր։ Ահա առաջինի սկիզբը.

Պանդուխտ եմ, քույրի՛կ, մանուկ օրերից
Դրնում եմ գեպի մի անհայտ հրկիր՝
Կրտրված կյանքի բոլոր կապերից,
Մենակ, տարագիր։ (I, 139)

Ահա և «Վայրէջքի» սկիզբը.

10 Դեռ 1905 թ. փ. Վարդապարյանը ճիշտ կերպով նկատում էր, թե Թումանյանի «անձնական սիրո երգը, աստիճան առ աստիճան, տարիների բնթացքով, պակասում է, թուլանում, ցամաքում...» (տե՛ս ֆ. Վարդապարյան... նշվ. աշխ., էջ 57)։

Քառասուն տարի բլրնած ճանապարհ՝

Շիրակ, անվեհեր

Գրնում եմ ես վեր—

Դեպ Անշաշար սուրբ, աշխարհքը պայծառ: (1, 157)

Այսպես, երկու գեպքում էլ քնարական հերոսի ուղին սկսվում է անվերջ ճանապարհի, դեպի մի «անհայտ երկիր» ընթանալու հիշատակովյամբ: Բայց եթե առաջինի մեջ բնավո՛ւլ ավելի ու ավելի տիրապետող է դառնում աշխարհից, մարդկանցից հիասթափվելու ծանր ողբերգական տրամադրությունը, ապա երկրորդի մեջ քնարական հերոսի ուղին հանգեցնում է կյանքի ողջ բարդության և հակասությունների բազմակողմանի փիլիսոփայական իմաստավորման, աշխարհի նկատմամբ մարդասիրական լայնախոհ հայացքի հաղթանակի: «Խաղաղությանն և հասկ և հոգուն»,— այս խոսքերը նշանավորում են ողբերգական թեմայի բեկումը դեպի լավատեսական հեռանկար, դեպի մի յուրօրինակ «կատարսին»՝ ծանր, հոգին կեղեքող տրամադրությունների մաքրում, որ դեռ հին հույները համարում էին իսկական ողբերգական արվեստի անհրաժեշտ հատկանիշ: Իրոք, միանգամից փոխվում են բանաստեղծության տրամադրությունը, տոնը, զույնները, երբ կենսական մանր կրքերը հաղթահարած քնարական հերոսը մեր առջև բացում է իր հոգու մեծությունն ու գեղեցկությունը: Թեև նա այժմ արդեն իջնում է կյանքի լեռից ներքև, բայց հոգեպես նվաճում է այնպիսի մի բարձունք, որտեղից շատ ավելի լայն են երևում իսկական մարդու կոչումն ու հեռանկարները.

Թողել եմ ներքև, մեծ լեռան տակին,

Ե՛վ փառքը, և՛ դանձ,

Ե՛վ բեն, և՛ նախանձ—

Ամենը, ինչ որ ճընշում է հոգին:

Եվ էն ամենք, արդ նայում եմ ես—

Տեսնում եմ նորից

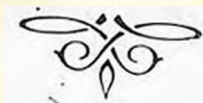
Իմ լեռան ծերից—

Էնպես հասարակ, դատարկ են կնպիս...

նվ ես խմաստուն ու բերքս թեթեւ,
Անհոգ ծիծաղով,
Երգով ու տաղով
Իջնում եմ զըվարթ իմ լերան հտե... (1, 157)

Այսպես, մարդկային սրտի և հոգու դեղեցկության և վեհության մեջ է գտնում բանաստեղծը կյանքի ողբերգական իրադրությունների հաղթահարման ուղին:

«Վայրէջքը» բանաստեղծական որոնումների որոշակի հանրագումար էր, բայց և սկիզբն էր Թումանյանի անձնական քնարերգության մի նոր աստիճանի և որակի, որի էությունը՝ անհատի նակատագիրն ու երջանկությունը ժողովրդի, մարդկության նակատագրով պայմանավորելու, մարդուն տիեզերական մեծ կյանքի հոսանքում դիտելու և գնահատելու մեջ է: «Վայրէջքով» ուղղակի ճանապարհ բացվեց դեպի Թումանյանի քնարական ստեղծագործության աչնալիսի մարգարիտներ, ինչպես «Բարձրից», «Իմ երգը» և, վերջապես, քառյակները:



VII

ՄԵԾ ԱՇԽԱՐՀԸ

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՈՒՄ

Թումանյանի ստեղծագործական ուղին, տեկնով մի քանի տասնամյակ, ավարտվում է քառյակների վրա կատարած աշխատանքով: Կյանքի վերջին տարիներին (1916—1922) նա գրում է մի քանի տասնյակ քառյակ, որոնց մեծ մասը (ընդամենը՝ 46) տպագրվել է բանաստեղծի կենդանության ժամանակ՝ «Քառյակներ» գրքով (Թիֆլիս, 1920), «Ինաստեղծությունների» վերջին հատորում (Կ. Պոլիս, 1922) և մամուլում («Նորք», 1922): Մյուսները մնացել են անտիպ կամ սեպիր վիճակում և հրապարակվել են հետմահու:

Ճիշտ է, նշված տարիներին քառյակները Թումանյանի «միակ զբաղմունքը» չէին: Չխոսելով գրական-հասարակական վիթխարի գործունեության, հրապարակախոսական և քննադատական բաղմաղան ելույթների մասին, պետք է հիշել, որ նույն տարիներին նա, թեև դեպքից դեպք, շարունակում է ստեղծել նաև չափածո երկեր: «Հայրենիքիս հետ» ժողովածուից (1916) հետո նա գրում է քաղաքացիական, խոհափիլիսոփայական և անձնական մոտիվներով մի շարք նոր բանաստեղծություններ: Նույն շրջանին են վերաբերում նաև Թումանյանի վերջին փորձերը էպիկական պոեզիայի բնագավառում. նա տպագրում է «Մոծակն ու մրջյունը», «Թագավորն ու շարչին», աշխատում է «Անբուն Կրկուն» այլաբանական մեծ կտավի վրա, անընդհատ ծրագրում է վե-

բաղաճնալ կիսատ մնացած «Հաղարան բլբուլ» պոեմին: Եվ, այնուամենայնիվ, այդ տարիներին Ռումանյանի ստեղծագործական որոնումների հիմնական բնագավառը եղան քառյակները, որոնք միաժամանակ դարձան նրա գեղարվեստական և փիլիսոփայական աշխարհայեցողության երեսնամյա զարգացման յուրօրինակ ամփոփումը:

Այսպիսով, գծագրվում է մի հետաքրքիր նյատիկ. արդեն իր գրական ճանապարհի սկզբում էպիկական շնչի բանաստեղծի համբավ նվաճած և դարասկզբին այդ համբավին առավել ևս ամրապնդած Ռումանյանը իր ուղին ավարտում է բանաստեղծական մանրանկարի՝ քառյակի ժանրով: «Մեծից» նա գնում է դեպի «փոքրը», և նրա ստեղծագործական ընդգրկումներն առերևույթ կարծեք թե «նեղանում են»: Բայց դա հասուցվում է երեսույթների փիլիսոփայական էություն մեջ ավելի խոր թափանցելով, կոնկրետ կենսական փաստից դեպի դոյության մեծ գաղտնիքները դնալու ձգտումով: Ժանրային «նահանջը» պայմանավորված էր նրանով, որ քառյակը բանաստեղծին լայն հնարավորություն էր տալիս հասնելու մտքի ու հույզի առավելագույն խտացման, «փոքր տարածություն» վրա կատարելու գեղարվեստական մեծ ընդհանրացումներ: Ստեղծագործական այդ միտումները Ռումանյանի մոտ սկիզբ էին առել շատ ավելի վաղ, բայց իրենց ամենացայտուն արտահայտությունը գտան քառյակների մեջ:

Իրենց կենսական և հոգեբանական բովանդակությամբ քառյակներն անհամար թվերով կապված են Ռումանյանի ստեղծագործության մյուս ժանրերի և զարգացման նախորդ փուլերի հետ: Կարելի է ասել, որ գրեթե ամեն մի քառյակի մեջ ուշագիբ քննության դեպքում ի հայտ են գալիս Ռումանյանի ամբողջ ստեղծագործության միջով անցնող բնորոշ միտումներ՝ մոտիվներ ու թեմաներ, մտքեր ու պատկերներ, որոնք այժմ ստանում են իրենց սեղմ, բայց առավել կոտարյալ և ամբողջական արտահայտությունը: Դա ինքնին ցույց է տալիս, թե ինչքան կարևոր է քառյակների կոնկրետ և խոր վերլուծությունը Ռումանյանին ճիշտ ու լրիվ հասկանալու համար:

Թումանյանագիտություն մեջ քառյակները ինչ-որ մո-
ռացված բնագավառ չեն եղել: Ընդհակառակը, նրանց մա-
սին միշտ խոսվել է անվերապահ դրվատանքով ու հիացմուն-
քով, իբրև բանաստեղծի հանճարի ամենաբարձր արտահայ-
տություններից մեկի մասին: Քառյակներին որոշակի տեղ է
հատկացվել Թումանյանին նվիրված գրքերում: Հրապարակ-
վել են նաև հատուկ հոգվածներ, վեճեր են ծագել քառյակ-
ների ըմբռնման և մեկնաբանության հարցերի շուրջ¹: Սա-
կայն պետք է ուղղակի ասել, որ ամբողջ խորությամբ դեռ
չեն բացահայտված ո՛չ քառյակների կենսական և փիլիսո-
փայական բովանդակությունը, ո՛չ էլ նրանց գեղարվեստա-
կան կառուցվածքի և ստեղծագործական: սլատմության հար-
ցերը: Դրանք պատկանում են Թումանյանագիտության քիչ
մշակված, բայց և, խոստովանենք, դժվարագույն խնդի-
րների թվին: Բանն այն է, որ, չնայած իրենց մանրանկարա-
յին բնույթին, Թումանյանի քառյակները գրեթե միշտ պա-
րունակում են իմաստի և պատկերային կառուցվածքի մի բա-
նի շերտ, իսկ դա ենթադրում է նրանց մեջ ավելի ու ավելի
խորանալու հնարավորություն: Դա շատ լավ էր գիտակցում
ինքը՝ բանաստեղծը, որը 1920 թ. մի զրույցի ժամանակ աս-
ել է. «Քառյակները հրատարակելիս մի զգացում կար մեջս,
մի ցանկություն՝ քննադատ լինել, որովհետև լավ քննադատի
համար հոգեբանական և գեղարվեստական խորասուզումներ,

¹ Տեղերիս գրողը Թումանյանի քառյակների ընդհանուր բնութագրին և
ստեղծագործության մյուս մասերի հետ նրանց կապերին տեղադրածի է
«Թումանյանի պոեմները» գրքում (2-րդ վերամշակված հրատարակություն,
1986, էջ 221—227) և «Հայ նոր գրականության պատմության» 5-րդ հատորի
«Հովհաննես Թումանյան» գլխում (1979, էջ 316—321): Ը. Թումանյանի նը-
կերի լիակատար ժողովածուի 2-րդ հատորում (գտնվում է տպագրության
ընթացքում) գետնոված ներածական հոդվածում ցույց են տվել քառյակ-
ների վրա բանաստեղծի կատարած աշխատանքի ընթացքը և դասակարգել
ենք զրանք ըստ նրանց թևածածիկ մակարդակների՝ ա) անհատական վիշտ,
բ) մանկական հուշեր, գ) բանաստեղծի հոգևոր որոնումների և ճակատա-
գրի հարցեր, դ) մարդու պատմական ճակատագրի, անհատի և հասարա-
կության փոխհարաբերության հարցեր, ե) մարդու և բնության փոխհարա-
բերության խնդիրը, զ) տիեզերական խոհեր:

վերլուծություններ անելու շատ ավելի բան քառյակներն են տալիս, քան որևէ մեծ գործ: Քառյակները շատ վտանգավոր բաներ են բանաստեղծի համար, բայց մանավանդ՝ քննադատի»²:

Թումանյանի քառյակների մասին մտորելիս, առավել ևս՝ դրանք վերլուծելիս սա չպետք է մոռանալ: Իրոք, «շատ վտանգավոր բաներ են» դրանք զրականագետի համար, և այստեղ դժվար չէ մնալ տողերի և պատկերների մակերեսին. երևույթն ընդունել էության տեղ, չնկատել բանաստեղծի մտքի վարմանալի խորասուզումները կյանքի և տիեզերքի առեղծվածների մեջ: Թումանյանի քառյակները գեղարվեստական ճաշակի և խորատեսության իսկական փորձաքար են:

Մի նախնական դիտողություն ևս: Թումանյանական քառյակները կարելի է վերլուծել տարբեր եղանակներով: Կարելի է դրանք քննել միասին, իբրև գեղարվեստական ամբողջություն՝ առանձնացնելով ամենից բնորոշ, այսպես ասած՝ առաջատար գաղափարներն ու պատկերները: Բայց կարելի է նաև մասնատել այդ ամբողջությունը, քառյակները վերլուծել կա՛մ ժամանակագրական կարգով՝ բանաստեղծական տրամադրությունների վարդապետ ընթացքի մեջ, կա՛մ էլ խմբավորելով դրանք ըստ թեմատիկ հատկանիշների: Առանձին քննության նյութ կարող են դառնալ քառյակների պատկերային համակարգը, լեզվական ու տաղաչափական հատկանիշները, գեղարվեստական կառուցվածքի մյուս կողմերը:

Այս աշխատանքում մենք ընտրել ենք մի ուրիշ ուղի, այն է՝ վերլուծել առանձին քառյակներ, իբրև գեղարվեստական ինքնուրույն միավորներ: Առաջին հայացքից՝ ընդամենը 4-տողանի գեղարվեստական միավորի առանձին և ինքնուրույն քննությունը կարող է անտեղի և անօգուտ բան թվալ: Բայց դա, կարծում ենք, ոչ միայն հնարավոր է, այլև շատ կողմերով հետաքրքիր և արդյունավետ (եթև, խհարկե, շանտեսվեն քառյակների ներքին թեմատիկ և գեղարվեստական առնչությունները):

2 Նվարդ Թումանյան. Հուշեր և զրույցներ, Երևան, 1969, էջ 231:

Ստորև ժամանակագրական կարգով առանձին-առանձին՝ վերլուծվում են տասներկու մեր կարծիքով, առավել բնորոշ, հանգուցային արժեք ունեցող քառյակ: Իհարկե, այդ ընտրությանը շատ կողմերով սուբյեկտիվ բնույթ ունի, և մեկ ուրիշը կարող է վերցնել նույն քանակությամբ այլ քառյակներ՝ իրավացիորեն համարելով դրանք նույնքան կատարյալ, ինչքան և մեր ընտրածները: Թումանյանի քառյակների բացառիկ բարձր մակարդակն այդպիսի հնարավորություն տալիս է: Ընտրված նմուշների էոնկրետ վերլուծությունից և գրեհահատականից դատ մենք ձգտել ենք բացահայտել Թումանյանի հասարակական և գեղարվեստական մտածողության որոշ էական դժեր: Մեր նպատակն է ցույց տալ, թե բանաստեղծական մանրանկարի մեջ ինչպես է արտացոլվել կենսական երևույթների և գաղափարների մի ամբողջ աշխարհ: Այն, ինչ Թումանյանը սիրում էր անվանել «մեծ կյանք», որն անհատին կապում է ոչ միայն ազգային և հասարակական միջավայրի, այլև համայն մարդկության և «տիեզերական մեծ կյանքի» հետ:

1. Քննությունն սկսենք 1917 թ. նոյեմբերի 12-ին գրած հետևյալ քառյակով.

Ջուր եմ փախչում, ինձ խարում,
Հազար կապ է ինձ կապում.
Ամենքի հետ ապրում եմ,
Ամենքի շափ տառապում:

Ինչի՞ մասին է այս քառյակը: Իհարկե, նախ և առաջ, մարդ և բանաստեղծ Թումանյանի, աշխարհի հետ նրա բազմադան կապերի: Բայց ավելին է ասում այս քառյակը: Այն խոսում է ընդհանրապես մարդու, հասարակության հետ նրա անխզելի առնչության մասին: Այսպես, քառյակի անձուկ սահմաններում անդամ ծագում է ընդհանրացված կերպաբեկ կամ, այսպես կոչված, քնարական հերոսի խնդիրը: Թումանյանի քառյակների մեծ մասում խոսվում է քնարական ես-ի անունից, որ հենց ինքը՝ բանաստեղծն է: Բայց միաժամանակ ավելի ընդհանուր մի բան է երևան գալիս այդ

քառյակներում՝ Մարդը մեծատառով, իր մտքի և զգացմունքի ամենաբարձր և մաքուր դրսևորումների մեջ հանդես եկող մարդը, որի անունից էլ հռչակվում են բանաստեղծի բարոյական և գեղագիտական պատվիրանները:

Դառնանք վերլուծվող քառյակին: Հոգեբանական խոր իմաստ կա առաջին իսկ տողի մեջ. «Ձուր եմ փախչում, ինձ խաբում»: Ինչպե՞ս հասկանալ սա: Բանաստեղծը ուղղագրի՞ծ և պարզունակ չի պատկերացնում մարդկանց, ճշմարտությանը և արդարությանը ծառայելու գործը: Նա փաստորեն խոստովանում է, որ իր կյանքում էլ եղել են պահեր, երբ ինքը ցանկացել է հեռանալ առօրյա հոգսերից, ազատագրվել շրջապատի ճնշող բեռից, ամբողջովին հանձնվել ստեղծագործական ազատ ներշնչանքին: Սա նշանակում է, որ նա էլ երբեմն երազել է այն, ինչ Թումանյանի երդիծական պոեմում խորհուրդ է տալիս Մուսան.

Աստվածային հրդոս ձիրքով
էս ցած կյանքից հեշտ ու անին
Թըռչել երկինք, վերե՛ւ, վերե՛ւ,
Ցավեր, հոգսեր ողջ մոռանալ,
Դբժոխք իջնել, դրախտ գրնալ,
Անհուն ըզգալ, թովիչ երգել...

Իհե՛ս պոեմի մեջ էլ բանաստեղծն ի վերջո մերժում էր այդ առաջարկը՝ գերադասելով մնալ տառապալի երկրի վրա, բայց քառյակում նա ավելի առաջ է դնում: Այստեղ նա կարծե՛ք վերջնական հանրադումարի է բերում իր տանջալի մըստորումներն այն հաստատ համոզմամբ, որ կյանքի խնդիրներից վեր բարձրանալու պատրանքներն ապարդյուն են: Դա ինքնախաբեություն է, քանի որ ինքն անխղելիորեն, հազար ու մի թևով կապված է շրջապատող աշխարհի հետ («Հաղար կապ է ինձ կապում»), որից դուրս ապրել և ստեղծագործել չի կարող: Քառյակի եզրամակիչ տողերը գիտական բանաձևի ճշգրտությամբ և թևավոր խոսքի դիպուկ ուժով քացահայտում են իսկական բանաստեղծի կոչումն ու ճակատագիրը. «Ամենքի հետ ապրում եմ, Ամենքի շափ տառապում»:

Թումանյանի խորին համոզմամբ՝ բանաստեղծի մեծությունն ու արժեքը որոշվում են, նախ և առաջ, նրանով, թե նա ի՞նչ չափով է իր մեջ կրում հանրության, ժողովրդի վիշտքն ու ձգտումները, որքանո՞վ է ձուլվում «ամենքի հետ», մտնում նրանց հոգևոր աշխարհը: «Բանաստեղծը նրանով է բանաստեղծ, որ ապրում է ընդհանուրով, շատերից է խոսում, ոչ թե մի բանիսից»,—գրել է նա 1904 թ. (V, 280): Ժողովրդային գրողի էության թևավոր բնորոշումն է տվել Թումանյանը, երբ Խ. Աբովյանի մասին ասել է, թե «նա ամենքինն է ու ամենքը նրա մեջ են» (IV, 158): Եվ այս նույն մտքի մի ուրիշ տարբերակը չէ՞ արգյոք բառչակներից մեկում արտահայտված «տիեզերական տենչանքը», «Բայց ո՞վ էրտա էն վայելքը՝ ինքըս ինձ էլ չըզգայի, Ու հալվեի, ծավալվեի, ամենքի հետ լինեի...»: «Ձուր եմ փախչում...» բառչակի կենսական հավաստիությունը այստեղ փոխարինվում է փիլիսոփայական-բնապաշտական հարցադրմամբ,—հալվել ու ծավալվել ամենքի մեջ, չզգալ անգամ սեփական հստակ էլ այն ժողովրդի և բնության մեծ ու հավերժական բնդհանքությունը: Բայց էությունը նույնն է: Թումանյանի մտածողության մեջ ինչպես այս, այնպես էլ ուրիշ գեղարվեստ, իմաստի կոնկրետ-իրական և լայն փիլիսոփայական մեկնաբանությունները չեն բացառում, այլ լրացնում են իրար: Երկու բառչակներում էլ հաստատվում է նույն նվիրական միտքը: Այն, ինչի մասին նա խոսել է նաև մահվանից ոչ շատ առաջ, երբ, վկայակոչելով Պուշկինի մի խոսքը, ասել է. «Բանաստեղծն իր երկրում պիտի լինի միայն, և միայն իր երկրում կարող է ապրել բանաստեղծը: Նույնը ես կարող եմ ասել. մեր երկիրը շատ է խառը, տակն ու վրա, շատ է խառաք. ո՞ւր դեռ, ո՞ւր մնաս... բայց ես միայն իմ երկրում կարող եմ ապրել»³:

Այսպես, վերլուծվող քառյակի մեջ դասական հստակություն մարտահայտված մտքերը բազում թելերով առնչվում են Թումանյանի ողջ գեղագիտական համակարգի, նրա մարդ-

կային նկարագրի և սկզբունքների հետ: Իր ամբողջ կյանքով և ստեղծագործությամբ էր Թումանյանը նվաճել աշգրիտի խոսքեր ասելու իրավունք. «Ամենքի հետ ապրում եմ, Ամենքի չափ տառապում»:

Այս քառյակի «կենսագրության» մեջ կա մի հանգամանք, որը հեշտ չէ բացատրել: Մտքի և արտահայտության բարձր կատարելության հասցված այս գործը բանաստեղծի կենդանության ժամանակ չի տպագրվել: Այն լույս է տեսել համաձու, այն էլ գրվելուց մեկուկես տասնամյակ անց (1932): Հիրավի զարմանալի փաստ: Ի՞նչն է մղել հեղինակին հրապարակումների ժամանակ շրջանցելու այս հոյակապ քառյակը: Արդյոք պարզ մոռացման արդյո՞ւնք է սա, թե՞ կապված է մի ուրիշ, ավելի լուրջ նկատառման հետ,— դժվար է ասել: Իրոք, հանճարները հաճախ չեն գիտակցում, թե ինչպիսի հրաշալիք են կերտել, անհոգ և անտարբեր են լինում իրենց ստեղծածի նկատմամբ...

2. Հաջորդ քառյակը գրված է 1917 թ. դեկտեմբերի 24-ին.

Ինչքա՛ն ցավ եմ տեսել ես,
Նենգ ու դավ եմ տեսել ես,
Տարել, ներել ու սիրել,—
Վատը՝ լավ եմ տեսել ես:

Դժվար չէ նկատել, որ այս քառյակը հիմնվում է նրա երկու կեսերի իմաստային սուր հակադրության վրա,— ըսկըվբում կյանքում ստացած հարվածների և դառնությունների հիշատակում, իսկ վերջում՝ քնարական հերոսի հակառակ ռեակցիան, իր բնույթով խորապես հումանիստական պատասխանը այդ բոլորին:

Թումանյանի խոսքերն, իբր Եհսած անհամար ցավերի ու դավերի մասին սոսկ բանաստեղծական արտահայտությունն չեն, ոչ էլ տպավորության համար ասված մի բան: Նրանց հետևում մի ամբողջ կենսագրություն կա, մեծ և տառապալի կյանքի պատմություն:

Պետք է խոստովանել, որ շնայած բանաստեղծի համաժողովրդական համբավին, մենք ինչպես հարկն է չենք ճա-

նաչում Թումանյան-մարդուն, լավ չգիտենք նրա կյանքի՝
 ներքին բովանդակությունը: Նրա «մշտաժպիտ» հայացքի և
 լավատեսական փիլիսոփայության հետևում մենք չենք տես-
 նում նրա կենսագրության ողբերգական շերտերը: Այնինչ
 Թումանյանի «օրերի ու վաստակների» պատմությունը, ինչ-
 քան էլ արտաքինապես այն ընթացել է ոչ-բացառիկ, «սովո-
 րական կյանքի» հունով, ներքուստ եղել է շատ դրամատիկ,
 և նրա մասին լիակատար իրավունքով կարելի է կրկնել իր
 իսկ խոսքերը. «Դրամաների մեջ ավելի զարհուրելին չկա,
 քան մեծ հոգիների դրաման» (IV, 303): Չմոռանանք նաև
 մահից երկու ամիս առաջ ներքին ցավով ու դառնությամբ
 կատարած խոստովանությունը. «Շատերը ինձ կըջանիկ են
 կարծում, կյանքս՝ հարթ ու հավասար, բայց ներքին փոթոր-
 կումներիս ու ազմուկների շատ են անձանոթ. ոչ ոք ոչինչ
 չգիտե... Եվ ոչ ոք ուղիղը չի գտնելու, չի ասելու երբեք...»⁴:

Իրոք, բավական է միայն մտովի վերհիշել հիմնական
 կենսագրական փաստերը, համոզվելու համար, թե ոչ այնքան
 խրկարատե կյանքի ընթացքում ինչքան շատ,—և՛ անձնա-
 կան, և՛ հասարակական,—«դավեր ու ցավեր» են բաժին ըն-
 կել բանաստեղծին: Առօրյա գոյություն և արվեստագետի
 կոչման իրավունքների համար անվերջ մաքառումները երի-
 տասարդ տարիներին, ազգամիջյան կոիվների և համաշխար-
 հային պատերազմի շրջանում անձամբ տեսած և ամբողջ էու-
 թյամբ վերապրած համաժողովրդական դժբախտությունները,
 ստոր մատնությունների պատճառով երկու անգամ ձերբա-
 կալվելը, հարադատ եղբայրների, աղա և տաղանդաշատ որ-
 դու՝ Արտիկի ղոհվելը, «հայաց. դրամբյանիզմի» և լիբերալ
 մամուլի բազմաթիվ անմաքուր հարձակումները,—ահա այդ
 ցավերի ու դավերի երկար շարքի մի քանի օղակները միայն:
 Ոչինչ էլ չափազանցնում բանաստեղծը, երբ գրում էր դառ-
 նությամբ լեցուն այդ տողերը. «Ինչքան ցավ եմ տեսել ես,
 Նենգ ու դավ եմ տեսել ես»: Եվ կարծեք այս տողերի մի այլ
 տարբերակն է 1922 թ. գրած քառյակը, որն սկսվում է այս-

⁴ Խլարդ Թումանյան. նշվ. գիրքը, էջ 307:

պես. «էնքան շատ են ցավերն, ավերն իմ սրբոտում, էնքան անթիվ կորած լավերն իմ սրբոտում»:

Սակայն վերլուծվող քառյակի իմաստը չի պատասխանում կյանքի պատճառած անհամար «ցավերի, ավերի» արձանագրումով: Եղբայրակիչ Յ-Վ-րդ տողերը մեծապես ընդլայնում են բանաստեղծական պատկերի սահմանները և հաստատում մի նոր, ավելի բարձր ճշմարտություն: Ճաշակած վիշտն ու դառնությունը չեն չարացրել քնարական հերոսի սիրտն ու հոգին, նրան չեն մղել դեպի կյանքի, մարդկային բնական կապերի դաշտալի ժխտում: Գուցե ընդհակառակը: «Տարեւ, ներեւ ու սիրեւ,—վատը՝ լավ եմ տեսել ես»,—ասում է բանաստեղծը՝ հաստատելով լայն հումանիստական հայացք աշխարհի նկատմամբ: Սիրել ու ներել, նույնիսկ վատի մեջ տեսնել լավը, մարդկայնորեն դրականը,—սա այն բարոյական սկզբունքն է, որով Թումանյանը դիտում և գնահատում է աշխարհը, մերժում չարն ու անարդարը, հաստատում գեղեցիկն ու բարին:

Եթե այս քառյակի առաջին երկու տողերի մի ուրիշ, ընդլայնված տարբերակը, ինչպես ասվեց, կարող է համարվել «էնքան շատ են ցավերն, ավերն իմ սրբոտում...» քառյակը, ապա նրա եղբայրակիչ տողերի հումանիստական տրամադրությունները այլևայլ ձևերով արտահայտվել են մի քանի այլ քառյակների գեղարվեստական բանաձևումների մեջ (հիշենք՝ «Ո՛հնց է ժպտում իմ հոգին Չարին, բարուն,—ամենքին», «Իմ սիրտը բաց, իմ սիրտը մեծ մեր դարում» և այլն): Դր «բարի սրտի էն մեծ խոհերով» աշխարհի չարիքը հաղթահարելու և բարձր իդեալ հաստատելու լավագույն արտահայտություն է Թումանյանի քնարերգության ամենակատարյալ կերտվածքներից մեկը՝ «Բարձրից» բանաստեղծությունը:

Լիարժեք երջանկության համար, համոզված էր Թումանյանը, անհրաժեշտ է վեր բարձրանալ մասն ու շար կրքերից, տոգորվել բարությունը ու լայնախոհ սիրով դեպի աշխարհը: Սա, իհարկե, չի նշանակում, թե բանաստեղծն անտեսում էր երջանկության կենսական և հասարակական նախապայման-

ներք: Չափից ավելի միամիտ բան կլիներ Ռումանյանին աջգլխի բմբուռում վերագրելը: Սակայն դրա հետ միասին նա առաջադրում էր, իբրև բարոյական և գեղագիտական կարևորագույն պայման, մի ուրիշ սկզբունք հստակ դրուելու՝ ջանկոթյան ազդյունքը նրա սիրտն է: «Անհուն հանքը իմ գանձերի Սիրտս է առատ, լին ու ազատ, Ինչքան էլ որ բաշխեմ ձերի, Սերն անվերջ է, բարին՝ անհատ»,—գրել է նա «Իմ երգը» բանաստեղծության մեջ (1918), հաստատելով լայնախոհության և մարդկանց բարիք պարգևելու պատճառած հոգեկան երանությունը: Նույն իմաստությունը էր ներշնչված նաև ավելի վաղ՝ 1916 թ. Ռաֆայել Զարդարյանի ալբոմում կատարած գրառումը, ուր ձևակերպված է Ռումանյանի բարոյական ամենախոր պատվիրաններից մեկը. «Երջանկությունը, իմ շնորհալի բարեկամ, հենց նրանով է լավ, որ՝ աշխարհքի բոլոր լավ բաների նման՝ օդի նման, լուսի նման—միշտ ու ամեն տեղ կարող էր գտնել, դեռ նրանից էլ ավելի առատ: Երջանկության ազդյունքը մաքուր իրեն սիրան է: Եվ մեծ ու հարուստ սիրտ ունեցող մարդիկ կարող են վերջ տանալ և շատ վիշտ ու ցավ ունենալ, բայց երբեք զժբախտ չեն լինում նրանք» (Ուշ—II, 264): Ավելացնենք ասվածին մի հետաքրքիր փաստ հս: Մի ուրիշ երիտասարդի ալբոմում, 1921 թ. նոյեմբերի 29-ին Կ. Պոլսում կատարած գրառման մեջ բանաստեղծն այսպիսի պարզ և իմաստուն խորհուրդ էր տալիս. «Լավը մտածել, լավը տեսնել և լավը անել»⁵:

«Ինչքան ցավ եմ տեսել հս...» քառյակը այդ նույն խոհերի և ապրումների ծայրաստիճան սեղմ, բայց և ըստ ամենայնի լիարժեք արտահայտությունն է: Նրա քնարական հերոսը հասել է հոգևոր բարձր երանության, որովհետև, անցնելով անհամար փորձությունների միջով, կարողացել է ըմբռնել սիրտ և բարության գերագույն իմաստությունը:

3. Նույն օրը՝ 1917 թ. դեկտեմբերի 24-ին, Ռումանյանը գրում է 7-վանկանի տողերով մի քառյակ հս, որը նախորդի

⁵ Տե՛ս մեր հրապարակումը՝ «Երանի՜ Ձեզ, իմ երիտասարդ բարեկամ...»: «Ավանգարդ», 1969, 24 հուլիսի, № 87:

տրամադրությունների յուրօրինակ կրկնակն է կարծեք՝ այս անգամ արտահայտված պայմանական գեղարվեստական միջոցներով:

Քանի՞ ձևերից հմ վառվել,
Վառվել ու հուր հմ դառել,
Հուր հմ դառել, լույս տրվել,
Լույս տալով հմ ըսպառվել:

Եկատեղ ուշադրություն է գրավում, նախ, կրկնությունների հատուկ եղանակը, որը եզակի է Թումանյանի քառյակների շարքում: 2-րդ, 3-րդ և 4-րդ տողերն սկսվում են իրենց նախորդ տողերի վերջին բառի (կամ բառերի) կրկնությամբ (վառվել—վառվել, հուր հմ դառել—հուր հմ դառել, լույս տրվել—լույս տալով): Կարող է թվալ, որ առանց այն էլ փոքր ծավալի քառյակի համար դա ավելորդ շռայլություն է: Բայց այդ կրկնության շնորհիվ ձևը է բերվում իմաստի աստիճանական ուժեղացում (գրադացիա), գաղափարի լարում և կենտրոնացում, որոնք քառյակի հոգեբանական ներգործության հիմքերն են:

Քառյակի առաջին տողը («Քանի՞ ձևերից հմ վառվել...») մի այլ՝ փոխաբերական առումով արտահայտում է այն, ինչ նախորդ քառյակի մեջ ձևակերպվել է իրական կենսական հասկացությունների լեզվով՝ «Ինչքա՞ն ցավ հմ տեսել ես...»: Մի բանի «ձևերից վառվել» հենց նշանակում է անասելի ցավ ու տառապանք ճաշակել: Բայց այդ փոխաբերությունը հիմք է դառնում մի ուրիշ՝ ավելի խորիմաստ պայմանական պատկերի համար. «Վառվել ու հուր հմ դառել»: Եվ այստեղ նորից, ինչպես նախորդ քառյակում, կորուստներն ու տառապանքը վերածվում են իրենց հակադրությանը: Զարգացնելով փոխաբերական պատկերը, բանաստեղծը կրկին հանգում է կյանքում իր ճաշակած շարիքների ու կարիքների փոխարեն մարդկանց բարիք ու լույս պարգևելու գաղափարին. «Հուր հմ դառել, լույս տրվել, Լույս տալով հմ սպառվել»: Եթե Սայաթ-Նովան այդ գաղափարն արտահայտում էր «դառնություն—բաղցրություն» հակադրությամբ («Ով բիզի լիզի պար-

քիվե, դուն տու շաքար, Մայաթ-նովա»), ապա Թումանյանը դիմում է մարդկանց լույս պարզեող կրակի պատկերին: 1917 թ. վերջին գրած այդ խոսքերով («Լույս տալով եմ ըսպառվել») նա կարծեք հանրագումարի էր բերում ոչ միայն իր արդեն մոտ երեսնամյա գրական ճանապարհը, իր ստեղծած անհամար գեղարվեստական արժեքները, այլև (ու թերև՝ սա էր տվյալ գեպքում բանաստեղծի համար հիմնականը) պետականությունից դուրս ժողովրդի կյանքում վիթխարի դեր խաղացած իր հասարակական գործունեությունը, իր հետևողական պայքարը մարդասիրության և արդարության, խաղաղության և բարեկամության համար: XX դարի սկզբի մեր ազգային պատմության մեջ դա, հիրավի, այնպիսի մի լույս էր, որի հետ չի կարող համեմատվել այդ շրջանի ոչ մի ուրիշ հայ գրող կամ հասարակական գործիչ:

Մյուս կողմից, լույսը, երակը Թումանյանի ստեղծագործության և հրապարակախոսության մեջ ամենախոր և գեղեցիկ խորհրդանիշներից մեկն է: Հիշենք «Փարվանայի» հանգուցային պատկերը՝ անշեշ հուրը: Դա մարդկային էության անարատ մաքրության և գեղեցկության հավերժական ձգտման արտահայտությունն է, որը մաքառման է մղում կատարելության իդեալին հասնելու համար: Շատ բնորոշ է նաև լույսի փառաբանությունը 1902 թ. ամռանը գրած մի նամակում, ուր, խոսելով «ազգային մեծ պոեմա» գրելու ծրագրի մասին, Թումանյանն ավելացնում էր. «Ա՛խ, ինչ սքանչելի խոսք է. եղիցի լույս... ստեղծագործության աստվածային խորհուրդը կամ ստեղծագործական հանճարի ուժը հայտնում է այս երկու խոսքով—կղիցի լույս...» (V, 202): Կարծես՝ գլոբալական «Ավելի՛ լույսի» արձագանքն էս լսում այս տողերում:

Արվեստի գերագույն կոչումն այն է, ասում էր Թումանյանը, որ նա «տալիս է իր լույսն ու ջերմությունը կյանքին»: Զարգացնելով այդ միտքը, նա 1913 թ. պատանի գրողների երեկույթին արտասանած ճառում նորից դիմում էր արևի և լույսի պատկերին, ասելով. «Դիցաբանությունն ասում է, թե Ապոլլոնը, որ բանաստեղծությունն է ներկայացնում և արևն է միաժամանակ, իր կյանքում երբեք մոլթն ու մռայլ չի

տեսած: Որովհետև արևն է ինքը և իր հայացքն արևի, և ամեն մուսլ չբանում է նրա հայացքից: Արևի նման նայեցիք աշխարհին» (IV, 240—241):

Ուրեմն՝ արվեստ—արեւ, բանաստեղծ—լույս: Այս պատկերավոր զուգահեռները բխում են Թումանյանի գեղագիտական դավանանքի էությունից, և վերլուծվող քառյակը սերտորեն առնչվում է այդ գաղափարին: Ունենալով անձնական, նույնիսկ կենսագրական որոշակի հիմք, այն շատ ավելին է տալիս, հաստատում է մարդկանց լույս և ջերմություն պարգևող արվեստի սկզբունքը:

Մինչև այժմ վերլուծված երեք քառյակներն էլ գրված են 1917 թ. վերջին: Մենք բաց կթողնենք 1918 թ. գրված քառյակները և կանցնենք հաջորդ թվականների դործերին: Միաժամանակ պետք է նկատել, որ մինչև 1918 թ. ներառյալ Թումանյանի քառյակները (բացառությամբ մեկի) գրված են շատ կարճ՝ 7-վանկանի տողերով (այսպես կոչված «բալաթու չափով»): 1919-ից սկսած պատկերը սուր կերպով փոխվում է. Թումանյանն իր քառյակներում անցնում է հիմնականում 15, հազվադեպ՝ 11 և 16 վանկանի տողաչափերին: Դա կապված էր որոշակի բովանդակային տեղաշարժերի, լայն փիլիսոփայական մտորումների նախասիրության հետ, որն այժմ գերակշռող է դառնում քառյակներում: Համապատասխանաբար՝ նրանք դարձանում են ավելի հանդարտ ու փոփոխվող, բաբախում ավելի լայն շնչառությամբ:

4. Ահա այդ «նոր շրջանի» տուաչին քառյակներից մեկը, որը գրված է 1919 թ. նոյեմբերի 21-ին.

Արեւելի եղմներին իջավ պայծառ իրիկուն.

Հերիախական պալատներում բազմաթիվ են իմ հոգուն...

Ի՞նչ եմ շինում էս ցեխերում, տղմուկի մեջ վալբերն,

Ա՛խ, ինչ նորից զբաղեմ համփան գեպի էնտե՞ղ, գեպի տո՞ւն...

Կարելի է ասել, որ այս քառյակը Թումանյանի ուտոպիան է, ավելի ճիշտ՝ նրա ուտոպիաներից մեկը: Արեւելի եղմները իրենց պայծառ երեկոներով, նրա հերիաթային պալատները բանաստեղծի հոգու աչքերով տեսած ջբեղ կրազներ

են, որոնք իրական լինելուց ավելի խորհրդանշում են ինչ-որ բարձր և մաքուր, հավերժորեն կայուն և գեղեցիկ իդեալ:

Թումանյանի աշխարհայացքի և գեղարվեստական համակարգի մեջ Արևելքը, իբրև պատմական և ստեղծագործական հասկացություն, էական տեղ է գրավում: 1916 թ. գրած «Արևելքի նոր դարագլուխը» հոդվածում նա նշում էր. «Ասիան և Եվրոպան կամ, ուրիշ խոսքով, Արևելքն ու Արևմուտքը լոկ աշխարհագրական տերմիններ չեն, այլ տարբեր քաղաքակրթություններ ու աշխարհայացքներ: Հազարավոր տարիների ընթացքում էդ աշխարհներից ամեն միինը հանդես է բերել իր էս կամ էն գերազանց ուժը՝ իբրև իրեն ներկայացուցչությունը մյուսների հանդեպ» (VI, 233): Արևելքի հասկացության մեջ, ասում էր բանաստեղծը, պետք է տարբերակել երկու բան: Մի կողմից, հին արևելյան պետությունների՝ Բաբելոնի, Ասորեստանի, Պարսկաստանի, արաբական խալիֆայության մեջ ստեղծված «հին ու փառավոր կուլտուրաները», մյուս կողմից՝ XV դարից սկսված թուրքական տիրապետության շրջանը, երբ «Արևելքը և խավարն ու բարբարոսությունը դարձան հոմանիշ հասկացություններ» (ն. տ.):

Թումանյանի «արևելյան ուտոպիան» կապված էր միմիայն առաջինի՝ հանճարեղ բանաստեղծների ու փիլիսոփաների, ճարտարապետական հուշակապ կառույցներ և բարոյական խորիմաստ պատվիրաններ ստեղծած Արևելքի հետ: Պատմական և գեղարվեստական այդ ֆենոմենն է, որ նա մի ուրիշ բառչակում (գրված 1921 թ. մայիսի 1-ին) անվանել է «Արևելքն աստվածային—հայրենիքը իմ հոգու» և որոշակիորեն հակադրել Արևմուտքին: Այդ հակադրությունը վերացական կամ անշարժ «կիպլինգյան» ըմբռնում չէր, այն ուներ պատմական և սոցիալական կոնկրետ իմաստ: Թումանյանը խոսում էր Արևմուտքում տիրող «մեքենայի և ոսկու սարուկների» մասին, որոնք, խուսափելով «իրենց հոգու անապատից», «արլունալի աղետներով, աղմուկներով ահարկու» ձրգտում են գեպի Արևելք: Այսպիսով, «Արևելքի իդեալականացումը» հաշվառված համար միջոց էր՝ մերժելու ժա-

մանակակից բուրժուական աշխարհը, նրա քաղաքական և բարոյական սկզբունքները:

Թումանյանը մի քանի անգամ խոստովանել է, որ ժամանակի ընթացքում իր մեջ գնալով ուժեղացել են «Արևելքի գեները», սերն ու հետաքրքրությունը նրա պատմության, պոեզիայի և մշակույթի նկատմամբ: «Ես առաջ Պուշկինի: Լերմոնտովի ազդեցության տակ էի, հիմա Արևելքին եմ դա-լիս. գալիս եմ դեպի մերը—ազատագրվում եմ»,—ասել է նա 1919 թ. դեկտեմբերին⁶:

Բայց վերադառնանք վերլուծվող քառյակին: Առաջին տողերում դժագրված՝ Արևելքի հովվերգական պատկերին հակադրվում է բանաստեղծին շրջապատող իրականությունը, որը խորապես հակակրեկի է նրա համար. «Ի՞նչ եմ շինում էս ցեխերում, աղմուկի մեջ վայրենի»: Ցեխը Թումանյանի բառապաշարում, իր կոնկրետ իմաստից զատ, նաև խտացումն է մարդկային ստոր արատների (հիշենք 90-ական: լժ/վերաբերող «Գրողի նամակներին» մեջ ժամանակակից կյանքի «հերոսներին» ուղղած վայրալի խոսքերը. «Ձեզ նման ցեխից ի՞նչ կարելի է ստեղծել»—VI, 88): Իսկ «վայրենի աղմուկը» հոմանիշն է մարդկային հարաբերությունների մեջ իշխող թշնամանքի, առեւտրյան, ունայն կրքերի: Ուրեմն, ցեխն ու աղմուկը միասին խորհրդանշում են այն ամեն բացասականն ու հակակրեկին, որոնք կյանքը դարձնում են անտանելի գեհն: Այդ գեհնից է, ահա, փախչում բանաստեղծը՝ երազելով. «Ա՛խ, թե նորից զբտնեմ ճամփան դեպի էնտե՛ղ, դեպի տո՛ւն...»:

Ինչպես նախորդ տողերի հիմնական բառ-հասկացությունները, այնպես էլ այս տողում «տունը» վերացել է իր սովորական բառարանային իմաստից: Այստեղ տունը շատ ավելին է, քան նույնիսկ «Անուշի» սկզբում հիշատակվող տունը («Թըռչում է հոգիս, թըռչում դեպի տուն»), որը խորհրդանշում է «Հայրենի եղերքը», և որի մասին դեռ բանաստեղծի կենդանության ժամանակ Ա. Տերտերյանը գրել է.

6 Նվարդ Թումանյան. նշված պիոբը, էջ 224:

«Դա այն ապաստանն է, ուր պետք է անդորրություն գտնի նրա ստեղծագործող հոգին՝ սգևորության հյուսիս քաղելով և ապրելով բազմակողմանի կերպով»⁷։ Ջոնադատի այս խոսքերը կարելի է կրկնել նաև վերլուծվող քառյակի «տան» մասին, բայց նրա բովանդակությունը դրանով չի սպառվի։ Կտրվելով առարկայական իմաստից, «տունը» այստեղ դառնում է բոլոր լուսավոր ձգտումների և բարձր հոգևոր վաշխների հումանիշ։ Դա այն անհայտ, բայց երանելի աշխարհն է, որի մասին բանաստեղծը դեռ 1902 թ. գրում էր.

Այնտե՛ղ, մեր հոգու սուր հայրենիքում,
Խաղաղ օրերի պայծառ լույսի տակ
Ապրում է սերը, ծըպիտը ծաղկում,
Ուրախ օրերը թընդում ներգաշնակ... (I, 137)

Այսպես, վերլուծվող քառյակն իր «արևելյան ուտոպիայով» ներառնում է Թումանյանի հասարակական և գեղագիտական աշխարհայեցողության մի քանի էական կողմեր։

5. Նախորդ քառյակի հետ միաժամանակ՝ 1919 թ. նոյեմբերին է գրված բոլորովին ուրիշ բնույթի մի ստեղծագործություն։

Դու մի անհայտ Բանաստեղծ ես, չբռննված մինչ էսօր.
Առանց խոսքի երգ ես թափում հայացքներով լուսավոր:
Ես էլ, ասե՛նք, զարմանալի Ընթերցող եմ բախտավոր,
Որ էարդում եմ էգ երգերը էսքան հեշտ ու էսքան խոր:

Ինչի՞նչ մասին է այս քառյակը։ Նախ ասենք, որ սա այն սակավաթիվ թումանյանական քառյակներից է, որի մասին մենք ունենք հեղինակի վկայություն-բացատրությունը։ «Ինչու սկսեցի քառյակներ գրել» սեպտիմալիտի (պահվում է Թումանյանի ընտանիքի արխիվում), թվարկելով անձնական-կենսագրական բնույթի մի շարք փաստեր (հղբայրների՝ Ռոստոմի և Արտաշի, ապա և որդու՝ Արտիկի ղոհվելը և այլն), Թումանյանը վերջում ավելացնում է. «Միակը—իրբն բացառությամբ՝ Դու մի անհայտ բանաստեղծ ես—տիկ. Ռա-

7 Արսեն Տերտերյան. Հովհաննես Թումանյան. Հայրենի եղերքի քննարկում։ Վաղարշապատ, 1911, էջ 7։

մամշեալին—որ և վերջը եղաւ սկզբի հետ»։ Խոստովանենք, որ սա աշնքան էլ հասկանալի վկայութիւնն է։ Եթէ սկզբնապէս քառյակը նվիրւած է եղել տիկին Թամամշեալին, ապա միեւնոյն է, դա շատ բան չի տալիս քառյակի ըմբռնման համար, որովհետեւ անհնար է այն ընկալել և վերլուծել որպէս որեւէ կնոջ հասցեաղրւած սովորական դիմում կամ բնծայական։

Քառյակի բովանդակութիւնը շատ ավելի բարդ է և բաղմաշերտ։ Ըստ երևույթին, այս դեպքում կատարւել է աշն, ինչ հազվադեպ չէ գեղարվեստի պատմութեան մեջ. քառյակի սկզբնական մտահղացումը մեծապէս ընդլայնւել է, և նա այժմ շատ ավելին է բովանդակում, քան նախապէս ծրագրած է եղել հեղինակը։ Իսկ նախապէս նա, ամենայն հավանականութեամբ, ցանկացել է քառյակ նվիրել մի կնոջ, որի մեջ նա տեսել է բանաստեղծական ներշնչանքի աղբյուր։ Դա ավելի հասկանալի կդառնա, եթէ հիշենք Թումանյանի շատ խոր և ինքնատիպ, հումանիստական մեծ լիցք պարունակող մտքերից մեկը, որի համաձայն կատարյալ մարդն ինքնին բանաստեղծութիւնն է։ 1899 թ. մի նամակում նա գրել է. «Ճշմարիտ, մի՞թէ գեղեցիկ կնոջից ավելի սրտառու չկող կա, կամ առաքինի մարդուց ավելի վսեմ բանաստեղծութիւն» (V, 153)։ Եւ ահա այս քառյակի հասցեատիրոջ՝ տիկին Թամամշեալի մեջ (որը, ժամանակակիցների վկայութեամբ, բոլոր առումներով իրոք հետաքրքիր և գրավիչ անձնավորութիւն է եղել) նա տեսել է հենց այդպիսի «մարդ-բանաստեղծութիւն»։ Իր քառյակի դիմումի առարկային Թումանյանն անվանում է «անհայտ Բանաստեղծ», որը, նույնիսկ անխոս, երգեր է սփռում իր «հայացքներով լուսավոր», իսկ իրեն կոչում է «ղարմանալի Ընթերցող», որին բախտ է տրւած կարդալու այդ երգերը։

Բայց կարելի է ասել և ավելին։ Այս քառյակի մեջ անուղղակի արտահայտւել է իդեալական կնոջ (առհասարակ՝ մարդու) կարոտը, որը շատ բնորոշ է Թումանյանի բանաստեղծական մտածողութեանը։ Հիշենք մի քանի հատուած մի-

ալն 1901—1902 թթ. համակներից, ուր այդ մոտիվը շատ ցայտուն է արտահայտվել:

«Իսկ կարոտը ինձ համար ամենաթանկագին զգացումն է... Կարոտից է առաջ դալիս ամեն բարձր բան: Իդեալներն ի՞նչ են որ,—հոգու կարոտներ» (V, 183):

«Իսկ իմ ուզած կարոտը ուրիշ բան է—նա իդեալացնում, ազնվացնում է մարդուն, թոխը ու ձգտում է տալիս հոգուն» (V, 205):

«...Մարդ միշտ ունի մի քնքուշ էակի հետ գեղեցիկ—գեղարվեստական կապերով կապված լինելու կարոտը, երազային կյանքով երբեմն ապրելու տենչը» (V, 212):

Այսպիսի խոհերից հետագայում (1917) ծնվեց «Երազեցի շարունակ...» բանաստեղծությունը, որն ամբողջովին տողորված է «շրեղ հերոսների» կարոտով: Իսկ ավելի վաղ՝ 1908 թ. գրած «Ծագումն» ոտանավորում բանաստեղծն աշտպես է ներկայացրել իր «հոգու խորքերից» «նազելի փառքով» վեր հանող իդեալ-հերոսահուն.

Թռչում են երգերս նրան քնդառաջ,
Ֆեոդորներս աշխույժ պարում են իր շուրջ,
Զուլում եմ և ես իմ բախտից հաբրած,
Ու կյանքը թևին թրվում է անուրջ: (I, 152)

Ինչքան էլ տարրեր լինի բանաստեղծական ոճը, բննարկվող քառյակը ևս նույն իդեալի կարոտն ու տենչանքն է մարմնավորում:

Բայց դիտելով այս դործը Թումանյանի քառյակների բնդ-հանուր շափալում, կարելի է ասել, որ այն սերտորեն կապվում է նաև բանաստեղծի, աշտպես ասած, «տիեզերական խոհերի» հետ: Սխալ չի լինի քառյակում հիշատակվող Բանաստեղծի մեջ տեսնել նաև համաժամով, աստվածացված բնությունը, որը, Թումանյանի համոզմամբ, աղբյուր է ամեն բարու և գեղեցիկի, հետևաբար նաև բանաստեղծության, արվեստի: Եվ ապա. մարդու, առավել ևս արվեստագետի գերազույժն կոչումը, քոտ Թումանյանի, պետք է լինի ճանաչել և հասկանալ, այլաբերաբար ասած՝ ընթերցել տիեզերքը: Բը-

նորոշ է, որ «Տիեզերքի ընթերցումը» վերնագիրն ունի կյանքի վերջում գրած ամենախորթ մասով թումանյանական բանաստեղծություններից մեկը: Տիեզերքի «ընթերցման» գաղափարը որոշակիորեն հանդես է գալիս նաև այս քառյակում⁸: Ուստի չպետք է զարմանալ, որ Մ. Մկրչյանը այս քառյակի մասին գրել է. «Թումանյանի ամենապոետիկական քառյակներից մեկն է, երբ նա իր և տիեզերքի կապը պատկերում է բանաստեղծի և ընթերցողի հարաբերությամբ, խոսում է տիեզերքի մասին այնպես, կարծես թե ուժգնորեն պաշտած սիրուհուն նվիրվածության հոգեվիճակից բխած խոսքեր լինեին դրանք»⁹: Բայց պետք է արժանին մատուցել դրականացեալի նրբատեսությանը. թեև նրան հայտնի չի եղել այս քառյակը տիկին Թամամշեային նվիրած լինելու փաստը, բայց բանաստեղծի տիեզերական մտորումների մեջ նա կարծես թե որսացել է նաև որոշակի անձնական մոտիվի առկայություն:

«Բանաստեղծ — բնություն» փոխհարաբերության հարցին ավելի մանրամասն էանդրադառնանք ստորև՝ «տիեզերական մեծ կյանքով» ներշնչված քառյակների (մտնավանդ «Ամենանգամ Քո տրվածից երբ մի բան ես Դու տանում...» քառյակի) վերլուծության մեջ:

6. Թումանյանի քառյակների շարքում կան տասնյակի չափ, այսպես ասած, անանձնական դործեր, որոնց մեջ քնարական սուրջեկտի փոխարեն հանդես է գալիս որևէ օբյեկտիվ պատկեր («Երկու շիրիմ իրար կից...», «Աշնան ամպին ու դամպին...» և այլն), և կամ հաստատվում է որևէ բարոյական պատվիրան: Այս վերջիններից է 1919 թ. նոյեմբերին գրված հետևյալ քառյակը.

Հե՛յ աղահ մարդ, հե՛յ անգո՛հ մարդ, միտքդ երկար, կյանքդ կարճ,
Քանի՛ քանիսն անցան բեզ պես, բեզնից առաջ, բո առաջ.

⁸ Ժամանակին տողերիս զրոգը այս քառյակի մեջ տեսել է միայն այդ գիծը (տե՛ս մեր «Թումանյանի պոեմները» գրքի 2-րդ հրատարակության 223 էջը), որն, անշուշտ, միակողմանի է:

⁹ Մկրտիչ Մկրչյան. Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը, Երևան, 1981, էջ 234—235:

Ինչ էն տարել ներանը կյանքից, ինչ ինչ տանես դու բեզ հետ,
նազաղ անցիր, ուրախ անցիր երկու օրվան էս համփեղ:

Շատ հետաքրքիր կառուցվածք ունի առաջին տողը, որը հենվում է որոշ բառերի ներքին ղուգահեռի կամ հակադրության վրա: Ազահ մարդ, անգոհ մարդ,—այս բնութագրումները լրացնում են իրար, արտահայտում են բանաստեղծի բացասական վերաբերմունքը մարդկային արատների նկատմամբ: Ազահ և անգոհ բառերի հնչյունական ղուգահեռի շնորհիվ ալելի է բնդգծվում այդ հատկանիշների կործանարար ազդեցությունը մարդկային նկարագրի վրա: Իսկ տուլի երկրորդ կեսը մատնանշում է արդեն մարդկային գոյության ողբերգական հակադրությունը՝ «միտքը երկար, կյանքը կարճ»: Մարդկային միտքը, որը կարող է թափանցել ժամանակի և տարածության անչափելի սահմանները, հակադրվում է նրա՝ ցավալիորեն կարճատև կյանքին, որը մի ակնթարթ է միայն տիեզերական հավերժության մեջ: Նվ շատ խելոք, բայց և անխելք մարդ-աշարածին Թումանյանը հիշեցնում է հանրահայտ ճշմարտությունը. քանի՜-քանիսն են անցել նրանից առաջ՝ ոչինչ չտանկելով այս աշխարհից, ուրեմըն պեսք է խաղաղ ու անշար անցնել բնությունից սահմանված կարճատև կյանքի ուղին:

Նույն օրերին գրած մի ուրիշ քառյակում («Ազատ օրը, ազատ սիրը, ամեն բարիք իր ձեռքին...») դարձյալ նշվում է մարդկային կյանքի ողբերգական և անհեթեթ պարադոքսը. մարդը բնությունից ստացել է աշխարհը լիովին վայելելու հրեշտակալից, բայց տանջում է և՛ իրեն, և՛ ուրիշներին, որոնում է ու միշտ մնում է դժբախտ...

Սրանք Թումանյանի ամենասիրած մտքերից են և սկիզբ են առել շատ վաղուց: Նթե վերցնենք դեռ 1891 թ. գրած բանաստեղծությունը, որն սկսվում է «հըղճալի մարդ. տոգորված...» տողով, կտեսնենք մի շարք համանման խոհեր ու ապրումներ, իհարկե, արտահայտված դեռ անկատար ձևով՝ Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության այն ժամանակվա մակարդակին համապատասխան: Այստեղ կա նույն

ցավագին հայացքը մարդու նկատմամբ, որն ապրում է «Որ ու կյանքի տենչանքով, հաղար ու մի տանջանքով», բաց հաճախ «ղիակներով է ծածկում ասպարեզը յուր կոխած»։ Սակայն դաժան վախճանը անխուսափելի է. նա հեռանում է կյանքից անկատար հույսերով, կորչում է անզարժ՝ «ինչպես հյուրն մի շնչին»։ Նույն մտքերին կարելի է հանդիպել «Նոր տարի» (1894), «Ժամանակն անվերջ, արեգերքն անհուն...» (1907) և այլ բանաստեղծություններում, շատ նամակներում, հոգվածներում, գրույցներում։ Սակայն մարդու հակատարբեր մասին մտորումների ամենաբարձր զեղարվեստական արտահայտությունը եղավ «Թմկաբերդի առումը», հատկապես նրա նախերգն ու վերջերգը, ուր հաստատվում է «էս անցավոր աշխարհից» անխուսափելիորեն հեռանալու և միայն բարի գործով անմահանալու զաղափարը։ Ինչպես տեսնում ենք, այս դեպքում ևս Թումանյանի շատ հետևողական է, և 1919 թ. գրված քառյակները ի մի են բերում նրա երկար տարիների մտորումները։

Դիմելով մարդուն (որը քառյակներում բնութագրվում է աղահ, անգոհ, անխելք մակդիրներով), Թումանյանը փաստորեն դիմում էր համայն մարդկությունը՝ անկախ ազգային և սոցիալական տարբերություններից։ Այստեղ մի հատուկ ուժով երևում է նրա հումանիզմի լայն համամարդկային բովանդակությունը։ Ահա թե ինչու այնքան հրատապ են հնչում Թումանյանական պատվիրանները նաև մեր օրերում։ Այժմ, երբ մարդկությունը կանգնած է ինքնառնչացման վտանգի առջև, նրան օգի պես անհրաժեշտ են փոխադարձ բմբռնում և բանական զիջումներ, պատերազմներից մեկընդմիջտ հրաժարվելու գիտակցություն։ Եվ այդ պայմաններում ինչքան արդիական են հայ բանաստեղծի հումանիստական խոհերը, նրա այն համոզմունքը, թե «ինչ որ լավ բան լինելու է, լինելու է սիրով, իսկ սրով—երբե՛ք» (IV, 105)։ Մեր օրերին ինչքան հարազատ է Թումանյանի երազանքը «հաշտ ու խաղաղ մարդկություն» մասին, որը նաև մեր քաղաքական ու բարոյական իդեալն է։

Թումանյանագիտության մեջ կարծիք է հայտնվել, թե կյանքի անցողիկության և մահվան անխուսափելիության հիշեցումը «կարող է աշխարհայացքային թերություն թվալ», թե դա «բավական անհուսալի պատճառաբանություն է սոցիալական ու քաղաքական կեղեքումը մարդկանց միջից, կյանքից վերացնելու համար»¹⁰։ Այս կշտամբանքը մեզ իրավացի չի թվում։ Թումանյանը, իհարկե, չէր կարծում, թե այդ հիշեցումներով կյանքի բոլոր շարիքները կարող են վերանալ։ Եվ արվեստագետի խնդիրը չէ նրանց վերացման վերջնական դեղատոմսեր գտնել։ Բայց նա իբրև բանաստեղծ և հասարակական անհատ չէր կարող չտեսնել և հիշեցնել մարդկային արարքների ողբերգական ալոզիվը, չէր կարող դառնությունը ու անձկությունը հարց չտալ. «է՛յ անխելք մարդ, ե՞րբ աի թողնես ապրողն ապրի սրբալի, ե՞րբ աի ապրես ու վաչկես էս աշխարհքը շեն ու լի»։

Թումանյանի ստեղծագործությունը միշտ ոգեշնչված է մարդկային գոյության մի բարձր իդեալով, որը վերաբերում է, ըստ էության, համայն մարդկության ճակատագրին, նրա ներկային ու ապագային։ Միշտ ունենալով այն ցավագին գիտակցությունը, որ մարդը դեռ շատ հեռու է ցանկալի կատարելությունից («Ու հեռու է մինչև Մարդը իր ճամփան»), նա երբեք, սակայն, չի հրաժարվել այդ իդեալից, չի կորցրել հավատը նրա վերջնական հաղթանակի նկատմամբ։ Այդ իդեալն իր ներքին ողջ հարստությամբ մարմնավորվել է Թումանյանի ստեղծագործության ամբողջության մեջ, իսկ նրա սեղմ, բայց շատ տարողունակ «կոնսպեկտը» կարող է համարվել հետևյալ սևագիրը քառյակը.

Մեր կյանքը — կարճ մի վերելք,
Անցնել հանգիստ ամեն տանջանք ու վաչկիւր,
Ապրել անախտ, անցնել անհաղթ — հոգիանալ ու նորեն
Նյութից զատված, անմեկ աստված — վերագառնալ դեպ իրեն¹¹։
(I, 544)

¹⁰ Մկրտիչ Մկրչյան. նշվ. աշխ., էջ 126—127, 230։

¹¹ Զեռագրի հիման վրա շորրորդ առդի «անմահացած» բառը փոխառինել ենք «անմեկ աստված» բառերով։

7. Մեր բնտրած հաջորդ չորս քառյակները գրված են գրեթե միաժամանակ՝ 1921 թ. մայիսին: Ահա դրանցից առաջինը՝ Թումանյանի ամենախորիմաստ քառյակներից մեկը (գրված է մայիսի 2-ին).

Ամեն անգամ թո տըվածից երբ մի բան ես Դու տանում,
Ամեն անգամ, երբ հայում ես, թե ինչբա՞ն է գեռ մնում,
Ջարմանում եմ, թե՞ ո՞վ Շրուայլ, ինչբա՞ն շատ ես տրվել ինձ,
Ինչբա՞ն շատ եմ գեռ Քեզ տալու, որ միանանք մենք նորից:

Ո՞ւմ է դիմում այստեղ բանաստեղծը: Ո՞վ է մեծատառով նշված այն Շրուայլը, որից նա ստացել է վերին մի պարզե ու այժմ՝ վերադարձնում է՝ նորից նրան միանալու համար: Վերին պարզեը, անշուշտ բանաստեղծական ձիրքն է, ընդհանրապես մարդկային բարեմասնությունները, աշխարհին ինչոր բան ասելու կոչումը, որ նա պոում է իր էություն մեջ: Իսկ այդ ամենի աղբյուրը բանաստեղծը համարում է վերին մի հասկացություն, հավաքական մի ըմբռնում կամ էակ, որը Թումանյանի քառյակներում հանդես է գալիս տարբեր սնունդներով և միշտ գրվում է մեծատառով՝ Աստված, Ըստեղծող, անճառ Մին, իսկ ավելի հաճախ՝ պարզապես Դու, Նա: Ինչպես արդեն առիթ ենք ունեցել գրելու¹², սխալ կլիներ Թումանյանի այս բանաստեղծական պատկեր-հասկացությունը մեխանիկորեն նույնացնել աստծո սովորական եկեղեցական ըմբռնման հետ: Անշուշտ, կրոնական որոշակի տարրեր այդ հասկացությունների մեջ կան, բայց դրանով չի սպառվում նրանց բովանդակությունը: Ցանկության դեպքում այստեղ կարելի է տեսնել և՛ բացարձակ ոգու իդեալիստական փիլիսոփայության արձագանքներ, և՛ նույնիսկ հին հնդկական բրահմայական ուսմունքների աղղեցություն (այդպիսի փորձեր արվել են): Չժխտելով հին արեւելի փիլիսոփայական ըմբռնումներին ծանոթ լինելու և համակրանքով վերաբերվելու փաստը, կարծում ենք, սակայն, որ կարիք չկա այդքան հեռվում որոնելու Թումանյանի հայացքների բուն

¹² Տե՛ս մեր «Թումանյանի պոեմները» գիրքը (2-րդ հրատ., 1986, էջ 222—223):

ակունքները: Այդ հայացքներն առաջին հերթին կասվում են աստվածացված բնության կամ բնությանը ձուլված աստծո ժողովրդական պանթիստական պատկերացումների հետ, որոնք խորապես բնորոշ էին հայ բանաստեղծին¹³:

Այս սկզբունքային և շատ բարդ խնդրի պարզաբանման համար լրացուցիչ կարևոր փաստարկներ է տալիս վերլուծվող քառյակից կես տարի անց՝ 1921 թ. հոկտեմբերին գրած մի ուրիշ քառյակ, որը կարող է համարվել նախորդի յուրօրինակ լրացումը կամ բացատրությունը: Մեջ բերենք սեփական բանաստեղծական ձիրքի բնույթի և աղբյուրների մասին խոսող այդ քառյակն ամբողջությամբ.

Իմ կրնուերին երկինքը՝ ժամ, արևը՝ ջա՛ սրբազան,
Միածանը նարոտ եղավ, ամենի սերն՝ ավազան.
Սարը եղավ կրնահայրըս, ցողը՝ մշուտն կենսավետ,
Ու կրնբողոս նա ինքն եղավ, որ սահմանեց ինձ պոեա:

Այսպես,—երկինք, արեւ, ծիածան, սար և ցող,—բնության մեծ ու փոքր երևույթներն են մասնակցել ասպպա բանաստեղծի մկրտությանը, ամենքի (այլ կերպ ասած՝ հանրության, ժողովրդի) սերը նրա ավազանն է եղել, իսկ կնքել է նրան բարձրագույն մի էակ (նա): Ուրեմն, բնություն և աստված իրենց միասնական էությունը, ժողովրդի դարաշար կենսափորձն ու իմաստությունը կազմում են այն հավաքա-

¹³ Թումանյանագիտության մեջ վեհեր հարուցած այս հարցի կապակցությամբ (տե՛ս մեր «Թումանյանի պոեմները» դրբի 206—232 էջերը) ավելորդ չի լինի հիշեցնել, որ բանաստեղծի պանթիստական հակումների մասին խոսվել է դեռ նրա կենդանության ժամանակ, թեև առանց մանրամասն հիմնավորման և, ըստ երևույթին, ավելի բանավոր խոսք ու զրուցի ձևով: Պահպանվել է այդ առթիվ հիվանդ Թումանյանի դառը-սրամիտ կատակը, որ նա ասել է բժիշկ Գրիգոր Սաղյանին՝ պանտալոնի սրսկումներից հետո. «Այ Գրիշա, մեր բնադատները ինձ պանթիստ են ասում, բանից դուրս է գալիս պանթիստ չեմ, այլ պանտալոնիստ...» (Նվառդ Խումանյան. նշվ. գիրքը, էջ 280): Նույն կատակի մասին իր հուշերում պատմել է նաև Կարեն Միքայելյանը (տե՛ս «Ներան», Փարիզ, 1926, № 59, «Հովհ. Թումանյանի վերջին օրերը»): Անշուշտ, Թումանյանի կատակը չի խոսում բնագատների այդ կարծիքին բացասարար վերաբերվելու մասին: Գուցի էիշտ հակառակը...

կան մեծ հասկացութեանը, որը վերլուծվող բառակազմ կոչվել է «Ո՛վ Շրուայլ»: Թումանյանի բառակենտրոն փոխադրման հիմքը այդ տարերային բնապաշտութունն էր, աստծու և բնության նույնացման ժողովրդական պատկերացումները, որից հետո միայն նա կարող էր հետաքրքրվել, ուսումնասիրել, նույնիսկ շփման կետեր գտնել իր քմբոճումների և հին արևելյան ուսմունքների միջև:

Մեփական ստեղծագործական ձիրքը որպես վերին շնորհ և աստվածային կամքի քելադրանք պատկերացնելը հնագույն արմատներ ունի: Դեռ անտիկ աշխարհում ռապսոդ-բանաստեղծները հաճախ իրենց խոսքն սկսում էին աշտվածների և մուսանների օգնությամբ զիմելով, ներկայանալով իբրև նրանց կամքի իրագործողներ: Քրիստոնեական միջնադարում այդ պատկերացումը շարունակվեց, ավելի էր ընդգծվում բանաստեղծի կրավորական դիրքը վերին աստվածային կամքի հանդեպ: Հիշենք հայ առաջին աշխարհիկ բանաստեղծ Դավթակ Քերթոզի (VII դար) «Ողբի» սկիզբը, որն ըստ երևույթին եղել է որոշակի կայուն ընդհանուր և ավգային ավանդույթի դրսևորում.

*Աստուածային բանին արուեստաւոր հոգի,
Յօրինեա՛ իմաստիւ զախրական երգմունս...*

Իսկ նրանից մոտ չոթ դար անց էլ Կոնստանդին Նրզնկացին իր հայտնի տաղի մեջ ստիպված էր արդարացնել ու պաշտպանել իր ստեղծագործական շնորհքը՝ Տիրոջ վերին պահանջը հավատարիմ և կրավորաբար կատարելու պատճառաբանությամբ.

*Ես եմ աման հոգի, և ի չիտ կա խաղինայ,
Ձոր ես խօսիմ հոգեով՝ այն մեծ Տիրոջն է մանանայ:*

Թումանյանի քմբոճումները ստեղծագործական ձիրքի բնույթի և աղբյուրների մասին անտիկ և միջնադարյան պատկերացումների պարզ կրկնությունը կամ շարունակությունը չեն: Նա շատ ավելի ակտիվ դեր է հատկացնում ստեղծագործողի անհատականությանը, ընդգծում է նրա ներաշխարհի

անսպառ հարստությունը («Խնչքա՛ն շատ ես տրվել ինձ»), որով նա կարող է դառնալ վերին էակի խոսակից ոչ թե հնազանդ աղոթողի, այլ հավասարի իրավունքով:

Այդ առումով հատուկ նշանակություն է ձեռք բերում քառյակի վերջին տողը. «Խնչքա՛ն շատ եմ դեռ քեզ տալու, որ միանանք մենք նորից»: Այստեղ հանդես է եկել ինչ-որ վերին էություն միանալու և աստվածանալու գաղափարը, որի հիման վրա կարելի է գուգահեռներ տանել Ռումանյանի և անցյալի շատ բանաստեղծների ու մտածողների միջև: Նվաճելու հերթին, իհարկե, Գրիգոր Նարեկացու հետ: Սակայն այդ գուգահեռները չեն բացահայտի այն յուրահատուկ թուժանյանական իմաստը, որ դնում էր հայ բանաստեղծը այդ գաղափարի մեջ:

Վերոստ ստացած պարզեր վերադարձնելու և դրանով իսկ միանալու-աստվածանալու ցանկության մեջ կար, անշուշտ, որոշակի միստիկական իմաստ: Բայց չպետք է չափազանցել այդ երանգները և, մանավանդ, միստիկական շրջարշի հետևում չպետք է անտեսել, մոռացության մատնել այն միանգամայն իրական-երկրային բովանդակությունը, որը հիմնականն է այստեղ: Դա աշխարհին, մարդուն և հասարակությանը անմնացորդ, մինչև վերջ ծառայելու, նրանց ամեն ինչ տալու ձգտումն է, որը մեկն է Ռումանյան-մարդու և բանաստեղծի նվիրական երազանքներից: Մարդ պետք է աշխարհին, հասարակությանը վերադարձնի այն ամենը, ինչ նա ստացել է արարիչ-բնությունից: Ահա թե ինչու մի ուրիշ քառյակի մեջ, զգալով, որ ինքը դեռ իր շնորհքի փոքր մասն է վերադարձրել աշխարհին, հա մեծ տագնապով բացականշում էր. «Խնչքա՛ն ծաղիկ պիտի բուսենք, որ չբուսավ էս հողին... Ի՛նչ պատասխան պիտի ես տամ հող ու ծաղիկ տրվողին...»:

Ստեղծագործ տաղանդի մեծ դրաման է արտահայտվել այս տողերում, որովհետև իսկական արվեստագետը երբեք չի կարող բավարարվել կատարածով և հանձնվել ինքնագոհությամբ: Նա զգում է, որ ինքը կոչված էր և կարող էր ալելին անել, ալելին տալ աշխարհին, մարդկանց: Թու-

մանյանն այդ զգացողությամբ օժտված էր առավելագույն
չափով: Նրա քառյակներում պայմանական-փոխաբերական
գունավորում ստացած մտորումների վրա միանգամայն ի-
րական լույս են սփռում կյանքի վերջին շրջանում դրած մի
քանի ռարիշ բանաստեղծություններ, որոնց մեջ նա խոսել է
մարդկանց բարիք ու սեր պարզեցնելու և դրանից ծնվող հոգե-
վոր երանության մասին: Ամենից բնորոշ օրինակը «Իմ երգն»
է, ուր հռչակվում է բարոյական և ստեղծագործական բարձ-
րագույն մի սկզբունք՝ վերուստ իր ստացած ճոխ պարզելը
(«Ծով բարություն, շնորհք ու սեր») առատորեն շաղ տալ աշ-
խարհում, հանձնել մարդկանց: Բնությունից ստացածը պետք
է վերագրածվի աշխարհին («Էլ աշխարհ չեմ գալու հո նոր,
Իր տրվածն եմ տալիս իրեն»): Թումանյանի համար սեփա-
կան համոզմունք էր դարձել արևելյան այն իմաստությունը,
որը «Նվեր Վրաստանի բանաստեղծներին» ուղերձում նա
ձևակերպել է այսպես. «Մարդը ինչ տա—էն կըշահի, Թող ի-
մանա ողջ աշխարհ»:

Վերլուծված քառյակը, չնայած արտաքին «աստվածա-
բանական շղարշին», ցույց է տալիս, որ Թումանյանի պոե-
զիան, անգամ իր «վերացական սավառնումների» մեջ, միշտ
մնում է ամուր կապված երկրային կյանքին, շնչում է աշ-
խարհի և մարդու մեծ սիրով, նրանց առավելագույնը պար-
զեցնելու հզոր մղումով:

8. Նախորդից մեկ օր անց՝ 1921 թ. մայիսի 3-ին Թու-
մանյանը գրել է հետևյալ քառյակը.

Հազար տարով, հազար դարով առաջ թի ետ, ի՞նչ կա որ.
ես եղել եմ, կա՞մ, կրկնեմ հար ու հավետ, ի՞նչ կա որ.
Հազար կտես ձեռք փոխեմ, ձեռք խաղ է անցավոր,
ես միշտ հոգի, տիեզերքի մեծ հոգու հետ, ի՞նչ կա որ:

Սակայն, ինչպես ցույց են տալիս պահպանված ձեռա-
գրերը, այս քառյակի վրա բանաստեղծը երկար է աշխատել,
ստեղծել է բազմաթիվ տարբերակներ և այդպես էլ իրեն լա-
վարաբող վերջնական խմբագրության չի հասել: Այդ պատ-
ճառով էլ հեղինակի կենդանության ժամանակ քառյակը չէ

ապագայով: Ո՞րն էր հեղինակի անբավականության պատճառը: Ըստ վերջին ձեռագրի՝ նա ցանկացել է փոխել քառյակի կրկներգը՝ «Ի՞նչ կա որ» բառերը, բայց վերջնական լուծում չի գտել: Այս դեպքում ևս, սակայն, չպետք է համաձայնել հեղինակի հետ: Քառյակն իր բովանդակությամբ ու կատարմամբ այնքան խորիմաստ է ու գեղեցիկ, որ անվերապահորեն պետք է դասվի Թումանյանական լավագույն, հանդուցային արժեք ունեցող քառյակների շարքը, անկախ այն բանից, որ հեղինակն ունեցել է այն բարելավելու ծրագիր:

Իսկ ինչպե՞ս հասկանալ այս քառյակը: Շատ միամիտ և պարզունակ կլինեի այն բացատրել որպես Թումանյանի կողմից իր, իբրև բանաստեղծի, անմահության հավաստում: Այդ մասին չէ խոսքը, և սա Թումանյանի «Հուշարձանը» չէ, որ կարելի լինեի զուգահեռներ անցկացնել Հորիացիոսի կամ Պուշկինի հայտնի բանաստեղծությունների հետ: Հիմքեր չբեռնաի նաև այս քառյակը համեմատելու միջնադարյան մեծ բանաստեղծների հետ, որոնք խոսել են իրենց երգի հավերժական նշանակության մասին, ինչպես Ֆիրդուսին («Այսուհետև ևս չեմ մեռնի, միշտ կմնամ կենդանի, Որովհետև ես ցանկցի սերմը խոսքի հայրենի») կամ Գրիգոր Նարեկացին («Իսկ ինձ եղիցի պատգամս այս բանի: Արձան փորագրեալ ամենեւին անեղծանելի»): Ո՞չ, Թումանյանը խոսում է անձնական անմահությունից շատ ավելի մեծ բանի՝ մարդու և բնության հավերժական կապերի մասին: Նվ քառյակի եսն էլ շատ լայն տարողություն ունի, այն հոմանիշն է բնդհա՝ բապես մարդու, բանական անհատի:

Իր պանթիստական ըմբռումներին համապատասխան, Թումանյանը մարդուն համարում էր բնության անբաժան մասնիկը, հետևաբար և՛ նրա նման հավերժական ու անվախճան: Փոփոխվում են գոյության ձևերը, բայց հոգին շարունակում է ապրել «տիեզերքի մեծ հոգու հետ»: Վերլուծվող քառյակը այդ նույն խոհերի արտահայտությունն է: Այստեղից՝ քառյակում ձևակերպված մտքերը անընդհատ փոփոխվող անցավոր ձևերի և իր հավերժական գոյության մասին,

որոնք, իհարկե, ոչ մի կապ չունեն անհատական անմահության գաղափարի հետ:

Այս և մի քանի ուրիշ քառյակների առիթով հնարավոր են տարբեր դուգահեռներ հոգու անմահության և վերաբնակեցման հին կրոնական ուսմունքների հետ: Սակայն Թումանյանի տիեզերական մտորումների ակունքը պետք է որոնել ոչ թե որեէ փիլիսոփայական-կրոնական ուսմունքի մեջ, այլ ժողովրդական մտածողությունից քաղված և անձնական խորին համոզմունք դարձած գաղափարների: Թե ինչքան կայուն ըմբռնումներ էին դրանք, երևում է երկու դարերի սահմանազլխին ստեղծված «Դեպի Անհունը» պոեմից, ուր կարելի է գտնել քսան տարի հետո գրված այս քառյակին զրեթե բառացի համընկնող տողեր: Պոեմի քնարական հերոսն էլ փորձում է մահվան ողբերգությունը հաղթահարել այն զիտակցությամբ, «թե՛ և՛ կյանք, և՛ մահ-անցավոր, ունայն մի մեծ հավերժի ձեերն են միայն»: Նա հանգում է այն համոզմունքին (իսկ դա նաև իր՝ բանաստեղծի համոզմունքն է), որ, ինչպես կյանքում ամեն բան՝

էնպես էլ հողին

Փոփոխում է միայն կեղևն արտարին—

Մարմինն՝ Լսօրվան օրին նրմանակ,

Իսկ ինքը անվերջ, ինչպես ժամանակ:

Տարբեր երանդներով այս մտքերը տեղ գտան նաև մի քանի բանաստեղծություններում ու հոդվածներում: Վերջիններիս մեջ, խոսելով տրամաբանական դատողությունների լեզվով, Թումանյանն ավելի պարզորոշ է ներկայացնում իր «վերացական խոհերի» իրական կենսական, մարդասիրական իմաստը: Հիշենք «Մի՞թե դժվար է» հոդվածի (1913)՝ խորախորհուրդ սկիզբը. «Կյանքն՝ իր ամբողջության մեջ՝ մեծ է, շատ է մեծ: Կյանքը տիեզերական կյանքն է, և մարդու կյանքի ամբողջ վեհությունն ու քաղցրությունն էլ հենց էն է, որ իր շրջապատի միջոցով ապրի էն մեծ կյանքով» (IV, 224), իսկ երկու տարի անց՝ «Դեպի մեծ կյանքը» հոդվածում Թումանյանը մարդկության պատմական առաջադիմության

Հիմնական բովանդակությունը տեսնում էր նրանում, որ մարդու մեջ գնալով «արմատանում, զարգանում ու ծավալ է առնում ալեբուրգմի—այլասիրության լայն զգացմունքը, որ առաջնորդում է գեպի հանրամարդկային եղբայրությունը»։ Եվ անմիջապես էլ բանաստեղծն ավելացնում էր. «Եվ դեռ սրանից էլ գենր։ Նրա մեջ հետզհետե որոշվում, շեշտվում ու հաստատվում է կենդանասիրության խոր ու վսեմ զգացմունքը, որ տանում է գեպի տիեզերական մեծ կյանքը» (IV, 311)։

Ահա այդ «տիեզերական մեծ կյանքի» զարկերակն է տրոփում նաև Թումանյանի շատ քառյակներում, որոնցից մեկը վերլուծվող գործն է։ Այդ զաղափարի նկատմամբ ունեցած աչքող հետաքրքրությունը մի ուրիշ քառյակում մըղել է նրան խորհելու այն մասին, թե ինքը, վերջապես, «ո՞ր աշխարհքում ունի շատ բան... է՞ս թե էն»։ Իսկ վերլուծվող քառյակից անմիջապես հետո՝ 1921 թ. մայիսի 6-ին գրած մի այլ քառյակում, այն կտակածին, թե արդյո՞ք մարդուց մնում են միայն նրա աճյունն ու անունը, հետևում է այսպիսի պատասխան. «Ի՞նչ է աճյունն էդ անկայուն ու անունը, որ տնես, Դու Աստված ես, զու անհուն ես, անանուն ես ու անես...»։ Անհուն, անանուն, անես,—սա այն վիճակն է, որով մարդը, հեռանալով երկրային գոյությունից, միանում է տիեզերական մեծ կյանքի հավերժական ընթացքին և աստվածանում է՝ ձուլվելով աստվածացված բնությունը։ Ահա թե ինչու՝

Ես եղել եմ, կա՞մ, կըլինեմ հար ու հավետ, ի՞նչ կա որ...

9. Այժմ վերցնենք մի քառյակ, որն իր իմաստասիրական բովանդակությամբ կարծեք թե որևէ նոր բան չի ավելացնում նախորդներին։ Բայց այստեղ գծազրված պատկերների բացառիկ լայնությունը, ստեղծագործության զարմանալի կատարելությունը ստիպում են հատուկ ուշադրությամբ քննել այդ քառյակի գեղարվեստական կառուցվածքի մանրամասները։ 1921 թ. հունիսի 16-ին գրված քառյակն է գա-

Աստեղային երազների աշխարհներում լուսավաթ,
Մեծ խոհերի խոյանքների հեռուներում անարատ,
Անհիշելի վերհուշերի մըշուշներում նրբագոտ՝
Նրբեմն, ասես, ըզգում եմ ես, թե կըհասնեմ նրբա մոտ...

Ամենից առաջ նշենք, որ քառյակի բոլոր չորս տողերը
միասին կազմում են մեկ ծավալուն նախադասություն: Առա-
ջին երեք տողերը տեղի պարագաներ են, որոնք նախապատ-
րաստում են 4-րդ տողում արտահայտված հիմնական դա-
դարարը՝ «Նրբա մոտ» հասնելու մասին: Նվ, այնուամենայ-
նիվ, ոչ միայն ամեն մի տող, այլև ամեն մի բառ այստեղ,
իրոք, մի աշխարհ է, ռնի վարմանալի կշիռ և խորություն:

Այս քառյակը, կարելի է ասել, բանաստեղծի հոգու ճա-
նապարհորդությունն է տիեզերական տարածության և ժու-
մանակի անհունության մեջ, որ միախառնվում են մոտիկե-
րու հեռուն, անցյալը, ներկան և ապագան: Իսկ ո՞ւր է ճանա-
պարհորդում բանաստեղծի հոգին: Առաջին երեք տողերն ու-
նեն, կարելի է ասել, մեկական հենակետային բառեր, որոնք
և մատնանշում են այդ «ճանապարհորդության» ուղեծիրը:
Այդ բառերն են՝ երազներ, խոհեր, վերհուշեր: Ինչպե՞ս են
բնութագրվում և ի՞նչ են ասում այդ բառ-հասկացություննե-
րը:

Երազները աստեղային են և բանաստեղծի հոգին տա-
նում են ղեպի լուսավոր աշխարհներ: Ուրեմն, ղեպի առտե-
ղային հեռաստաններ տանող երազներից լույս է ճառագում:
Իսկ լույսը, ինչպես գիտենք, Թումանյանի պոեզիայի ամե-
նախմաստալի ու գեղեցիկ բառ-խորհրդանիշներից է:

Երկրորդ տողի «մեծ խոհերի խոյանքներ» արտահայ-
տությունը բանաստեղծի մտորումների համարձակույթան,
սահման չճանաչող սլացքների համանիշն է: Այդ խոհերի ըն-
թացքով էլ հոգին հասնում է մինչև անարատ հեռուններ («ա-
նարատ» բառը նույնպես տիպիկ թումանյանական բարոյա-
գեղադիրտական իմաստ ունի), ուր նա կարող է իրեն վեր և
ազատ զգալ մարդկային կյանքի ցավագին կողմերից:

Վերջապես, երրորդ տողում շատ դիպուկ և տարողունակ
բնութագիր է ստացել «վերհուշեր» բառը: Նրան կցված «ան-

հիշելի» մակդիրն առերևույթ տրամաբանական հակադրության մեջ է վերհուշի հետ,—եթե մի բան անհիշելի է, էլ ինչպե՞ս կարող է կոչվել վերհուշ, այսինքն՝ հիշվող մի բան։ Բայց հակադիր իմաստ կրող այդ բառերի զուգակցումից, ինչպես որ բացասական լիցքերից, առաջանում է նոր և մեծ իմաստ, ցույց է տրվում վերհուշերի արտաժամանակային բնույթը։ Իզուր չէ, որ նրանք բանաստեղծին տանում են դեպի «ներբաղոտ մշուշներ», ուր ամեն ինչ դուրկ է որոշակիությունից, հշուտված է ժամանակների անորսալի երանգներից։

Այս քառյակի մասին կարելի է Ռումանյանի մի ուրիշ քառյակի խոսքերով ասել, որ նրա տողերում ասեք լսվում է «Տիեզերքի խոր մեղեդին ու մըրմունջը ամենուր»։ Այդ զգացողությունն ավելի է ուժեղանում բանաստեղծական հրնշյուսաբանության բացառիկ հարստության և բազմազանությունից շնորհիվ։ Նշենք քառյակի երաժշտականության հիմնական տարրերը.

ա) Առաջին երեք տողերի բոլոր հասաձներից առաջ հանդես են գալիս համահնչուն վերջավորություններ, որոնց շնորհիվ այդ տողերի 4-րդ, 8-րդ և 12-րդ վանկերը համապատասխանաբար կապվում են իրար հետ ներքին հանդերով (ինչպես՝ երազների—խոյանքների—վերհուշերի)։

բ) Քառյակն ունի կից հանգավորում (աօօ), բայց քանի որ այդ հանգերը բաժանական մոտ են իրար (աթ—ատ, ոտ—ոտ), առաջանում է համատարած հանգավորման տպավորություն, որն իր հերթին ուժեղացնում է երաժշտականությունը։

գ) Ներքին հանգերով կապվում են նաև միևնույն տողի հարևան բառերը, ինչպես՝ մեծ խոհե՛րի խոյանքնե՛րի, անհիշե՛լի վերհուշե՛րի, երբեմն, ասե՛ս, ըզզում եմ ե՛ս։

դ) Քառյակի երաժշտականության ընդհանուր տպավորությանը նպաստում են նաև 1-ին տողում յոթ անգամ կրկնվող ա-ի և 4-րդ տողում նույնապատիկ կրկնվող ե-ի առձայնությք, 2-րդ տողում լս-ի և 3-րդում՝ շ-ի բազաձայնությունը։

Վերլուծվող քառյակը տարբերվում է մյուսներից նաև նրանով, որ այստեղ կարծեք չի հռչակվում որևէ դադափա կամ բարոյական պատվիրան: Նպատակը միայն «ներա»՝ մի բարձրագույն հասկացություն-էակի հասնելն է, որն իրեն հույս և հեռանկար ծագում է եղբայրակիչ տողում: Բայց ա վելի կարևոր է այն, որ քառյակն ընթերցելիս մեր մեջ եռառջանում է տիեզերական անսահմանության դրեթի շոշափելիորեն կենդանի զգացողություն: Թումանյանը շատ է խորհրդածել այդ մասին: Ինչպես վկայում է բանաստեղծի դուստրը, նա շատ է սիրել աստղալի գիշերները երկար-երկար նայել երկնքին՝ ամեն ինչ մոռացած, ասես աշխարհից վերացած: «Անէանում էր...», ինչպես մի անգամ ասաց դրույցի միջոցին և ավելացրեց. «Անհունության դադափարը մեծ դադափար է. մի ժամ մոռանալը շատ ծանր բան է—խելագարության հասցնող բան... Մարդիկ սովորություն չունեն երկնքին նայելու, մինչդեռ շատ է կարևոր...»: Մի ուրիշ անգամ էլ Թումանյանն ասել է. «Հետաքրքրվելով մեծ հարցերով, բնությունով, մարդ կմոտենա տիեզերքին ու կյանքի մանր խնդիրները կիռքբանան, մարդ էլ չի հուսահատվի»¹⁴.

Մի պահ դեթ մտքով կտրվել նյութական կոպիտ աշխարհից, գնալ դեպի անսահմանության լուսեղեն ոլորտներ,— այս տենչանքը Թումանյանի սլոգիկայում հաճախ է երևան գալիս: Մի կողմ թողնելով միայ շրջանի բանաստեղծական խորհրդածությունները, հիշենք «Վայրէջքի» մեջ Թումանյանի այն խոստովանությունը, թե ինքն ամբողջ կյանքում ձգտել է «դեպ Անհայտը սուրբ, աշխարհքը պայծառ»: Հիշենք նաև, որ «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծությունն էլ սկսվում է նույն բնորոշ խոստովանությամբ. «Վաղուց թեև իմ հայացքը Անհայտին է ու հեռվում, Ու իմ սիրտը իմ մտքի հետ անհուններն է թափառում...»: Նույն ժամանակ գրված «Բարձրից» բանաստեղծության մեջ դժագրվում է տիեզերական անսահման մի հեռաւտան, որն ընդգրկում է լայնությամբ և

14 Նվարդ Թումանյան. նշվ. գիրքը, էջ 86, 144:

աննյութական պատկերներով շփման շատ կետեր ունի քըն-
նարկվող քառյակի հետ: Բանաստեղծի հոգին այստեղ՝

Ու պայծառ ցոլաց զեպ վերին աշեր՝
Մարդկային ամեն հընարքներից վեր,
Վե՛ր ամեն շուրից ու շամանդադից՝
Մինչև լուսեղեն ոլորան անթախիծ:

Կարելի է նորից հիշել և՛ «Տիեզերքի ընթերցումը», և՛ Թումանյանի վերջին ավարտուն բանաստեղծությունը՝ «Սիրիուսի հրաժեշտը», որի հիմնական միտքը տիեզերական շափումների անվերջության և մարդկային կյանքի անցողիկության ողբերգական հակադրությունն է («Մարդու քանի՞ Սև-րունդ կանի Մի հըրաժեշտն աստեղային»):

«Աստեղային երազներ...» քառյակը մի բացառիկ ցայտունությամբ ցույց է տալիս, որ կյանքի վերջում դրած քառյակները, իրոք, յուրօրինակ «ձգողական կենտրոններ» են, ուր տարբեր կողմերից դալիս-միանում և ի մի են բերվում Թումանյանի ստեղծագործության ամենաբնորոշ միտումները:

10. Նախորդի ուղղակի շարունակությունը կարող է համարվել հինգ օր անց՝ 1921 թ. մայիսի 21-ին գրված հետևյալ քառյակը.

Բարձր է հրեց աշխարհին Հայոց ու Մասիսը երկնադետ.
Իմ խոր հոգին էն բարձունքին խոսք է բացել Նըրա հետ—
Անհատ բանից, բսկղրանից, երբ չըկան էլ գեռ չըկար,
Մինչև վախճանն անվախճանի թընընում է դարե դար:

Եթե նախորդ քառյակում հաստատվում էր «Նըրա մոտ» հասնելու բուն տենչանքը, ապա այստեղ բանաստեղծն արդեն հասել է «Նըրան» և զրույց սկսել: Այդ զրույցի նյութն է հենց այս քառյակի հիմնական իմաստը՝ բնութագրված ամենաընդհանուր ձևով, ընդամենը երկու՝ 3-րդ և 4-րդ տողերի (բայց ինչպիսի՞ տողերի) մեջ:

Սակայն, նախքան այդ տողերին անցնելը ասենք, որ սա Թումանյանի այն հազվագեղ քառյակն է, որի մեջ երևան են գալիս հայ աղգային կյանքի, ավելի ճիշտ՝ պատմական հայրենիքի ինչ-ինչ գծեր: Առաջին տողում հիշատակվում են

Հայոց աշխարհի երկու էական հատկանիշներ՝ նրա բարձրությունն ու հնությունը, և ապա մեր առջև կանգնում է Մասիսն իր երկնասլաց գագաթով: «Երկնագետ» մակդիրը, որը Թումանյանի ստեղծած նորաբանություններից է, հարում է քառյակի հիմնական գաղափարին, խոսում է դեպի երկնքի հավերժական գաղտնիքների ճանաչումը միտված հայացքի մասին: Մասիսն էլ, իբրև հայոց աշխարհի «ներկայացուցիչ», իր բարձունքից դիտում է երկինքը, նա էլ ասեր զարեր շարունակ ցանկանում է հասկանալ տիեզերական կյանքի առեղծվածները: Այս քառյակից շատ առաջ, «Հայ ուխտավորին» բանաստեղծության մեջ Թումանյանը ժլատ սողերով գծագրել էր հայոց հավերժական լեռան վեհաշունչ պատկերը, իբրև աղգային վերածնության հույսերի խորհրդանիշ: Իսկ այս քառյակում Մասիսը բնութագրվել է բնդամենը մեկ բառով, բայց բոլորովին նոր կողմից. նրա «երկնահաս բալձունքին» (եթև օգտագործենք «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության խոսքերը) պոետը վարում է իր գրույցը հավերժության մասին:

Քառյակի երկրորդ տողում պետք է առանձնացնել «իմ խոր հոգին» (նախնական տարբերակների մեջ՝ «իմ մեծ հոգին») արտահայտությունը: Իհարկե, սխալ կլիներ այդ խոսքերը բացատրել իբրև բանաստեղծի՝ իր մասին ասված բան: Իր անձի մասին Թումանյանը երբեք նման մակդիրներ չի շռայլել: Այս դեպքում ևս անձնական դերանունը շատ ավելի լայն, համընդհանուր, այս անգամ նաև համաղգային իմաստ ունի: Բոլորովին հեռու լինելով աղգային բացատրիկության կամ սնապարծության որևէ տրամադրությունից, Թումանյանը դրա հետ միասին օժտված էր աղգային օրինակուն հրապարտությամբ, որը հենվում էր պատմամշակութային արժեքների օբյեկտիվ ըմբռնման վրա: Նա, մասնավորապես, համոզված էր, որ, չնայած պատմական կյանքի դժվարադույն պայմաններին, հայ դեղարվեստական և իմաստասիրական միտքը առաջ է քաշել մարդու և աշխարհի գոյության հավերժական հարցերի այնպիսի էմբռնումներ, որոնք իրենց հու-

մանխոտական բովանդակությամբ ունեն համամարդկային արժեք:

«Այո՛, հիրավի, հայ հանճարը կարողացել է խոսել մարդկային սրտի ամենանվիրական ու ամենաքնքույշ զգացմունքների հետ և կարողացել է հասնել մինչև Նարեկացին, որ ապաշխարողի կերպարանքով, իր գլուխը բարձրացրել է մինչև երկինք ու զրույց է արել աստծո իրեն հետ երես առ երես» (IV, 331): 1916 թվականին գրված այս խոսքերը կաթե՞ք հինգ տարի անց ստեղծված «Բարձր է հընոց աշխարհքն հայոց...» քառյակի նախապատրաստությոնը կամ արձակ տարբերակի: Չէ՞ որ քառյակի մեջ Թումանյանը մի պահ ասե՞ր իրեն զգում է գլուխը մինչև երկինք բարձրացրած և աստծո հետ զեմ առ զեմ զրույց վարած Գրիգոր Նարեկացու դերում: Այո՛, Թումանյանի համար Նարեկացին հայ ողու ամենաբարձր սավառնումների խորհրդանշն է: 1910 թ. գրած «Հայի ողին» հոգվածում նա ասում էր, որ այդ ողին պետք է որոնել նաև «հին վանքերի միստիք կամարների տակ, ուր ծավալվում է «խորհուրդ խորին անհաս և անսկիզբն», նաև «ի խորոց սրտի խոսք ընդ աստծո» խոսողի պաղատանքների մեջ»: Նույն թվականի մի այլ հոգվածում Թումանյանը գրե՞լ է, թե հանձին Նարեկացու հայի «կրակված սիրտն է, որ այրվում է երկիրը բռնած, տանջված հոգին է, որ մոնչում է մինչև երկինք» (IV, 133, 158): Վերջապես, հիշենք 1919 թ. մի ելույթում ասված խոսքերը. «Եվ իզուր չի մեր երկիրը—Հայաստանի բարձրավանդակը էնքան մոտիկ երկնքին: Նա մի մեծ խորհուրդ ունի» (VI, 403): Ինչպես տեսնում ենք, Թումանյանը հետևողականորեն ընդգծում է հայոց երկնամերձ աշխարհի իմաստասիրական ավանդույթները գոյություն դադարեցնելը զննելու մեջ¹⁵:

Եվ ահա, քառյակի մեջ ասելով «իմ խոր հոգին»,

¹⁵ Մի առիթով էլ Թումանյանն ասել է. «Հնագույն Հայաստանի բնակիչները, որսկան, հովիվ ու անասնապահ, միշտ բաց երկնքի տակ, իրենց բարձր երկնամերձ աշխարհքում միշտ խոսել են աստղազարդ երկնքի հետ» (Հովհաննես Թումանյան. Քառյակներ, տեքստը պատրաստեց և վերջաբանը գրեց Լևոն Հախվերդյանը, Երևան, 1969, էջ 91):

Թումանյանը նկատի ունի, հայ ոգու այդ բարձրագույն զեր-
անորոժանիքը՝ իր մեջ տեսնելով նրանց շարունակողին։ Ահա
թե ինչու քառյակի վերջում նա կարող էր ասել, թե ինքը «նը-
րա հետ» գոյություն մեծ գաղտնիքները «քննում է դարե
դար»,—դա նշանակում է, որ բանաստեղծը շարունակում է
դարերի խորքից եկող աղագային ավանդույթը։

Այս քառյակի 3-րդ և 4-րդ տողերը (ինչպես որ նա-
խորդի «անհիշելի վերհուշերի» արտահայտությունը) հենվում
են բառական հակադրությունների վրա։ Բանաստեղծի և «նը-
րա» դրույցն ու զննումները սկսվում են «անհաս բանից,
քակդբանից, երբ չըկան էլ դեռ չըկար» և հասնում են «մին-
չև վախճանն անվախճանի»։ Այսպես, բանաստեղծական
պատկերը ներկայացնում է այն, ինչ անհնար է բնորոշել
մտքով,—մի վիճակ, երբ չկայի հասկացություն դեռ չկա,
կամ երբ անվախճանը հասնում է իր վախճանին։ Դա հենց
այն անհունությունն է, որի մասին հոգեկան սարսուռով էր
խոսում Թումանյանն իր զրույցներում։

Մտքի ուժով բնորոշել տիեզերքը, ժամանակի և տարա-
ժության անսահմանությունը,—այս է քառյակների քնարա-
կան հերթի գերագույն նպատակը։ Եվ այդ նպատակին մեր-
ձենալու ամեն մի աստիճան հոգեկան երանության աղբյուր
է նրա համար։ 1917 թ. գրած մի քառյակում նա հավաստում
էր. «Հողիս՝ տանը հաստատվել, Տիեզերքն է ողջ պատել»։
Եվ դեռ ավելին. «Տիեզերքի տերն եմ ես»,—հայտարարում է
բանաստեղծը։ Այդպիսի հայտարարության համար պետք էր
ունենալ անհունության ուղիներով «ճանապարհորդելու» մեծ
փորձ։ Արդեն հիշատակված «Տիեզերքի ընթերցումը» բանաս-
տեղծության մեջ նա ավելի լայնորեն, քան դա հնարավոր է
քառյակի անձուկ սահմաններում, խոսել է բնության ան-
սահմանության ներշնչած խոհերի և ապրումների մասին.

Անթարթափ աչքով, անխաբիափ հոգով
կարդում եմ քո վեհ ազգումներն անվերջ,
կարդում եմ պայծառ, ուրախ ցերեկով,
Ու գիշերները ահավոր ու պերճ։

Ու վերանում է հոգիս զրվարժուն—
Զրկա մոտ ու տար, շրկա վեր ու ցած,
Տիեզերքն ամբողջ հայրենիք ու տուն.
Ու ես մի ազատ՝ անտարբեր առավաժս (1, 547)

«Բարձր է հրնոց աշխարհն Հայոց...» քառյակը կարծես այդ նույն խոհերի սեղմ, «կոնսպեկտիվ», բայց շատ կատարյալ ձևակերպում ստացած տարբերակն է:

11. Իբրև հզորափակում վերցնենք Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի վերջին տարում՝ 1922 թ. գրված քառյակներից երկուսը: Ամենահայտնի և հաճախ հիշվող քառյակներից է հետևյալը (գրված հունիսի 3-ին), որը մահամերձ բանաստեղծի համար դարձավ մարդարեական խոսք.

Աղբյուրները հրնշում են ու անց կենում,
Մարավները տենշում են ու անց կենում,
Ու երջանիկ ակունքներին երազում՝
Պոեաները կանշում են ու անց կենում:

Ահա մի քառյակ, ուր ամեն ինչ թվում է մինչև վերջ պարզ ու սրտշակի, կարծես որևէ լրացուցիչ բացատրության պետք չունի: Եվ, այդուհանդերձ, այս քառյակը ևս շատ խորհրդածությունների առիթ է տալիս:

Մի շատ հանրահայտ և Թումանյանին խիստ բնորոշ ու սիրելի միտք է գրված քառյակի հիմքում: Ամեն ինչ հոսում է ու փոփոխվում, և ոչինչ հավերժական չէ աշխարհում, տիեզերական մեծ հոլովույթում: Ինչ սկսվել է՝ ունի իր վերջը, ինչ ծնվել է՝ գնում է դեպի մահ: «Աշխարհքում հաստատ մի բան կա մենակ, Այն է, որ հաստատ ոչ մի բան չըկա», — պարագործսի վրա կառուցված այս դատողությունը Թումանյանի ամենասիրած իմաստություններից է, որը զանազան տարբերակներով արտահայտվել է նրա շատ երկերում: Ասենք, «Բժկաբերդի առումը» պոեմում այդ գաղափարը ստեղծագործության բարոյական հիմնադրույթներից մեկն է, «Դեպի Անհունի» մեջ՝ մահվան ողբերգության հաղթահարման ճանապարհ, շատ հեքիաթներում ու բալլադներում՝ կյանքի մշտահոլով ընթացքը, մարդկային հատկանիշների ու ձեզ-

տումների հասունությունը, բայց և հարաատկությունը հաս-
տատուդ ելակետ:

Առհասարակ, Թումանյանի մտածողության մեջ բնա-
կանորեն զուգակցվում են երկու՝ առերևույթ հակադիր ու
անհամատեղելի գծեր. աշխարհի, մարդկային բարձր մղում-
ների հավերժականությունը՝ մի կողմից, և ամեն ինչի հո-
սունության, փոփոխականության միտքը՝ մյուս: Եվ բնական է,
որ քառյակները, որոնք միտում ունեն հայտնաբերելու աշ-
խարհի և մարդու գոյության հավերժական հիմքերը, նույն-
պես ներծծված են այդ մտածողությամբ: Նրանց խտացված,
առերևույթ պարզունակ, բայց էությունը խոր փիլիսոփայա-
կան ձևակերպումն է 1917 թ. գրված քառյակը. «Հին աշ-
խարհքը ամեն օր Հաղար մարդ է մլտնում նոր, Հաղար
տարվան փորձն ու գործ Բսկըսվում է ամեն օր»: Այսպես,
աշխարհը միշտ հին է և միշտ նոր, և դա է նրա հմայքը, նրա
հավերժականության և մշտանորոգ թարմության գաղտնիքը:
Եվ ահա թե ինչու միշտ և անընդմեջ «կյանքն հոսում է ոլի-
զերքում զընգալեն», ինչպես ասված է Թումանյանի ամենա-
վերջին քառյակներից մեկում:

Աղբյուրներ, ծարավներ, պոետներ, — ահա այն երեք
օբյեկտ-պատկերները, որոնք վերլուծվող քառյակում կրում
են աշխարհի և մարդկային կյանքի մշտանորոգ շարժման
գաղափարը: Բայց ինչու է Թումանյանն ընտրել հատկապես
այդ երևույթները, չէ՞ որ ամեն ինչ է «անց կենում»: Արդյո՞ր
այդ ընտրության մեջ դեր չի՞ խաղացել այն, որ այդ երևույթ-
ները կարող էին կյանքի կոչել ուժեղ հանգ կադմոզ կրկներդ
բառերը. հընչում են—տենչում են—կանչում են: Գուցե և որոշ
դեր խաղացել է, բայց դա չէ էականը: Բանաստեղծի ուժն
այն է, որ կարողանա զեղարվեստորեն արդարացնել իր կա-
տարած «պատահական» ընտրությունը, նրա մեջ բացահայ-
տել որևէ ընդհանուր գաղափար: Քառյակի երեք օբյեկտ-
պատկերները, իրոք, Թումանյանին հնարավորություն են տը-
վել առարկայացնելու կյանքի հավերժության գաղափարը:
Աղբյուրները խորհրդանշում են բնության մշտահոս ընթաց-
քը, նրա հավերժ գեղեցկությունն ու թարմությունը: Իսկ ծա-

քաղնե՞րը. դա հոմանիշն է տենչանքի, իդեալի հավերժական ձգտման, հասկանիշներ, որոնք, Թումանյանի ըմբռնմամբ, Հայաս հատուկ են մարդուն, իսկ նրանից անցնում են նաև գթառատ բնությանը, ապրում են նրա մշտահոլով կյանքի մեջ (նորից հիշենք թումանյանական մի շարք բալլադներ և, առաջին հերթին, «Փարվանան»՝ անշեշ կրակի իդեալ-խորհրդանիշով):

Բայց առաջին երկու պատկերները նախադրյալներ են՝ բացահայտելու համար քաղակի հիմնական իմաստը, որն ամփոփված է նրա վերջին երկու տողերում: Պոետների կուշումն էլ կյանքի երջանիկ ակունքներ երազելն է, այդ երազանքը մշտապես կենդանի պահելը, քանի որ առանց դրա մարդկային կյանքը կլինի անլիարժեք և անիմաստ: Դա Թումանյանի խոր համոզումն էր: Այս կապակցությամբ չի կարելի չհիշել դեռ 1899 թ. Մարիամ Թումանյանին գրած նամակի հետևյալ տողերը. «Մեր կյանքին պակասում են մարդուն աստվածային տիպ պարզեցող, ոգի և ձգտումն ներշնչող վսեմ բաները, նրանց հետ և պոեզիան: Բայց թող անկեղծ խոսեմ—ամենից առաջ պսևզիան: Ամեն բան, ինչ որ դուրկ է պոեզիայից, արժանի է ջնջվելու...» (V, 149): Ահա թե ինչու Թումանյանի հայացքների մեջ այնքան մեծ տեղ են զբաղեցնում բանաստեղծականի, իդեալականի, բարձր նպատակի հասկացությունները («գաղափարների ու երազների աշխարհըն է, որ ևս մի խոսքով անվանել ևմ Վեբ»,— գրել է նա 1902 թ.—V, 209): Նրա գեղարվեստական մտածողության ռեալիստական համակարգն անհնար է պատկերացնել առանց այնպիսի «ոռոմանտիկական» տարրերի, ինչպես երազանքը, տենչանքը, իդեալի տիրական, ուղղության տվող բերքը կեցողարների՝ արարքների մեջ: Դա, իհարկե, հակասությունն է, այլ ստեղծագործական աշխարհի հարստության արտահայտություն:

Բազմաթիվ առիթներով և՛ գեղարվեստական երկերում, և՛ հոդվածներում, նամակներում ու զրույցներում Թումանյանն անդրադարձել է արվեստագետի կոշման հարցերին՝ ամեն անգամ տալով իրենց զիսուկեությունը ու խորությունը

դարմացնող բնութագրումներ: Ձեռք թվարկի դրանց երկաթ շարքը՝ սկսած «բանաստեղծը ժողովրդի սիրտն է» պատկերավոր բանաձևումից մինչև ապագայի բանաստեղծներին ուղղած օրհնանքը՝ երգել հայրենիքի «նոր կյանքը նոր երգերով, նոր խոսքով»:

Լկարել և ստեղծագործել գոյության երջանիկ ակունքների երազանքով, մարդկությանը մոտեցնել նրա իրականացմանը,—սա այն վերջին իմաստուն պատվիրաններից էր, որ թողից Թումանյանը գալիքի պոետներին:

12. Նախորդից ճիշտ մեկ ամիս անց՝ 1922 թ. հուլիսի 8-ին, Թումանյանը գրից հետևյալ քառյակը, որի քննությունը կարելի է, որոշ իմաստով, ամփոփել և ընդհանրացնել ընտրված քառյակների վերլուծությունը.

Տիեզերքում աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին.

Երկրից անցվոր, երկրի փառքին անհաղորդ է իմ հոգին.

Հեռացել է ու վերացել մինչ աստղերը հեռավոր,

Վար մընացած մարդու համար արդեն խորթ է իմ հոգին:

Շատ հարցեր է ծնում այս քառյակը ուշադիր ընթերցողի մեջ, շատ զուգահեռներ է առաջադրում բանաստեղծի ժառանգության ուրիշ էջերի հետ:

Անշուշտ, այս քառյակի մեջ արտահայտվել են մահամերձ բանաստեղծի ծանր մտորումները. ղգալով մոտալուտ մահը, նա իրեն պատկերացնում է արդեն երկրից հեռացած ու վերացած: Բայց սխալ կլիներ քառյակի իմաստը սահմանափակել այդ «ինքնակենսագրական տարրերով»: Քառյակի մեջ կան այնպիսի խոհեր, որոնք բնորոշ են եղել Թումանյանի մտածողությանը 1922 թվականից շատ առաջ:

Սկսենք առաջին տողից, որ բանաստեղծն իր հոգին տիեզերքի ճամփորդ է համարում: Եթե նախորդ մի քանի քառյակների մասին կարելի էր ասել, որ նրանց քնարական հերոսը հոգով ճանապարհորդում է, առեք «անէանում է» տիեզերական անսահման հեռունեքում, ապա այս դեպքում իրական կյանքից «ազատագրված» հոգու ընթացքն է, որ կազմում է քառյակի բուն «սյուժեն»: Ուշադրություն դարձնենք այս տողում կատարված մի փոփոխության վրա: Սկզբնապես այդ

տողն ուներ տյապիսի տեսք. «Տիեզերքում ամենատենչ մի ճամփորդ է իմ հոգին»: Հետագայում «ամենատենչ» մակդիրը փոխարինվեց «աստվածային»-ով: Ամենատենչը, անշուշտ, վերաբերում է բանաստեղծի հոգուն, մատնանշում է նրա ձգտումների բազմակողմանիությունը, այնինչ վերջնական տարբերակի «աստվածային» մակդիրը կարող է վերաբերել միմիայն տիեզերքին: Այս փոփոխությունը կարծես ընդգծվում է իրադրության վերերկրային, աննյութական բնույթը:

Իսկ ինչպե՞ս հասկանալ քառյակի հաջորդ տողերը, որոնց մեջ բանաստեղծն իրեն համարում է «երկրից անցվոր», երկրային կրթերի նկատմամբ անտարբեր և նույնիսկ մարդկանց հանդեպ խորթացած: Տարօրինակ և անսպասելի չե՞ն այս խոսքերը անսահմանորեն մարդասեր բանաստեղծի շուրթերում: Իհարկե, չպետք է տառացի հասկանալ քառյակի այդ խոսքերը: Թումանյանը մինչև վերջ էլ մնաց ամուր կապված աշխարհին, ժողովրդին, մարդուն: Բայց նրա «երկրորդ հար», Դ. Դեմիրճյանի խոսքով ասած՝ «ներքին Թումանյանը», սիրել է հաճախ մտքով կտրվել իրական կյանքից, հրազել անհաս հեռատանների մասին: «Ես իմ ողջ էությունս ապրում եմ մարդկային կյանքից ավելի մեծ կյանքով, հենց էնպես, ինձ համար»,—գրել է նա 1910 թ. մի հոգւածում (VI, 178): Հոգեկան մի վիճակ էր սա, որ բանաստեղծի ներաշխարհի հարստությունից, իմացության անհագ ծալավից էր բխում և ամենևին էլ չէր հակասում նրա հումանիստական աշխարհայացքի լայնությանը:

Այդ նախասիրությունը վաղուց էր ծագել Թումանյանի մեջ: Դեռ 1902 թ. ամռանը՝ ստեղծագործական ուժերի ամենարուժ ծաղկման շրջանում և այս քառյակից ճիշտ քսան տարի առաջ նա Փիլիպոս Վարդապարյանին գրել է. «Դիտես. ես էլ հետզհետե փիլիսոփայությունն եմ սիրում և բանաստեղծության մեջ էլ այն, որ ոչ արտասուք ունի, ոչ հուզմունք, այլ մի վեհափառ խաղաղություն, մի ոլիմպիական վսեմ, արհամարհոտ թռիչք դեպի լավագույն աշխարհները և ավելի ջինջ ու մաքուր մթնոլորտները» (V, 202): Ոչ արցունք, ոչ հուզմունք, ոլիմպիական վսեմ խաղաղություն և նույնիսկ

արհամարհոտ հայացքը դեպի երկրային փառքը, թուիչը դեպի լուսավոր ոլորտները,—հոգեբանական այս տարրերից չի՞ կազմված նաև կյանքի մայրամուտին դրած այս քառյակը: Էպիկական վեհությունը, արտաքուստ խաղաղ կեցվածքը առհասարակ բնորոշ են Թումանյանի մտածողությանը և ոճին, իսկ տվյալ դեպքում օգնում են հաղթահարելու մահվան կեղեքող միտքը, հանգելու մի յուրօրինակ «լավատեսական ողբերգության»:

Այս քառյակին շատ կողմերով ձայնակցում է նաև Թումանյանի մի ուրիշ նամակ՝ գրված նախորդից երկու տարի անց և ուղղված նույն հասցեատիրոջը: Զարմանալի է, բայց զեռ երեսունհինգ տարեկան հասակում նա կարող էր կատարել այսպիսի խոստովանություն. «անցավորը ընկել է իմ սրտից»: Սա ոչ այնքան հոգեկան վհատության արտահայտություն է, որքան առօրյա մանրութներից, փառքի ու քննի կրքերից վեր բարձրանալու հավաստում, որի մասին նա հինգ տարի անց ամենայն որոշակիությամբ պիտի գրեր «Վայրէջքի» մեջ: Բայց ուշադրություն դարձնենք նամակի շարունակության վրա: Բերված խոսքերին անմիջապես հետևում է այսպիսի մի խոստովանություն. «Իսկ անանցի հետ կապված չեմ դեռ, անհայտը, որ պետք է ունենա ոգևորված գրողը, դեռ խավար է, մութն է ինձ համար ու... թափառում է իմ հոգին»: Որպես իր հոգու անորոշ վիճակի արտահայտություն Թումանյանը հիշատակում է 1902 թ. գրած «Ընկերիս» բանաստեղծությունը. «Այդ անհայտը, կամ ավելի ճիշտ՝ իմ անհայտը, այն «Վերն» է, որ ես մեծատառով հիշատակել եմ «Ընկերիս» ոտանավորի մեջ... Բայց հենց դա էլ շատ է անորոշ, կամ ինչպես ոտանավորն ինքն է ասում:

Բայց, ա՛խ, նա այնքան, այնքա՛ն է հեռու...» (V, 274):

Այս նամակի և վերլուծվող քառյակի միջև մոտ երկու տասնամյակի հեռավորություն կա, և այդ ժամանակի ընթացքում Թումանյանի խորատես հայացքի առջև շատ բան ավելի պարզորոշ դարձավ: Գնալով նա ավելի ու ավելի «կապիկեց անանցի հետ», և այդ հոգեբանական բեկման առաջին նշա-

նախոր արտահայտությունը «Վայրէջքը» եղավ: Սակայն պետք է անցնենք ևս մեկ տասնամյակ, մինչև որ 1919—1922 թթ. գրած քառյակներում Թումանյանը կատեղծեր «տիեզերական մեծ կյանքով» ապրող, անչափելի ժամանակն ու տարածությունը իր մտքով ընդգրկող ընարական հերոսի կերպարը, որը նրա ամենամեծ գեղարվեստական ընդհանրացումներից մեկն է:

«Տիեզերքում ապտվածային...» քառյակը վերջինն է այս շարքում և միաժամանակ ազդարարում է թեմայի տրամաբանական ավարտը: Հոգով վերացած մինչև հեռավոր աստղերը, երկրի անցուղարձին արդեն անհաղորդ («երկրից անցվոր, երկրի փառքին անհաղորդ է իմ հոգին»,—ասում է բանաստեղծը՝ կարծես շարունակելով և խորացնելով «Վայրէջքի» խոսքերը փառքի, գանձի, քենի և նախանձի հաղթահարման մասին), նա աներկյուղ ընդառաջ է գնում վախճանին՝ փարելով տիեզերական անհունության մեջ հավերժանալու դադափարին:

Թումանյանի մեջ մարդը և բանաստեղծը, փիլիսոփան և անհատը միշտ ներդաշնակ են ու միասնական: Նա ոչինչ չի ասում սուսկ «գեղեցիկ խոսքի» համար, այլ միշտ ուղուս է ամենայն անկեղծությամբ ներկայացնել սեփական ապրումների աշխարհը: Այստեղից՝ նրա բանաստեղծական տողերի և նամակների միջև ծագող բազմաթիվ նմանությունները, նույնիսկ բառացի համընկնումները, որոնցից շատերին արդեն անդրադարձել ենք նախընթաց էջերում: Այդպիսի համընկնումներ կան նաև այս քառյակի և նրանից մի քանի շաբաթ անց՝ 1922 թ. օգոստոսի 29-ին Մեսրոպ Տեր-Մովսիսյանին գրած նամակի միջև: Այդ նամակը ցույց է տալիս, որ Թումանյան-բանաստեղծի նման, Թումանյան-մարդն էլ փիլիսոփայական մի վեհ խաղաղությամբ էր զիմավորում անխուսափելի վախճանը: «Իմ վերջին շրջանի փիլիսոփայական տրամադրությունը թեթև ու անցողակի մի երևույթ չի,--- գրում էր բանաստեղծը:—Մահի հետ էլ եմ հաշտվել... Համոզված եմ, որ եթե մի հրաշք չպատահի---արդեն մոտիկ է խորհրդավոր ժամը...»: Եվ ինչքան բնորոշ է Թումանյանի

Համար, որ այս ողբերգական կանխազգացումից անմիջապես հետո նա ասում է զարմանալի հավատով և հանգստությամբ լեցուն խոսքեր. «Վերջապես մեր կյանքը հո սրանով չի՞ վերջանում» (V, 476):

Զմուռանանք՝ այս տողերը դրված են մահից կես տարի առաջ: Ի՞նչ էր սա՝ կույր հավա՞տ, թե՞ ինքնախաբեկություն: Ո՞չ մեկը և ո՞չ մյուսը: Դա բնության, տիեզերքի հետ մարդու հավերժական կապերի պանթևիստական ըմբռնման, բարի գործի անմահության գաղափարի ներշնչած համոզմունքն էր, որն ուժ էր տալիս լավատեսներին նայելու կյանքի և մահվան մեծ առեղծվածին...

* * *

Մենք վերլուծեցինք 12 քառյակ՝ բնդամենը 48 տող: Դա Թումանյանի «քառյակային ժառանգության» (նկատի ունենք ավարտուն և մշակված գործերը) շուրջ մեկ հինգերորդ մասն է միայն: Սակայն այդ «սահմանափակ տարածության» վրա էլ լավ է երևում, թե ինչքա՞ն լայն են քառյակների փիլիսոփայական և գեղարվեստական ընդգրկումները, թե բանաստեղծական մանրանկարի մեջ ինչպե՞ս է դժադրվում և ամբողջանում մարդու և բնության, երկրային և տիեզերական կյանքի թումանյանական մեծ աշխարհը:





VIII

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՎԱՐՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԻՑ

Արվեստագետի ստեղծագործական մեթոդն ու դեղարվեստական մտածողությունը իրենց անմիջական մարմնավորումն են ստանում նրա երկերի կառուցվածքի բոլոր կողմերի մեջ՝ և՛ կերպարների ու պատկերների հյուսվածքում, և՛ ժանրային, կոմպոզիցիոն, լեզվական ու տաղաչափական առանձնահատկություններում: Այստեղ է, որ մեթոդի և պոետիկայի ընդհանուր սկզբունքները միս ու արյուն են ստանում, դառնում գեղարվեստական շոշափելի իրողություն:

Գրական աշխատանքի որակը, կատարելության աստիճանը, դադարաբաժան խնդրի դեղարվեստական մարմնավորման ընթացքն ու արդյունքները ցույց տալու համար մեր դրականագիտությունը, մանավանդ վերջին տասնամյակներում, լայնորեն օգտվում է գեղարվեստական վարպետության հասկացությունից: Վարպետության, այսինքն՝ գործի ավարտունության և կատարելության ըմբռնումը, որը դարեր շարունակ կիրառվել է արհեստի մարդկանց աշխատանքի նկատմամբ, դարձավ դրականագիտական տերմինաբանության անբաժան մասնիկը: Չի կարելի ասել, թե այսօր հստակորեն որոշված են այդ հասկացության բովանդակությունն ու սահմանները: Ասենք՝ գուցե դա պետք էլ չէ, քանի որ ամեն մի գրողի վարպետությունը ենթադրում է նաև վերլուծվող հարցերի բովանդակության, նույնիսկ ծավալի որոշակի յուրահատկություն: Բայց անվիճելի է, որ վարպետության հաս-

կացութեան բաղմակողմանի կիրառումը հնարավորութիւն տվեց ընդլայնելու գրականագիտական հետազոտութեան շրջանակները, թափանցելու գեղարվեստական ստեղծագործութեան այնպիսի խոր շերտերի մեջ, որոնք հազիվ թէ բացահայտվեն գաղափարագեղարվեստական ընդհանուր վերլուծութեան սահմաններում:

Կարելի է ասել, որ վարպետութեան ուսումնասիրութիւնը ցույց է տալիս, թէ ի՞նչ է պոետիկան զոռոգողութեան մեջ, որո՞նք են նրա կոնկրետ գեղարվեստական արգելումները: Դա գրականագիտական աշխատանքի գրավիչ և շատ կարեւոր մի բնագավառ է, որն ավելի ու ավելի մեծ ուշադրութիւն է դրաւում: Պատահական չէ, որ գրողների վարպետութեանը նվիրված հետազոտութիւնները, մանավանդ ռուս գրականագիտութեան մեջ, այսօր արդեն մի ամբողջ դրագարան են կազմում:

Հովհաննէս Թումանյանի վարպետութեան լայն ու բաղմակողմանի քննութիւնը ավելի քան օրինաչափ է ու կարեւոր: Ճիշտ է, նրա գեղարվեստական մտածողութեան «մեխանիզմը», նրա պոետիկան առաջին հայացքից ասեք «գտնելվում են մակերեսին». ամեն ինչ թվում է այնքան պարզ ու հասարակ, որ կարծեք թէ ստեղծվել է առանց հատուկ ջանքի ու վարպետութեան, պարզապէս իբրեւ երևույթի բնական ու անարվեստ վերարտադրութեան հետեանք: Բայց փորձենք ավելի մերձենալ, մի փոքր խորամուխ լինել Թումանյանի խոսքի մեջ, և իսկույն այնքան մոտ թվացող հատակը ավելի ու ավելի կխորանա, այնքան հասկանալի թվացող բառք կլցվի անսպառ բովանդակութեամբ: Թումանյանի ստեղծագործութեան նկատմամբ լիակատար իրավունքով մենք կարող ենք կրկնել Դոգդլի խոսքերը Պոռչկինի պոեզիայի մասին. «Ամեն բառի մեջ անհատակ տարածութիւն կա, ամեն բառ անընդգրկելի է, ինչպէս բանաստեղծը»¹: Իսկ նրա ստեղծագործական լաբորատորիայի հետ առաջին իսկ ծա-

¹ Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в 6 томах, т. 6, М., 1950, с. 38.

Նոթութիւններ մեզ կհամոզի, որ ամեն ինչ ձեռք է բերվել մեծ ջանքերի, որոնման, ամենից կատարյալի անթերի զեղազետական պայտօղութեան շնորհիւ: Թումանյանի պոետիկան, նրա արվեստը, իրաւով, իր իսկ խոսքերով ասած, առողջ մարդկային աչքի նման պարզ է, թափանցիկ և միաժամանակ՝ աչքի նման բարդ:

Թումանյանի վարպետութիւնը՝ ի՛ր ընդհանուր սկզբունքներով, ի՛ր կոնկրետ մանրամասներով շատ հարուստ է, իմաստալից: Այդ մասին կարելի է խոսել ամենատարբեր տեսանկյուններից: Մեր գրականագիտութիւնը դեռ գտնվում է այդ հարցն իր ամբողջ ծավալով ու խորութեամբ հետազոտելու մատուցներում: Իսկ դա շատ կարեւոր խնդիր է՝ ինչպէս ընդհանուր ժառանգութեան գիտական ուսումնասիրութեան, այնպէս էլ հայ բանաստեղծական խոսքի վարպայման պատմութեան համար:

Վերլուծենք Թումանյանի վարպետութեան բաղմամբով կողմերից մի քանիսը:

1. «ԱՆՈՒԾ» ՊՈԵՄՈՒ ԿՈՍՊՈԶԻՑԻԱՆ

Գրական ստեղծագործութեան վերլուծութիւնը չի կարող լրիվ լինել առանց նրա կոմպոզիցիայի, այսինքն՝ նրա բոյսր մասերի և տարրերի կառուցվածքի քննարկման: Իսկական արվեստագետի կոչումը կապված է նաեւ ստեղծագործութեան բաղմամբան պատկերները, կերպարները, նկարագրութիւնները առավել նպատակահարմարութեամբ զաստիճարելու և իրրի մեկ ամբողջութիւն կառուցելու ընդունակութեան հետ: Իդուր չէ, որ զեղարվեստական երկը հաճախ անվանում են մեկ միասնական օրդանիդմ, որի մեջ բոլոր կողմերը ի վերջո ծառայում են հիմնական նպատակին, որի մեջ չկա ոչ մի ավելորդ և ոչ մի պակաս բան: Այստեղից բխում է գրականագիտութեան կարեւոր և, պէտք է ասել, ամենագլխաւոր խնդիրներից մեկը՝ ստեղծագործութեան կառուցվածքի և նրա բովանդակութեան իրական կապի բացահայ-

տումբ: Անհրաժեշտ է ցույց տալ կոմպոզիցիայի, իբրև գեղարվեստական ձևի կարևորագույն կողմերից մեկի, պայմանաշրջանում իր կրկի թեմատիկ-դադափարական բովանդակությամբ, մի կապ, որն իսկական արվեստում միշտ գոյություն ունի, բայց դրեթե երբեք չի գտնվում, այսպես ասած, ստեղծագործության «մակերեսի» վրա, այլ արտահայտվում է նրա բուն «խորքերում», պատկերների շաղկապման և դասավորության ներքին տրամաբանության մեջ:

«Անուշ» պոեմի կոմպոզիցիան մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում երկու առումով: Նախ, դա վերին աստիճանի բովանդակալից էստուցված է, որի մեջ ըստ ամենայնի արտացոլվել են պոեմի բովանդակության բոլոր հիմնական առանձնահատկությունները: Մյուս կողմից, նկատի ունենալով պոեմի վրա կատարված երկարատև աշխատանքը և ստեղծագործության երկու հիմնական տարբերակների առկայությունը, «Անուշի» կոմպոզիցիայի մեջ ևս կարելի է հստակորեն տեսնել Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդի, ըստեղծագործական սկզբունքների զարգացումը:

Որո՞նք են «Անուշի» բովանդակության այն հիմնական գծերը, որ պայմանավորել են պոեմի կառուցվածքը և կազմը: Պայմանականորեն ասած, դրանք հանգում են հետևյալ երկու կողմերին. ա) Անուշի և Սարոյի սիրո ողբերգության պատկերումը և նրանց մարդկային բարձր առաքինությունների դրվատումը. բ) հայ նահապետական գյուղի կյանքի, սովորությունների պատկերումը, որը տրվում է պոեմում ծավալվող դեպքերի նկարագրությանը սերտորեն շաղկապված: Բովանդակության այս երկու հիմնական կողմերն էլ արտացոլվել են պոեմի կառուցվածքի մեջ. ամեն ինչ ընտրված և շաղկապված է ողբերգական սիրո պատմությունը զարգացնելու և գյուղի կյանքի ու հարաբերությունների որոշ գծեր ամբողջացնելու նպատակով: Կոմպոզիցիոն միջոցների բացառիկ խստապահանջ ընտրության շնորհիվ Թումանյանն իր երկի կենսական ու գաղափարական հարստագույն բովանդակությունը ամփոփել է համեմատաբար «փոքր պոեմի» սահմաններում՝ ընդամենը 856 տողի մեջ:

նոսելով «Անուշի» կառուցվածքի արժանիքների մասին, մենք նկատի ունենք, իհարկե, պոեմի վերջնական տարբերակը (1902), որը և հայտնի է լայն ընթերցող շրջաններին: Սակայն ընդամին միշտ անհրաժեշտություն է ծագում անդրադառնալու նաև պոեմի առաջին տարբերակին (1890): Ինչպես գեղարվեստական բոլոր մյուս տարրերի, այնպես էլ կոմպոզիցիայի առումով, վերջնական «Անուշից» ունեցած իր էական տարբերությունների շնորհիվ, նախնական այդ տարբերակը մեծապես օգնում է ավելի խոր հասկանալու պոեմի կառուցվածքի առանձնահատկությունները և բանաստեղծի կատարած աշխատանքի բնույթն ու արդյունքները:



Սկզբունքորեն կարևոր և շատ ցայտուն առանձնահատկություններ ունի, ամենից առաջ, ստեղծագործության կառուցվածքի հիմքը կազմող սյուժետային դարձացումը, այսինքն՝ իրադարձությունների նկարագրության, ծավալման և շաղկապման եղանակը պոեմում: Համեմատելով «Անուշի» երկու տարբերակները նրանց սյուժետային դարձացման տեսակետից, դժվար չէ նկատել, որ բոլոր փոփոխություններից հետո էլ դեպքերի ծավալման ընթացքն ի վերջո նույնն է մնացել: Նահապետական գյուղի ըմբռնումների և սովորույթների պատճառով ծագած ողբերգական կոնֆլիկտը, որը պատանի բանաստեղծը, աչքի առաջ ունենալով կյանքի համապատասխան իրական փաստեր, դրել էր իր պոեմի հիմքում, էական դժերով սահպանվում է նաև վերջնական տարբերակում՝ դառնալով գեղադրական և փիլիսոփայական մեծ ընդհանրացումների ելակետ: Դեպքերի այդ հիմնական ընթացքը, որն ընդհանուր է երկու տարբերակներում, հանդում է հետևյալին. Անուշի և Սարոյի սերը, Սարոյի և Մոսիի թրջնամուխ ծագումը հարսանիքի ժամանակ՝ գյուղական սրբազործված աղաթը Սարոյի կողմից խախտելու պատճառով, սիրահարների փախուստը գյուղից, Անուշի վերադարձը և Սարոյի սպանվելը Մոսիի գնդակից: Ճիշտ է, վերջնական տարբերակում կան նաև առանձին սյուժետային դրվագներ,

որոնք առաջինում չկային. սիրահարների հանդիպումը աղբյուրի մոտ (առաջին երգ), վիճակահանության տեսարանը Համբարձման տոնի ժամանակ (երկրորդ երգ) և Անուշի ինքնասպանությունը, որը ենթադրվում է վերջնական տարբերակում (վեցերորդ երգ), բայց առաջինում չկա: Սակայն: ավելորդ է ապացուցել, որ այս առաջին դրվագները սյուժեի բնույթը հիմնականում չեն փոխում, և մենք փաստորեն գործ ունենք միևնույն կենսական նյութի, իրադարձությունների մոտավորապես նույն ընթացքի երկու որակապես տարբեր մշակումների հետ:

Սակայն, ընդունելով հանդերձ պոեմի երկու տարբերակներում սյուժեի նմանության փաստը, միաժամանակ չի հարկի չնկատել, որ մենք փաստորեն գործ ունենք երկու բուլորովին տարբեր բովանդակության հետ: Հրաժարվելով քստեղծագործության սյուժեի և բովանդակության նույնացման սլարգոնակ պատկերացումից՝ մենք հեշտությամբ կտեսներք, որ դեպքերի միևնույն ընթացքը ծառայել է երկու էապես տարբեր բովանդակության դրսևորման համար: Առաջին տարբերակում «Անուշի» գաղափարական բովանդակությունը դուրս չէր գալիս գյուղական կյանքի հետամնաց ձևերի քննադատության շրջանակներից, ընդ որում այդ քննադատությունը գեղագիտական և հասարակական մեծ խորք չունի, չէր հիմնավորվում հերոսների բնավորության, հոգեբանության և արարքների համոզիչ բացահայտումով: Պոեմի վերջնական տարբերակում այդ բոլոր թույլություններն իսպառ փերանում են: Այստեղ արդեն գործում են լիարժեք, հոգեբանորեն ըստ ամենայնի համոզիչ կերպարներ և, որ ամենից կարևորն է, ամեն ինչ տողորված է գաղափարական և գեղագիտական ամենախոր բովանդակությամբ: Ստեղծագործությունը հնչում է իբրև անբիծ սիրո, մարդկային բարձր առաքինությունների հզոր փառաբանություն, այն ըստ էության ուղղվում է ոչ միայն նահապետական կարգերի, այլև մարդկային բնույթը աղճատող և մանրացնող ամբողջ ժամանակակից հասարակության, նրա բարոյական ըմբռնումների դեմ:

Այսպես, ուրեմն, սյուժեի նմանությունն ու բովանդակության վերաբերյալ տարբերություն, կամ, ավելի ճիշտ կլինի ասել, միևնույն սյուժետային սխեմայի (որովհետև այն ընդհանուրը սյուժեի մեջ, որ մենք նշեցինք, սոսկ դեպքերի կմախքն է, բայց զեռ ոչ բուն պատմությունը) որակապես տարբեր իմաստավորում և մեկնաբանություն,— ահա թե ինչ ենք տեսնում «Անուշի» երկու տարբերակներում:

Այս առթիվ պետք է անդրադառնալ Սարգիս Մանուկյանի «Հ. Ռումանյանի «Անուշը» հոդվածի (1930) մի գրություն: Այդ հոդվածը, ինչպես հայտնի է, ժամանակին միահամուռ կերպով մերժվեց, իբրև արհեստական, մտապշտիկ գուգահեռների վրա կառուցված ուսումնասիրություն, որը փորձում էր ժխտել Ռումանյանի մեծագույն ստեղծագործության գեղարվեստական ինքնուրույնությունը: Պոեմի կառուցվածքի մասին այդ հոդվածում արտահայտված մի քանի մեթոդներ նույնպես գրականագիտական այդ արատավոր ելակետի արդյունքն էին:

Խորապես սխալ էր հեղինակի այն պնդումը, թե «Անուշի» մշակումների ընթացքում բանաստեղծը «նախնական ձևին տվել է միայն արտահայտությունների ճշտում ու խտացում»²: Դրանով իսկ անտեսվում էր այն հսկայական աշխատանքը, որ պոեմի մշակման ժամանակ կատարվել է կերպարների հոգեբանությունը, ներաշխարհը բացահայտելու նըպատակով, զեպքերին կենսական-զգացմունքային համոզի: ում հաղորդելու համար: Այլ կերպ ասած՝ քննադատը տեսնում էր երկու տարբերակների սյուժեների նմանությունը, բայց չէր նկատում նրանց բովանդակության վիժխարի տարբերությունը, փառաբերեն նույնացնում էր սյուժեն և բովանդակությունը: «Անուշի» բովանդակությունը (այդ թվում և նրա վերջնական տարբերակի) հանդեպնելով սոսկ գործողությունների հայտնի ընթացքին՝ հոդվածի հեղինակն այդ պատճառով էլ բոլոր հետադայում ավելացված մասերը (1-ին,

² ՉՍՈՀ պետական համալսարանի գիտական Տեղեկագիր, № 6, 1930, 42-5:

2-րդ և 6-րդ երգերը գրեթե ամբողջությամբ) համարում էր նախնական հիմքին արհեստականորեն կցված, անհարկ և նրանց աղբյուրները որոնում էր զանազան գրական ազդեցությունների, ավելի հաճախ՝ մեխանիկական փոխառումների մեջ: Այստեղից՝ Ս. Մանուկյանի մյուս սինգումը, որի համաձայն «Անուշի» մեջ իբր թե «նախնական գործողության (աշխինքն՝ առաջին տարբերակից եկող. սյուժեն—էջ. Զ.) զուգընթաց» առաջ է եկել «մի նոր գործողություն»՝ կառուցված «Ֆաուստի» հետևությամբ, որ իբր թե «երկի միակտոր ամբողջությունը պահպանված չէ», քանի որ այն «անհարկ տարրերից է կազմված, և բանաստեղծի ստեղծագործող բովից պահանջված ջերմությունը չէ ունեցել՝ լուծելու այդ տարրերը և կերտելու միաձուլ ամբողջությունը»³: Այսպես, ոչ միայն ժխտվում էր «Անուշի» ինքնուրույնությունը, այլև բացառվում էր նրա միասնությունը, որը երկի գեղարվեստականության անհրաժեշտ պայմաններից է:

Իրականում, սակայն, «Անուշի» սյուժեն կազմում է մեկ «միաձուլ ամբողջություն», սկսած նախերգանքից մինչև վերջերգը, սկսած ողբերգական պատմության նախազգացման մոտիվներից՝ պոեմի առաջին գլուխներում, մինչև այդ պատմության լիակատար ծավալումն ու հերոսների ճակատագրի ավարտումը: Եւայց պոեմի կառուցվածքի այդ միասնությունը մենք կհասկանանք միայն այն դեպքում, եթե բոտ ամենայնի հաշվի առնենք ստեղծագործության ժանրային և թեմատիկ հատկանիշները և Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդի առանձնահատկությունները:

«Անուշի» սյուժեատային կառուցվածքը և դեպքերի զարգացման բնույթը պատկերացնելու համար պետք է նախ և առաջ հիշել, որ մենք գործ ունենք հատկապես պոեմի հետ՝ համապատասխան ժանրային գծերով: Պոեմի ժանրը, ինչպես այն ձևավորվեց XIX դարի ռոմանտիկական և ապա ուսուխոսական գրականության մեջ, էսպես տարբերվում էր կլասիցիզմի դարաշրջանի պոեմներից և՛ իր թեմատիկայով

³ Նույն տեղում, էջ 6, 52:

(Հասարակական-ուսմական մեծ իրադարձությունների փոխարեն՝ անհատական կյանքի որևէ գեպը), և՛ ժանրային նկարագրով (խոտորեն էպիկական նկարագրությունների փոխարեն՝ պատմության որոշակի քնարականացում, լիրիկական տարրերի զգալի ուժեղացում), և՛ դեպքերի ծավալման եղանակով: Վերջին հարցի վրա պետք է կանգ առնել առանձին: Կլասիցիզմի պոեմների վիթխարի ծավալը (Երբեմն տասնյակ հազար տողերի հասնող) XIX դարի ողորմանական և ռեալիստական պոեմներում փոխարինվեց սովորաբար մի քանի հարյուր տողով: Բայց դա սոսկ տեխնիկական կրճատում չէր, այլ կյանքի պատկերման բուն եղանակի փոփոխության արդյունք: Մանրամասն, հանգամանալից, հաջորդական նկարագրությունների սկզբունքն իր տեղը դիժեց գործողության սոսկ մի քանի հիմնական օղակների պատկերման և մնացած բոլոր միջանկյալ դեպքերի գիտակցված բացթողման եղանակին, և դա դարձավ ժանրի էական առանձնահատկություններից մեկը: Ահա թե ինչու Բելինսկին ասում էր, որ ժամանակակից պոեմի մեջ «ընդգրկվում և կենտրոնացվում են միայն իրադարձության բանաստեղծական պահերը»⁴, բայց թողնելով շատ աչնախիսի օղակներ, որոնք վեպի կամ պատմվածքի մեջ միանգամայն օրինաչափորեն տեղ կգրավեին և մանրամասնորեն կնկարագրվեին:

Իհարկե, ոչ մի ժանրի մեջ էլ (այդ թվում և վեպում)՝ կյանքում տեղի ունեցող ամեն ինչ չի կարող նկարագրվել հավասար մանրամասնությամբ: Դա ոչ միայն պետք չէ, այլև հնարավոր չէ, հակադիր է գեղարվեստական տիպականացման բուն սկզբունքներին: Մոպասանը դիպուկ կերպով նկատել է. «Պատմել ամեն ինչ՝ անհնար է, որովհետև յուրաքանչյուր օրվա մասին կպահանջվեր զրեւ ամենաքիչը մեկ հատոր, որպեսզի շարադրենք այն բազմաթիվ աննշան անցքերը, որոնք լցնում են մեր գոյությունը: Հետևաբար, քնարությունն անհրաժեշտ է...»⁵: Սակայն կենսական բազմա-

⁴ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, 1954, с. 31.

⁵ Gu de Moncaen. Полное собрание сочинений в 12 томах. т. 8, М., 1958, с. 11.

զան նյութից կատարվող այդ անհրաժեշտ և անխուսափելի
ընտրությունը, որն իրագործում է ամեն մի արվեստագետ,
չպետք է շփոթել պոեմի մեջ դեպքերը «թուխքածի», երբևէ
դիտմամբ ոչ-լրիվ պատկերելու, նույնիսկ կիսատ թողնելու
եղանակի հետ, որը նոր ժամանակներում դարձավ այդ ժան-
րի էական հատկանիշներից մեկը՝ հնարավորություն ընձեռե-
լով փոքր ծավալի մեջ խտացնելու և արտահայտելու կենսա-
կան մեծ բովանդակություն:

Յուրացրած լինելով ժանրի դասական օրինակների, հատ-
կապես Պուշկինի, Բայրոնի և Լերմոնտովի պոեմների ավանդ-
ները, Ռումանյանն այս հարցում ևս լիովին հավատարիմ է
մնում ժանրի սկզբունքներին: Դա երևում է նրա բոլոր պոեմ-
ներում և հատկապես «Անուշի» մեջ: Դժվար չէ նկատել, որ
բաղմամբիվ դեպքեր և բավական մեծ ժամանակահատված
(առնվազն մեկ տարի) ընդգրկող այս պոեմում ուղղակի ներ-
կայացված են միայն գործողության մի քանի օղակներ, իսկ
մնացածները կամ հիշվում են ակնարկի ձևով և կամ առ-
հասարակ լռության են մատնվում, բայց միշտ ի վերջո
կառվում են ընթերցողի կողմից:

«Անուշի» այս ժանրային չտրահատկությունը ցույց տա-
լու համար հետաքրքիր էլինեք այն համեմատել իր սյուժեով
ու կոնֆլիկտով նրան բավական նման անգլիսի մի վիպա-
կան ստեղծագործության հետ, որպիսին Շիրվանդադեի «Նա-
մուսն» է: Նմանությունը բխում է գրողների ընտրած կեն-
սական նյութից և, իհարկե, կապված չէ փոխառման կամ
ազդեցության հետ: Ն՝վ Շիրվանդադեն, և՛ Ռումանյանը,
պատկերելով գավառական կամ գյուղական իրականությունը,
դեպքերի կենտրոնում գրել են սիրահար երիտասարդների
պատմությունը, որոնք կործանվում են՝ բախվելով «նամու-
սի» կամ «աղաթի» հետամնաց պատկերացումներին: Սա-
կայն շատ կողմերով նման սյուժետային գծերի ծավալու-
մը վեպի և պոեմի մեջ տեղի է ունենում տարբեր կերպ, և
դա հետևանք է ոչ միայն գրողների ստեղծագործական ան-
հատականության, այլև նրանց ընտրած ժանրերի տարբե-
րության: Թեև Շիրվանդադեի այս երկը պատկանում է այս-

պէս կոչված «փոքր վեպի» տեսակին և իր համեմատաբար ոչ մեծ ծավալով կարող է նաև վիպակ համարվել, բայց հերոսների սիրո և կործանման պատմութիւնը աչտեղ ներկայացված է բավական մանրամասն, բոլոր կարևոր փուլերի հանգամանալից շարադրանքով՝ սկսած Նախադրութիւնից (Շամախու Երկրաշարժն ու նրա հետ կապված դեպքերը) մինչև սիրահարների բռնի բաժանումն ու դրա ողբերգական հետևանքները (Սուսանի և Սեյրանի մահը): Այնինչ Թումանյանի պոեմում մենք բոլորովին ուրիշ պատկեր ենք տեսնում. աչտեղ բացակայում է և՛ դեպքերի նախապատմութիւնը, և՛ նրանց զարգացման մի շարք, նույնիսկ շատ կարևոր կողմեր:

Ահա «Անուշի» սյուժետային սխեման՝ բոտ պոեմի վեց երգերի:

Առաջին երգ: Սարոն և Անուշը հանդիպում են աղբյուրի մոտ, խոսում իրենց սիրո մասին: Ե՞րբ, ինչպե՞ս է ծագել նրանց սերը, — այդ մասին ոչ մի խոսք չկա (այնինչ առաջին տարբերակում մանրամասնորեն տրվում էր նրանց սիրո նախապատմութիւնը):

Երկրորդ երգ: Համբարձման տոնն է, վիճակահանութեան ժամանակ Անուշին դժբախտ ճակատագիր են գուշակում, նա տխրում, համակվում է ապագայի ողբերգական կանխուգագմամբ:

Յրրորդ երգ: Շատ ամիսներ են անցել, արդեն ձմեռ է: Գյուղական հարսանիքի ժամանակ ծագում է Սարոյի և Մոսիի թշնամութիւնը: Հետո Մոսին սպառնում է քրոջը, պահանջում է մեկընդմիշտ մոռանալ Սարոյին:

Չորրորդ երգ: Առավոտյան գյուղում տարածվել է Սարոյի և Անուշի փախուստի լուրը: Դրա ուղղակի նկարագրութիւնը ոչ մի բառով չի տրված, այդ մասին իմացվում է միայն ժերմուռ պատմածից: Հետո Անուշը նորից վերադառնում է հայրենի գյուղ (նկարագրված է ընդամենը 4 տողով), իսկ Սարոն մնում է սարերում:

Հինգերորդ երգ: Գյուղում տարածվում է Սարոյի սպանութեան լուրը (բուն սպանութիւնը ուղղակի չի նկարագրու-

վում): Գյուղացիները թափվում են ձորը, լսում սպանվածի մոր սրտակեղեք սուգը, իսկ մի քանի ընկերներ թաղում են Սարոյին գյուղից հեռու, գետի եզերքին:

Վեցերորդ երգ: Նորից դարուն է, Անուշը շրջում է Սարոյի շիրմի շուրջ բոլոր, երգում իր «անկապ, տխուր» երգերը: Վերջում ենթադրվում է նրա ինքնասպանությունը (թեև այդ մասին ես ուղղակի ոչինչ չի ասվում):

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ շատ բան բաց է թողնված, կամ սոսկ ակնարկված է անուղղակի միջոցներով, թեև այդ ամենի բացակայությունը որևէ չափով չի դժվարացնում սյուժետային ընթացքի ընկալումը: Ընթերցողն ամեն ինչ կռահում է, բացակայող նկարագրությունները լրացնում է երևակայության օգնությամբ, որն ավելի ես ակտիվ գեր է ստանում պոեմը կարգալիս:

Սակայն այստեղ պետք է մի կարևոր լրացում անել: Ընդլայի ոռոմանտիկական պոեմներում նկարագրության դիտալորյալ անավարտությունը, կիսատ հատվածները նպատակ ունեն լարել ընթերցողի հետաքրքրությունը, բորբոքել նրա երևակայությունը անսովոր, արտակարգ վիճակներով և խորհրդավորությամբ, որոնք ոռոմանտիկական պոետիկայի մեջ համարվում էին շատ կարևոր: Բացատրելով իր «Կովկասի գերին» ոռոմանտիկական պոեմի այդ հատկությունը, Պուշկինը 1823 թ. մի նամակում ուղղակի ասում էր. «Չպետք է ամեն ինչ արտահայտել,— դա հետաքրքրաշարժության գաղտնիքն է»⁶:

Պոեմի այդ նույն ժանրային հատկանիշները՝ կյանքի ընդգրկում նրա «բարձրագույն մոմենտներում», իրադարձության շատ մասերի կանխամտածված բացթողում և այլն, պահպանվեցին նաև ռեալիզմի գրականության մեջ (այդ թվում նաև Պուշկինի ռեալիստական պոեմներում), բայց արդեն այլ նպատակ ու դեր ստացան: Այստեղ էականոր հատուկ խորհրդավորության և անսովոր տպավորության հասնելը չէ,

⁶ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. X, М.—Л., 1949, с. 56.

այլ, ամենից առաջ, զեղարվեստական միջոցների հակիրճութ-
յունը, բիշ տողերով կենսական մեծ բովանդակություն ար-
տահայտելու ձգտումը: Սա լիովին վերաբերում է նաև Ռու-
մանյանի «Անուշին», որը կապվում է ռեալիստական պոեմի
լավագույն ավանդույթների հետ: Արտակարգ սեղմությամբ,
ամեն մի բառի մեջ «մի ամբողջ աշխարհ» տեսնելու և ար-
տահայտելու ընդունակությունը, որով բնորոշվում է Ռուման-
յանի ստեղծագործությունը բոլոր ժանրերի մեջ, հիանա-
լիորեն ներդաշնակում էր պոեմի աչգ ժանրային հատկա-
նիշներին՝ պոեզիայի աչգ տեսակը դարձնելով զեղարվեստա-
կան աչն ձևը, որտեղ առավել լրիվությամբ բանաստեղծը
կարող էր արտահայտել իր զեղազիտական և հասարակա-
կան բմբռնումները, տալ կյանքի ամենից լայն արտացոլումը:

Լեզվական և կոմպոզիցիոն միջոցների բացառիկ հակիր-
ճությունը Ռումանյանն, իհարկե, մի անգամից ձեռք չի բե-
րել, այլ հասել է նրան իր ստեղծագործական զարգացման
մի որոշակի աստիճանում: Դա երևում է դարձյալ «Անուշի»
ձրկու տարբերակների համեմատությունից: Ի դեպ, 1890 թ.
տարբերակն ունի ընդամենը 728 տող և 128 տողով պակաս
է վերջնական մշակումից: Բայց անմիջապես նկատվում է
առաջին հայացքից դարմանալի մի հանդամանք: Առաջին՝
ծափալով ավելի փոքր տարբերակը, պատմելով նույն դեպ-
քերի մասին, հաճախ շատախոսության, ավելորդաբանության
սպաժորություն է թողնում, այնինչ երկրորդը, որը, ինչպես
ասացինք, մի փոքր ավելի մեծ է, ծայրահեղ հակիրճության
օրինակ է. այնտեղ չի կարելի ոչ մի ավելորդ տող ցույց
տալ: Ո՞րն է այս երևույթի պատճառը: Նախ և առաջ այն,
որ նախնական տարբերակում բացակայում էր սյուժեի կեն-
սական, հոգեբանական իմաստավորումը, հերոսների ներաշ-
խարհը որևէ չափով չէր բացահայտվում: Նրանց խոսքը մեծ
մասամբ կցկաուր բնույթ ուներ: Դրա փոխարեն զեպքերը
բավական մանրամասն նկարագրվում էին, իսկ հեղինակն ա-
մեն քայլափոխի միջամտում էր, դատողություններ անում,
հաճախ պոեմի բուն թեմայից շատ հեռու նյութերի շուրջ
(ընդհուպ մինչև հեռավոր անցյալի, մինչև Արտաշես թա-

զավորի անվան հետ կապված խորհրդածությունները): Այդ պատճառով էլ պոեմը ձգձգված էր, ավելորդաբանություններով խճողված: Վերջնական տարբերակում այդպիսի մասերն իսպառ վերացան, դեպքերն այժմ ոչ անբաժան պատմվում են, որքան ցուցադրվում են ուղղակիորեն մեր առջև: Հերոսներին խոսքն անհամեմատ մեծանալով քանակապես, բազմակողմանիորեն բացահայտում է նրանց բնավորությունը, հոգեկան աշխարհը: Այստեղ ոչ մի ավելորդ մանրամասն չկա. ամեն էն էլ անհրաժեշտ է և անփոխարինելի:

Թումանյանական հակիրճության արտահայտությունն է և այն, որ պոեմն ուղղակի չի նկարագրում Անուշի կամ Սարգի արտաքինը: Այդ մասին միայն մի երեւու ակնարկ հա հերոսների խորքում (հիշենք Սարգի երգի խոսքերը. «Ա՛յ դու կարմրաթուշ, թուխամազ Անուշ» կամ՝ «Ա՛յ ու աչքերս, ա՛յ ծով աչքերս, ունքերդ կամար...» և այլն): Բայց այդ մի քանի խոսքերը և մանավանդ սյուժեում ստեղծված վիճակները հնարավորություն են տալիս ընթերցողին՝ երևակայության մեջ կերտելու հերոսների նաև արտաքին պատկերը:

Թումանյանը ղեկավարվում է այն ճիշտ սկզբունքով, որ գրականության մեջ էականը, ազդեցիկը ոչ թե հերոսի արտաքինի մանրամասն նկարչական պատկերումն է (ավելի ճիշտ՝ դա խորթ է խոսքի արվեստի ոգուն և նպատակներին), այլ նրա թողած հոգեբանական ազդեցության, հուզական տպավորության բացահայտումը: Մի սկզբունք, որը տարբեր ձևերով դեռևս Հոմերոսն է կիրառել և որն այնքան կրքով ու համոզվածությամբ հիմնավորել է Լեսսինգը «Լաոկոոն» գրքում. «Պատկերեցի՞ք, բանաստեղծներ, այն բավականությունը, ձգտումը, սերն ու հիացմունքը, որ արթնացնում է մեր մեջ գեղեցկությունը, և դրանով իսկ դուք կպատկերեք բուն գեղեցկությունը»⁷: Թումանյանն ուղղակի չի ցուցադրել իր հերոսների արտաքինը, բայց մեծ ուժով բացահայտել է Սա-

⁷ Г. Г. Лессинг. Лаокоон. М., 1957, с. 244.

Անուշի և Անուշի փոխադարձ «ձգտումը, սերն ու հիացմունքը» և զբաղվել իսկ ստեղծել է ոչ միայն նրանց հոգեկան զեղեկություն, այլև նրանց արտաքին հմայքի պատկերացումը:

Թումանյանն ուղղակի ոչինչ չի ասում նաև Անուշի խելագարվելու կամ ինքնասպանության մասին, բայց որտեղ կույտիցիոն միջոցներով, ինչպես զեռ կաեսնենք, այդ բոլորը պարզ է դառնում ընթերցողի համար: Թումանյանական հակիրճության ամենից ցայտուն օրինակ է Սարոյի սպանության նկարագրությունը: Առաջին տարբերակում զրան նվիրված էր ամբողջ 18 տող.

— Այն ո՞վ էր արգյոք, տեսեր ի՞նչ մարդ էր,

Որ գուրսը հանկարծ ազմեկեց աչսպես.

Դուրսը շատաշեց, մարդիկ խուժեցին,

Համաձայնելով մեր այս գրույթի հետ, է. Հախվերդյանը միաժամանակ պահում է, որ մենք «իզուր կերպարների արտաքին նշաններ» ենք տեսնում Սարոյի երգի մեջ: «...Հնարավոր բան է, — գրում է նա, — որ Անուշը կարմրաթուշ, թխահեր, սևաշյա շիներ և կամար հոնրեր էլ չունենար: Միևնույն է, Եսարոն այսպես պիտի տեսեր, որովհետև սրանք կանացի զեղեկություն ժողովրդական, թերևս նաև ազգային պատկերացման նշաններ են առհասարակ, զեղեկություն ժողովրդական իզեղի ընդհանուր արտահայտություններ... Սրանք կերպարների հուզական վերաբերմունքի արտահայտություն են և ոչ թե նրանց արտաքինի մասին պատկեր տալու հեղինակային նպատակի գրանորոշումները» (է. Հախվերդյան, Թումանյանի աշխարհը, 1966, էջ 267—268):

Տարօրինակ է, որ այս երկու կողմերը հակադրվում են իրար, երբ պետք էր խոսել նրանց միասնության մասին: Այս, Սարոյի երգի մեջ եղած մակդիրները համապատասխանում են կանացի զեղեկության ժողովրդական ըմբռնումներին և բոլոր իհարկում էլ, իհարկում էլ, թերևս նաև «մաշված» լվան: Բայց նրանք ունեն նաև միանգամայն իրական բովանդակություն. դրանք ցույց են տալիս հերոսուհու արտաքին որոշ գծերը, և ծիծաղելի կլինեին Անուշի համար ինչ-որ ուրիշ հատկանիշներ որոնել: Այդ կերպարը հենց մտահղացված է «իրեն կանացի զեղեկության ազգային պատկերացման իզեղ» և հենց այնպես, ինչպես որ ներկայացվում է նրա արտաքինի մասին խոսող մի բանի ժխտ առդերում: Ասենք, ինքը, գրքի հեղինակն էլ շարունակության մեջ ուղղակի ընդունում է, որ Անուշը մեկ պատկերանում է «սևաշյա, թխահեր, լավ հասկով, կամար հոնրերով» և որ նրան «ուրիշ կերպ անհնար է պատկերացնել»: Այս բոլորը ճիշտ է, բայց այդ պարագայում ավելորդ չէ՞ր է. Հախվերդյանի գրքում մոտ երկու էջ զբաղվող բանավեճը:

եմ հառաջ անցաւ մի թուս պատանի,
Գունաաված հարցրեց գլուզացիներին—
«Այստեղ շրհասա՞վ ձայնն հրացանի»:
Զարհուրեց ամբոխն ու ազազակեց
Խառն ձայներով. ի՞նչ եղաւ ձորում...
Ի՞նչ հրացան էր... Ինչո՞ւ տրբարեց...
Շուտ արա, ասա՛, էլ ի՞նչ ես լսում...:
Պատանին խոսաց. «Հենց այսօր ծերին...
Մոսին Սարոյին ձորում պատահեց...
Գնդակը զիպաւ Սարոյի կրծքին,
Թիկունքիցն անցաւ»։ ասաց ու լսեց:

Կարծես մի կրծքից ողջ միաբերան
Բացականչեցին ձայնով տրտմովյան.
«Ա՛յ, ափսոս իզիթ, որ կորաւ իզուր...
Անո՞ւշ, Անո՞ւշ, ջուր հասցրե՛ք, ջո՛ւր...» (II, 334)

Վերամշակելով պոեմը, Թումանյանն այս բոլորի մասին
թողնում է բնդամենը շորս տող, բնդորում գրանցից երկուսը
գրեթե նույնությամբ վերցված են նախորդ տարբերակից.

—Ի՞նչ են հառաչում... էն ո՞վ էր, մի տե՛ս,
Որ դուրսը հանկարծ ազմրկեց էսպես...
Ո՞վ է սպանել... Մո՞սին... ո՞ւմ... ո՞ւր...
—Անո՞ւշ, հե՛յ Անուշ... ջուր հասցրե՛ք, ջո՛ւր... (II, 65)

Միայն շորս տող, բայց ինչքա՛ն մեծ բովանդակություն
կա նրանց մեջ և մանավանդ տողերի արանքում, ինչքա՛ն
շոշափելի է ցուցադրված այստեղ գլուզական ամբոխի սար-
սափը, ազմուկն ու իրարանցումը, ուշակորույս Անուշի վի-
ճակը...

* * *

Ոչ միայն «Անուշի», այլև, կարելի է ասել, Թումանյանի
ողջ պոեզիայի մի կարևոր առանձնահատկությունը հասկա-
նալու համար էական նշանակություն ունի պոեմում պատմո-
ղական, քնարական և դրամատիկական տարրերի փոխհա-
րաբերություն, նրանց դուզակցման եղանակների հարցը: Ինչ-
պես պոեմի ժանրին պատկանող երկերի մեծ մասը, այն-

պէս էլ «Անուշը» մենք հաճախ անվանում ենք քնարավիպական (լիրո-էպիկական) պոեմ: Դա անպայման ճիշտ, բայց և ոչ չէ: Էջնաբոշում է, որը դեռ չի կարող բացահայտել «Անուշի» բոլոր յուրօրինակ գծերը:

Նախ, այս կապակցութեամբ երկու խոսք Ռումանյանի ստեղծագործական զարգացման մի առանձնահատկութեան մասին: Պոեմի առաջին տարրերէն աչքի է ընկնում քնարական շեղումների բացառիկ առատութեամբ: Առաջին 180 տողը առհասարակ քնարական շեղումներ են՝ նվիրված գլուղական բնութեանը, կյանքին ու կենցաղին, հայրենիքի յիշատակին, նրա պատմական սոցիալին և նման ուրիշ հարցերի: Միայն դրանից հետո առաջին անգամ հիշատակվում են Անուշն ու Սարոն: Բայց շարունակութեան մեջ էլ բանաստեղծն անընդհատ շեղվում է սյուժետային գծից, անմիջաբար ընթերցողի հետ բաժանում իր խոհերն ու հուշերը: Հատկապէս պոեմի առաջին մասում (իսկ երկն այն ժամանակի բաղկացած էր երկու մասից) այդպիսի հատվածները հուշնիսկ գերակշռում են (434 տողից մոտ 280-ը այդ մասում փաստորեն քնարական շեղումներ են): Ասենք նաև, որ 1890 թ. տարրերակում առհասարակ շատ դժվար է ճիշտ որոշել քնարական շեղումների քանակը, որովհետև ամբողջ պոեմն էր ենթարկված լիրիկական շարադրանքի ոճին, չկային հստակ անցումներ պատմողական-սյուժետային և քնարական մասերի միջև: Նույնիսկ այն դեպքերում, երբ թվում էր, թե բանաստեղծն ուղղում է պատմել հերոսների արարքների կամ արտաքինի մասին, զարձկալ աննկատելիորեն առաջին պլան էին մղվում նրա քնարական դատողութեանները: Այդ խմբատով հատկանշական է պոեմի XIV գլուխը.

Չէ՛, ես չեմ ուզում բռնաբռնել չնչին
կոտակ սիրավատ սրտի բոցերից,
եվ անպատում է սերը առաջին,
նա վեր է մարդու բոլոր խոսքերից:
Եթե, բարեկամ, քեզ դեռ չեն աչքած
երկնից զարկած նետերը սիրու,

Կամ եթե ասածուց շնորհք չես առած
 Մարդկանց սրտերը ներս թափանցելու,
 Եվ դու չգիտես թե ի՞նչ է սերը,
 Ինչպիսի քաղցր տանջանք է անհուն,
 Արի՛, բարձրացի՛ր դեպ այն սարերը,
 Ուր որ ապրում է Անուշը սիրուն:
 Արի՛, որ նրա խանդով բռնկած
 Ու աչքերը սև հոնքերի տակից
 Մի անգամ աչքիդ քնկնեին հանկարծ
 Որ սիրտդ զոգար էրբոտ հայացրից:
 Որ այն հայացքը փարատեր խելույն
 Այդ բո սրտամաշ տարակոտանքը,
 Որ նանչեիր երջանկալիյունը,
 Ապա տանջվելով սիրելի կյանքը.
 Եվ որ ասերի,— իրավ, այս ծով-ծով
 Աչքերը խել էն շողերն երկնքի,
 Որ լուսավորեն իրանց հայացքով
 Մոայտլիյունը մարդկային կյանքի: (II, 326)

Մենք այստեղ ակնառու տեսնում ենք, թե ինչպես հերոսուհու մասին բացված խոսակցությունը տառաջիտրեն «խեղդվում է» բանաստեղծի քնարական խորհրդածությունների մեջ, անմիջապես դրվում էսլիական ամուր հիմքից և տեղափոխվում լիրիկական զեղումների ոլորտը: Այդ երևույթը բնորոշ էր պոեմի նկագրությունների մեծ մասին:

Կարելի է ասել, որ շնայած պոեմի ռեալիստական հիմքին, հենֆրիկտի կենսական ճշմարտացիությանը, «Անուշի» առաջին տարբերակը մշակված էր հիմնականում սուբյեկտիվ-ֆեառական-ոսմանտիկական սկզբունքով: Ամբողջ պոեմը, նրա կերպարներն ու սյուժեն ասեք ընկղմված էին բանաստեղծի քնարական-սուբյեկտիվ տարերքի մեջ, հաճախ ձուլվում էին նրան: Շատ քիչ տեղ էր մնում նրանց օբյեկտիվ, հեղինակի ուղղակի հուղական վերաբերմունքից անկախ դրսևորման և զարգացման համար: Բանաստեղծի եւ-ը ամեն քայլափոխի հանդես էր բաշիս ընթերցողի առջև: Եթե այս ամենին ավելացնենք պոեմում հեռտորական հարցերի և դիմումների, շրջասությունների և շրջադասությունների առատությունը, ապա բոլոր հիմքերը կան հղրակացնելու, որ

երիտասարդ Թումանյանը զգալի չափով հետևում էր ուժան-
տիկական պոեզիայի սկզբունքներին:

Իհնչ փոփոխություններ են մտնում այս իմաստով պոեմի
վերջնական տեքստում: Նախ, գրմանը մի քանի թվերի Եթե
առաջին տարրերակի 728 տողերի մոտ հետք ուղղակի կամ
անուղղակի քնարական շեղումներ են, ապա վերջնական
տեքստում դրանց թիվը շեղում էրեն: Երևում է: Այստեղ
քնարական շեղումներ են միայն պոեմի առաջին երեք հատ-
վածները («Կանչում է կրկին, կանչում անդադար...», «էջ
հին ծանոթներ, էջ կանաչ սարեր...», «եվ մութ այլերից
մամոռոտ ժայռերի...»), ընդամենը 42 տող (այսինքն՝ տեքս-
տի հազիվ 5 տոկոսը): Իհարկե, այդ հատվածների նշանա-
կությունը պոեմի կառուցվածքի և հուղական-զաղափարա-
կան էություն համար շատ մեծ է: Դրանք փաստորեն մի
երկրորդ նախերգանքի դեր են կատարում, հենց սկզբից ար-
տահայտելով «հայերենի եզերքի» նկատմամբ անդիմազբեղի
սիրտ, կարոտի ու հարազատություն տրամադրությունը, որը
պոեմի զաղափարական բովանդակության կարևոր կողմերից
մեկն է: Այդ տրամադրությունն առեր Էջում է ամբողջ
ստեղծագործության վրա, թեև հետագայում այլևս ուղղակի
չի արտահայտվում, և արտահայտի հիշյալ 42 տողերը, ինչ-
պես ասվեց, պոեմի միակ իսկական իմաստով հեղինակա-
յին քնարական շեղումներն են: Այսպիսով, պոեմի երկրորդ
տարրերակում, առաջինի համեմատությամբ, նկատվում է
քնարական շեղումների քանակի շեղում, մոտ տասնապա-
տիկ կրճատում:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե այս փոփոխու-
թյունը պետք է հանդեպներ պոեմի քնարականության խիստ
նվազեցման: Սակայն այդպես չէ. «Անուշը» ակնառու ներ-
պոլ ցույց է տալիս, որ ստեղծագործության լիրիզմը ամենե-
վին էլ ուղիղ համեմատական չէ քնարական շեղումներին, որ
աչստեղ դեր են խաղում ավելի խոր գործոններ: «Անուշը»
իր վերջնական տեքստով՝ մեր գրականության ամենաքնարա-
կան, հուղաթափավ երկերից մեկն է: Բայց ո՞րն է դրա զաղա-
նիքը:

Պոստի մշակման ընթացքում սուր կերպով փոխվել է միայն քնարական շեղումների, այլև հերոսների ուղղակի խոսքի քանակը, բայց այս անգամ հակառակ ուղղությամբ: Եթե առաջին տարբերակում դործող անձերի խոսքը կազմում էր ընդամենը 54 տող (կամ տեքստի միայն 7,4 տոկոսը), ապա վերջնական տարբերակում նրա քանակը հասնում է 486 տողի (այսինքն՝ ինքնական առումով մեծանում է ճիշտ 9 անգամ): Դա նշանակում է, որ այժմ տեքստի կեսից ավելին (մոտ 57 տոկոսը) կազմում են հերոսների խոսակցությունները, երգերը, ներքին խոսքը, որոնց տեսակարար կշիռը պոեմում, առաջին տարբերակի համեմատությամբ, ավելանում է մոտ 8 անգամ: Անհետաքրքիր չէ այն փաստը, որ հերոսների ուղղակի խոսքն ու երգերը հասկապես մեծ թիվ են կազմում պոեմի 1-ին, 2-րդ և 6-րդ երգերում, այսինքն՝ այն մասերում, որոնք զբաղեցնում են մեծ մասը, այդ երեք երգերի 498 տողերից 342-ը (կամ մոտ 70 տոկոսը) հենց հերոսների խոսքից կազմված հատվածներ են: Այնինչ պոեմի 3-րդ, 4-րդ և 5-րդ երգերում, որոնք պարունակում են սյուժետային հիմնական ընթացքը և ավելի մեծ չափով են կապված նախնական տարբերակի հետ, 368 տողից հերոսների ուղղակի խոսքն ու երգերը կազմում են միայն 144 տող (մոտ 40 տոկոս):

Ինչի՞ մասին են խոսում այս թվերը: Ամենից առաջ այն մասին, որ քնարական շեղումների զբաղեցնող տասնապատիկ կրճատվելը մի տեսակ կարծեք «հատուցվել է» հերոսների խոսքի զբաղեցնող նույնապատիկ մեծացումով, որի հետևանքով պոեմի քնարականությունը ոչ միայն չի թուլացել, այլև ավելի է ուժեղացել: Չէ՞ որ հերոսների խոսքը պոեմում աչքի է ընկնում բացառիկ հուզականությամբ, իսկ այդ հատվածների խոշոր մասը փաստորեն մի-մի առանձին քնարական բանաստեղծություն կարող էր լինել (օրինակ, Անուշի և Սարգսի երգերից շատերը): Միայն լ՛ն այս դեպքում պոեմի քնարական հոսանքը ոչ թե միայն բանաստեղծի սուբյեկտիվ վերաբերմունքից է բխում, ինչպես առաջին տարբերակում, այլ զրվում է «օբյեկտիվ հողի» վրա, դառնում հերոսների

հոգերանության, հուզաշխարհի բաղմակողմանի բացահայտման ուղղակի արդյունք: Բանաստեղծի ես-ը, նրա հուզական-գաղափարական գնահատականը այլևս անմիջականորեն շատ չի երևում, այլ արտահայտվում է ավելի օբյեկտիվ ուղիններով՝ կերպարների և դեպքերի միջոցով:

Սակայն,—որքան էլ առաջին հայացքից սա տարօրինակ լիվա,—հիշյալ փոփոխությունները բնական ճանապարհով հանգեցրել են նաև պոեմի էպիկական հիմքի ամրապնդման: Պոեմի անհատ և կոլեկտիվ կերպարները (Անուշը, Մոսին, Սարոն, գյուղական բազմությունը) դուրս են եկել սուբյեկտիվ-քնարական այն տարերքից, որի մեջ նրանք, ինչպես նշվեց, «ընկղմված» էին առաջին տարբերակում, և ձեռք են բերել գործողության, խոսքի լիակատար ինքնուրույնություն, օբյեկտիվ, անկախ գոյություն: Այդ երևույթը Թումանյանի ստեղծագործական մեթոդում ռեալիստական սկզբունքների աստիճանական ուժեղացման և հաղթանակի ուղղակի արդյունքներից մեկն էր: Հասնելով ռեալիստական ոճի բարձունքներին, Թումանյանը, բնականաբար, լիովին հաղթահարում է նաև ռոմանտիկական սուբյեկտիվիզմը, անհամեմատ ավելի մեծ տեղ տալով օբյեկտիվ-էպիկական տարրերին, դեպքերի և կերպարների ինքնուրույն զարգացմանը:

Այսպես, միաժամանակ իրագործվում են երկու՝ արտաքուստ հակադիր խնդիրներ. վերամշակման շնորհիվ պոեմում ուժեղանում են և՛ քնարական, և՛ էպիկական տարրերը, և «Անուշը» դառնում է իսկական իմաստով քնարա-վիպական ստեղծագործություն:

Բայց Թումանյանի պոեմը ցայտուն օրինակ է ոչ միայն քնարական և էպիկական, այլև դրամատիկական սկզբունքների օրգանական զուգակցման, միաձուլման: «Անուշը» լիակատար իրավունքով կարող էր իր շատ հատվածներում դրամատիկական պոեմ կոչվել (հատկապես 1, 2, 6-րդ երգերը)⁹:

⁹ Ժիշտ դիտողություն այն մասին, որ «Անուշ» պոեմն «իր համպոզիցիայով շատ մոտ է դրամատիկական երկին», արված է «Հայ գրականության պատմություն» դասագրքի՝ Թումանյանին նվիրված գլխում, որի հեղինակն է Աս. Ասատրյանը (1950, էջ 354):

Մենք տվյալ դեպքում նկատի ունենք ոչ թե պոեմի՝ լարված դրամատիզմով հագեցած բովանդակությունը, այլ հենց այդ բովանդակության բացահայտման դրամատիկական եղանակը, երբ շատ հաճախ գործողությունն առաջ է մղվում գերազանցապես հերոսների խոսքի օգնությամբ, առանց հեղինակային միջամտության: Այդպես է առաջին երգում՝ Սարոյի և Անուշի հանդիպման ժամանակ, այդպես է և վիճակահանության տեսարանում, խելագարված Անուշին նրկարագրելիս, և այլն: Հեղինակային պատմությունը այդպիսի դեպքերում գրեթե լիովին իր տեղը զիջում է հերոսների խոսքին, այսինքն՝ տիրապետող է դառնում պատկերման դրամատիկական եղանակը: Հատկանշական է, որ պոեմը մշակելիս Թումանյանը հեղինակային պատմությունը հաճախ փոխարինել է հերոսների խոսքով: Եթե, օրինակ, առաջին տարբերակում Անուշի և Սարոյի փախուստի մասին խոսվում էր և՛ ուղղակի՝ հեղինակի կողմից, և՛ ձերուհու պատմության մեջ, ապա վերջնական տեքստում հեղինակային նրկարագրությունն ամբողջությամբ հանվում է, և մնում է միայն ձերուհու պատմածը, որը դրա շնորհիվ ավելի մեծ կշիռ է ձեռք բերում, դառնում ավելի վառ ու նշանակալից:

Կամ՝ առաջին տարբերակում հեղինակն ակնարկում էր Մոսիի սպառնալիքները քրոջը, բայց ուղղակի խոսքով չէր ցուցադրում.

Գուցե գիշերես ևլ խանչալը հանած
Քրոջն ուպանում է նա, թե կըստանի,
Եթե Սարոյի սիրով պահպանած
Անունը իրան սրտից չըհանի: (II, 330)

Այս քառատողը, զգալիորեն վերամշակված, սպառնալիքում է նաև վերջնական տարբերակում, բայց դրա կողքին հանդես է գալիս մի ամբողջ դրամատիկական հատված՝ քրոջ և եղբոր խոսակցությունը, ուր ամեն ինչ արդեն ուղղակի ցուցադրվում է մեր առջև.

—Վա՛յ, վա՛յ, Մոսի ջան, ինձ մի՛ ըստանիր,
Սըրանից հեռո չե՛մ սիրիլ նրան...
«Եթե ինչն էմ ես... դամեղ տեղը դիր...

Սիրտըս դողում է տերեւի նըման...

— Դե իմ անունով երգվիր, անըզգամ,

Որ էլ Սարոյին դու չես սիրելու,

Թե չէ՝ տեսնո՞ւմ ես խանչալը հանած՝

Մինչև գոստակը սիրտըդ եմ խըրելու (II, 60)

Այս, ինչպես նաև ուրիշ հատվածներում, հերոսների հոգերանովիտներ, վերաբերմունքը պարզ է դառնում ուղղակի նրանց խոսքի օգնովյամբ. օրինակ, կոխի տեսարանից հետո Մոսիի ապրումների բացահայտումը նրա ներքին խոսքի միջոցով («Ամսի քեզ, Մոսի, թուք ու նախատինք...»), կամ հետապնդվող Սարոյի երգը («Բարձր սարեր, ա՛յ սարեր...») = Մյուս կողմից, բուն վիճակը, որի մեջ նրանք դրվում են, հաճախ ինքնին պատկերացում է տալիս հերոսների լարված, դրամատիկ ապրումների մասին: Այդ իմաստով շատ բնորոշ է Մոսիի նկարագրությունը՝ նրա կատարած սպանությունից հետո: Ծիշտ է, դրան նվիրված է ամբողջ ութ տող, բայց այդ տողերը վերաբերում են բացառապես Մոսիի արտաքինին՝ դեմքին ու շարժումներին.

Ու մարդասպանը դուրս եկավ ձորից,

Դեմքը ալյալված, քալվածքը մոլոր,

Սարսափ է կախում արնոտ աչքերից,

Եվ կերպարանքը փոխված է բոլոր:

Առանց նայելու մարդկանց երեսին,

Առանց խոսելու, սեակնած, դաժան,

Մոտեցավ սրահին, կախ տրվալ սընին

Սե հըրացանը — սե օձի նըման: (II, 65—66)

Թեև այս տողերում, առաջին հայացքից, Մոսիի ապրումների մասին ոչինչ չի ասված, բայց ամեն մի գիծ, ամեն մի բառ,— սկսած ալյալված դեմքի ու մոլոր քալվածքի հիշատակությունից մինչև այժմ արդեն օձի նման ատելի դարձած հրացանի պատկերը, — ուղղակի ակնարկում է նրա փոթորկված ներաշխարհը, հակադիր զգացմունքների տանջալի պայքարը:

Այս և ուրիշ գեպքերում երևույթի հեղինակային մանրամասն նկարագրությունը սովորաբար բացակայում է, բայց դրա պակասը չի էլ զգացվում: Տեղի, վիճակների փոփոխու-

թշուենները սովորաբար չեն նկարագրվում, այլ ուղղակի ներկայացվում են մեր առջև: Այս ամենը, միասին վերցրած, մեծապես ուժեղացնում է դրամատիկական սկզբունքի նշանակությունը պոեմում:

Արտացոլման դրամատիկական եղանակի իմաստով բացառիկ հեռաբերբություն է ներկայացնում պոեմի վերջին՝ վեցերորդ երգը: Թումանյանի նշանավոր լակոնիզմն այստեղ հանդես է գալիս առանձին ցայտունությամբ և ինքնին շատ կարևոր բովանդակություն է արտահայտում: Բանաստեղծը ոչ մի ուղղակի խոսքով չի ակնարկում Անուշի հոգեկան անհավասարակշիռ վիճակը, բայց ընթերցողի մոտ լիովին ստեղծում է այդ պատկերացումը ուրիշ ճանապարհով՝ կոմպոզիցիոն միջոցներով: Ինչպե՞ս է դա իրագործվում: Վեցերորդ երգում 60 տող են գրավում Անուշի այն «անկապ, տխուր» երգերը, որոնք անընդմեջ, առանց մեկ հատիկ հեղինակային մեկնաբանման հաջորդում են իրար: Դրանք առանձին քնարական հատվածներ են, որոնք, սակայն, շաղկապվում են որոշակի սկզբունքով՝ բովանդակության սուր հակադրության հատկանիշով: Այդ երգերը կարելի է բաժանել երկու խմբի. աչի հատվածները, որոնց մեջ Անուշը հիշում է կենդանի Սարույին, կանչում է նրան, արտահայտում իր կարոտը, և այն հատվածները, որոնց մեջ Սարուն պատկերվում է սպանված, և Անուշը վերհիշում է ողբերգական պատմության մանրամասները: Բայց այդ երկու խմբի երգերը ոչ թե առանձնացված են, այլ խառնված են, մեկրնդմեջ հաջորդում են իրար, երբեմն ասեք միահյուսվում միմյանց: Ահա մի հատված.

Տեսե՛ք, տեսե՛ք, գափ ու գունդով
Ի՞նչ հարսնիք է գորս գալի,
Մարդիկ ուրախ, թո՛ն ու ձյունով
Ձի են խաղում, շափ տալի...
Աղջի՛, աղջի՛, մըտիկ արեր,
Էս ի՞նչ տեսիլք ես տեսա.
Ո՞վ էր տեսել էսպես հարսնիք—
Ոչ հարս ո՛ւնեն, ոչ փեսա...
Բերում են հրբե՛ն,

Ամա՛ն, մեր տան զեմ...
Վե՛ր գրեք, վրբեն
Հյուսերրս բանգեմ...
Ես էլ եմ գալի՛ս,
Էդ ո՞ւր եր տանում...
Ինձ էլ թաղեցեր
Իր գերեզմանում... (II, 69—70)

Այս և ուրիշ գեպքերում հակադիր բովանդակություն արտահայտող հատվածները սովորաբար առանձնացվում են նաև տաղաչափական ձևով՝ 7—8 և 5—վանկանի տողերով գրված երգերը մեկընդմեջ հաջորդում են իրար՝ մատնանշելով տրամադրության ներքին սնցումները:

Այսպիսի կոմպոզիցիոն միջոցներով՝ կողք կողքի զնելով իրենց բովանդակությամբ երբեմն ուղղակի հակադիր, անհարիր հատվածներ, որոնք ցույց են տալիս Անուշի պատկերացումների քմահաճ սնցումները, Ռումանյանը դրանով իսկ չափազանց ցատտուն կերպով, ավելի կենդանի, քան զա հնարավոր էր որևէ ուղղակի հեղինակային նկարագրությամբ, բնթերցողին հասկացնում է հերոսուհու հոգեկան աշխարհի խախտված վիճակը: Այսպես, պատկերման դրամատիկական եղանակը բովանդակության բացահայտման առավել մեծ հնարավորություն է տալիս բանաստեղծին:

Դարձյալ սոսկ կոմպոզիցիոն միջոցներով, առանց հեղինակային որևէ միջամտության, պոեմում ներկայացվում է գեպքերի աչնպիսի մի կարևոր օղակ, որպիսին սլոմեի վերջնական լուծումն է՝ Անուշի ինքնասպանությունը: Բայց այդ երևույթի բացատրությունը կապված է պոեմի մի ուրիշ, ավելի ընդհանուր կոմպոզիցիոն առանձնահատկության հետ, որի մասին պետք է ավելի մանրամասն խոսել:

Այսպիսով, «Անուշը» պոեզիայի այն հաղվադյուտ երկերից է, որոնց մեջ հավասարապես, մեծ ուժով երևան են գալիս ն՝ քնարական, ն՝ պատմողական, ն՝ դրամատիկական տարրերը: Դա պոեմի գեղջ լավատական վիթխարի ուժի գաղտնիքներից մեկն է: Քնարական ուժեղ շունչը, էպիկական ամուր հիմքն ու դրամատիկական լարվածությունը հա-

վաւարապետ բխում են պոեմի կենսական բովանդակութիւնից, որը ներքուստ այնքա՞ն հարուստ է, բաղմնազան ու խոր:



«Աւուշի» կոմպոզիցիան զգալի չափով հենվում է որոշ պատկերների և արտահայտութայնների կանխամտածված համագործան ու զուգահեռի վրա: Պոեմի սկիզբն ու վերջը կապվում են որոշ պատկերների բնոգհանրութայնմբ, մի տեսակ «արձագանքում են» իրար: Սակայն, ինչպես կտեսնենք, համանման տեսարանների և տողերի գոյութայնր ոչ միայն մեխանիէական կրկնութայն չի դառնում, այլև օգնում է ավելի լրիվ բմբռնելու դեպքերի դարգացումր, վիճակների մեջ կատարված արմատական փոփոխութայնր:

Պոեմն սկսվում է նախերգանքով, որն ունի «Համբարձման գիշերը» ենթավերնագիրը և պատմում է «սարի գլխին» հավաքված փերիների մասին, որոնք նախաբզում են հաճել սիրահարների ողբերգական վախճանը: Այսպես, հենց սկբբբից ակնարկ է արվում սպագտ ողբերգութայն մասին, երևվան է գալիս դժբախտութայն նախազգացման թեման, որն ավելի է խորանում առաջին և երկրորդ երգերում: Բալց հիշեցնենք, որ Համբարձման գիշերվա պատկերը մեկ էլ հանդես է դալիս վերջում՝ պոեմի եզրափակիչ XXIX գլխում.

Համբարձման գիշեր, Էն դտիթի գիշեր,
Կա հրաշալի, երջանիկ վայրկյան...

Բալց այն, ինչ նախերգանքում սոսկ ակնարկ էր, նախաբզացում, այստեղ արդեն տխուր իրողութայն է. շկան «անմուրազ մեռած սիբահարները», նրանք աստղեր են դարձել երկնքում և ամեն համբաբբման գիշեր մեռնում են իրար,

Գալիս՝ կարտով մի հեղ համբուրվում
Աշխարհբից հեռու, լագուր կամարում:

Այսպես, կործանված սիրո մասին ժողովրդական հալատալիքի գեղեցիկ պատկերով է ավարտվում պոեմը: Համբարձման գիշերվա երկու պատկերները պոեմի սկզբում և

334

վերջում որոշակի կոմպոզիցիոն շրջանակ են կազմում, որի մեջ գրված է ամբողջ ստեղծագործությունը¹⁰: Միաժամանակ, պատկերի կրկնությունն ստիպում է ավելի խոր զգալու զարգացման ալն ամբողջ ուղին, որ անցնում են պոեմի հերոսները:

Հետաքրքիր է պոեմի մշակման հետ կապված մի այսպիսի մանրամասն: Վերջնական տարբերակի երկու պահանջով ձևավորված ձևապրերում էլ «Բազմած լուսնի նուրբ շողերին...» հատվածը ոչ թե պոեմի ընդհանուր նախերգանքն է (ինչպես տպագրված տեքստում), այլ երկրորդ երգի առաջին հատվածը, նրա սկիզբը: Հետևաբար, ձևապրերում երկրորդ երգը բաղկացած էր «Համբարձման գիշերը» և «Համբարձման առավոտը» մասերից¹¹: Հետագայում, պոեմը տպագրության հանձնելիս, Թումանյանը առանձնացնում է «Համբարձման գիշերը» հատվածը և դարձնում ամբողջ պոեմի նախերգանք: Ինչու: Առնվազն երկու նպատակով: Նախ, դրանով պոեմի հենց սկզբում նախորոշվում է նրա ողբերգական բովանդակությունը, նախերգանքը մի տեսակ խտացված ձևով արտահայտում է ստեղծագործության հետագա ողջ ընթացքը: Երկրորդ, «Համբարձման գիշերը» ղեկով բուն սկզբում, Թումանյանը դրանով իսկ ստեղծում է պոեմի սկզբի ու վերջի տեսարանների ալն կապը, «փոխադարձ արձագանքը», որի մասին արդեն խոսվելիք¹²:

Ստեղծագործության սկզբի և վերջի այս յուրօրինակ

¹⁰ «Էլեգիկ նախերգանքը ներդաշնակում է ողբերգական ֆինալին» — «Անուշի» մասին հիշտ կերպով նկատել է Կ. Գրիգորյանը (Камсар Григорьян. Ованес Туманян. Е., 1969, с. 127).

¹¹ Տե՛ս ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 5:

¹² Ի դեպ, այս ամենը և մանավանդ պոեմի կոմպոզիցիայի հիշյալ առանձնահատկությունները բոլորովին չէր հասկացել Ս. Մանուկյանը, որն այդ պատճառով էլ անտրամաբանական էր համարում «Համբարձման գիշերը» պոեմի նախերգանք դարձնելը և անկեղծորեն զարմանում էր, թե ինչպես համբարձման գիշերվա և առավոտի միջև կարող էին մանկ ամբողջ առաջին երգի ղեկերը (Պետ. համալսարանի գիտական Տեղեկագիր, № 6, 1930, էջ 51—52): Ավելորդ է անգամ ապացուցել պոեզիայի հանդեպ այսպիսի չափազանց մոտեցման սխալ լինելը:

«փոխկանչը», «համահնչյունութունը» մի անգամ է, որ հանդիպում է Թումանյանի երկերում: Տարբեր ձևերով դա երևան է գալիս նրա մի քանի պոեմներում: Դա լինք տեսնում ենք և՛ «Լոռեցի Սաքո»-ում (Լոռու ձորի պատկերը սկզբում՝ «էն Լոռու ձորն է, ուր հանդիպակաց...»), իսկ վերջին գլխում՝ «Ահուգի ձոր է: Մի կտոր լուսին...»), և՛ «Դեպի Անհունը» պոեմում («Հնչում էր փրփրուն վտակն արծաթի, Արևը խաղում պայծառ կապույտում...» տողերը պոեմի սկզբում և վերջին գլխում), և՛ «Թմկաբերդի առումի» մեջ (նախերգանքը և վերջերգը՝ «Հե՛յ, պարոններ, ականջ արեք թափառական աշուղին...» սկզբով և կրկնվող մտքերով) և այլ գործերում: Իհարկե, այս երկերից ամեն մեկում սկզբի և վերջի նմանությունը և կապը մի նոր բովանդակություն են արտահայտում, բայց կոմպոզիցիոն հնարանքի ընդհանրությունն անվիճելի է և անպայման՝ ոչ պատահական:

Վերադառնանք, սակայն, «Անուշի» մատնանշված կոմպոզիցիոն առանձնահատկությանը: Պոեմի սկզբում և վերջում իրար նման պատկերների և արտահայտությունների առկայությունը կարևորագույն դեր է խաղում նաև Անուշի ինքնասպանությունը ցույց տալու համար, որը, ինչպես արդեն ասացինք, դարձյալ ուղղակի ոչ մի բառով չի նկարագրված, բայց ենթադրվում, հասկացվում է ընթերցողի կողմից: Ինչպե՞ս, ի՞նչ ուղիներով: Վերջին երգում կան այսպիսի տողեր.

Վըշվըշում է գետը — վո՛ւշ, վո՛ւշ,
Ու հորձանք է տալիս հորդ,
Ու կանչում է՝ «Արի՛, Անո՛ւշ,
Արի՛, տանեմ յարից մոտ...» (II, 71)

Ի դեպ, սրանք այն ոչ մեծ թվով տողերից են, որոնք նույնությամբ կաշին նաև առաջին տարբերակում և գրեթե առանց փոփոխության (միայն և շաղկապները դարձել են ու) մտել են վերջնական տեքստի մեջ: 1890 թ. տարբերակում այս տողերով էլ պոեմն ավարտվում էր, բայց այնտեղ դրանք բոլորովին նպատակ չունեին ականարկելու Անուշի ինքնա-

սպանութիւններ, քանի որ ըստ այդ տարբերակի Անուշը Սարգի մահից շատ տարիներ անց էլ դեռ կենդանի է մնում: Այդ մասին պոեմի առաջին մասում շատ որոշակի ակնարկ կար.

Ես այն սարերումն էի երեխուց,
Այնտեղ տարփում էր մի զույգ սիրահար.
(Նրանցից մեկը մեռած է վաղուց,
Մշտան աղբիւսմ է մեռնելու համար): (II, 325)

Բայց, ահա, վերջնական տեքստում պահպանելով նըշված քառյակը, Թումանյանը նրան արդեն բոլորովին այլ դեր է հատկացնում. այստեղ այդ քառյակը և մանավանդ «Արի՛, Անո՛ւշ, ա՛րի, տանեմ յարիդ մոտ...» խոսքերը, ըստ բանաստեղծի մտահղացման, պետք է ակնարկեն հոգեկան հավասարակշռութիւնը կորցրած Անուշի նեւտվելը փրփրած գետի հորձանքների մեջ: Ինչի՞ց է դա երևում: Դարձյալ կոմպոզիցիոն կրկնութիւնից: Նշված քառյակին պոեմում հաջորդում են այս տողերը.

Անո՛ւշ, ա՛րի աղջի, Անո՛ւշ, տո՛ւն արի...
Կանչում է մերը վերեից, կանչո՛ւմ.

Մենք իսկույն հիշում ենք, որ այդ երկու տողերը կային նաև պոեմի առաջին երգում, երբ Անուշը աղբջուր էր գնացել հանդիպելու Սարգի հետ: Բայց առաջին երգում այդ խոսքերին անմիջապէս հաջորդում էին հետեւյալ տողերը, որոնք ցույց էին տալիս, որ Անուշը կա, լսում է մոր կանչը և արձագանքում.

--Գալիս եմ, գալի՛ս, գալիս եմ, նանի՛...
Ձորից աղջրկա ձենն է ղողանջում: (II, 53—54)

Այնինչ վեցերորդ երգում քառյակի վերջավորութիւնը բոլորովին այլ է և պարզ ակնարկում է, որ Անուշն այլևս չկա և էլ չի կարող պատասխանել.

Անո՛ւշ, ա՛րի աղջի, Անո՛ւշ, տո՛ւն արի...
Կանչում է մերը վերեից, կանչո՛ւմ.

Հուս ևն ձորերը, լո՛ւս ևն աշուկի,
Դուշման Դերեդն է մենակ մրորնշում: (11, 71)

Սրանից անմիջապես հետո մենք հանդիպում ենք ևս մեկ կրկնություն. այս անգամ կրկնվում են նախերգանքի՝ խոր ողբերգականությունամբ հագեցած տողերը.

Վուշ-վո՛ւշ, Անհ՛ւշ, վուշ-վո՛ւշ, բուրի՛կ,
Վո՛ւշ բու սերին, բու յարին,
Վուշ-վո՛ւշ, Սարո, վուշ-վո՛ւշ, իգի՛թ,
Վո՛ւշ բու սիրած սարերին... (11, 46, 71)

Պոեմի վերջում այս տողերն արդեն ոչ թե նախազգացում են, այլ հնչում են իբրև ողբերգական թեմայի ավարտ, իբրև յուրօրինակ ռեքվիեմ՝ ձոն:ված դժբախտ սիրահարների հիշատակին: Դրան անմիջապես հաջորդում է պոեմի վերջին XXIX հատվածը՝ համբարձման գիշերվա և սիրահարների աստղերի սիմվոլիկ պատկերով: Այդ հատվածն ասեք «մարբում է» մեզ պատմության անմիջական ծանր տալավորությունից (մի բան, որ դեռևս Արիստոտելը համարում էր լիարժեք ողբերգական ստեղծագործության ներդրծություն անհրաժեշտ արդյունքը), բարձրացնում ու վեհացնում է ընթերցողի հոգին և ողբերգական պատմությանը տալիս լավատեսական վերջավորություն:

Պոեմի առաջին և վերջին երգերի միջև կա կրկնվող ևս մի թեմատիկ մոտիվ, որը նույնպես հագեցված է ողբերգական բովանդակությամբ: Խոսքը Անուշի և Սարոյի արտաքին նկարագրության մասին է: Ինչպես գիտենք, արտաքինի ուղղակի նկարագրություն պոեմում առհասարակ չկա, այդ մասին մենք իմանում ենք միայն դրծող անձանց խոսքից, որի շնորհիվ արտաքինի պատկերումը չի դառնում ինչ-որ անշարժ նկարչական կտավ, այլ տողորվում է հերոսների կենդանի կրքով ու զգացմունքով: Առաջին երգում Սարոն ասում է.

Ա՛յ սարի աղջիկ,
Ա՛յ սիրուն աղջիկ,
Ա՛յ դու կարմրաթուշ,
Թուխամազ Անուշ,
...Ա՛յ սե աչքերով,

Ա՛յ ծով աչքերով,

Ունեւորդ կամար

Աղջիկ, բեզ համար: (11, 50)

Վեցերորդ երգում մենք դարձյալ հանդիպում ենք արտա-
քինի մասին որոշ ակնարկների, բայց, կարելի է ասել, «հա-
կառակ դիրքերից»։ այս անգամ Անուշն է խոսում Սարոյի
մասին և այն էլ արդեն սպանված, գոյություն չունեցող Սա-
րոյի։

Նա սիրուն էր, անուշահոտ,

Աչքերը լի ծիծաղով,

Նա գալիս էր ցողոտ-շաղոտ,

Հանարներով ու խաղով...

Մոտիվը կարծես թե նույնն է, բայց և ինչքան տարբեր,
երկրորդ դեպքում՝ որքան ուրբերգական։

Այսպես, պոեմի սկիզբն ու վերջը կապված են թեմատիկ-
դադափարական և կոմպոզիցիոն ներքին անխզելի կապերով։
Կրկնությունները ձևով են բերել բովանդակալից, դարմա-
նալի խոր իմաստ, անգամ լռությունը երբեմն արտահայտում
է այնքան շատ բան, որ մի ուրիշ բանաստեղծ տասնյակ
տողերով հազիվ արտահայտեր։ «Անուշի» կոմպոզիցիայի
քննությունը ստիպում է վերհիշել Բեկինկսու խոսքերն այն
մասին, որ լիարժեք գեղարվեստական ստեղծագործությունը
«օրգանապես ամբողջական է. նրա մեջ չկա ոչ մի ավելորդ
և ոչ մի պակաս բան։ Այն բոլորված է. նրա սկիզբն ընթերցո-
ղին մտցնում է նրա իմաստի մեջ, վերջին խոսքերն ավարտում
են նրա ողջ բովանդակությունը, այնպես որ ընթերցողը լի-
ովին բավարարված է և չի կարող հարցնել՝ «Իսկ հետո ի՞նչ»¹³։

Մի պահ թվում է, թե մեծ քննադատը նաև «Անուշն» է
նկատի ունեցել, երբ գրել է այս տողերը...

Այսպիսով, «Անուշի» բովանդակության և գեղարվեստա-
կան հյուսվածքի բոլոր մյուս կողմերի նման, նրա կառույց-
վածքը ևս թեև արտաքուստ թվում է պարզ, բայց ներքուստ

¹³ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VI, 1955, с. 592.

շատ բարդ է, խոր և բազմաշերտ: Այդ պատճառով էլ մենք
 չենք կարող համաձայնել այն բնորոշման հետ, որ այս
 հարցին տալիս է Կ. Գրիգորյանը: Իր «Հովհաննես Թուման-
 յան» գրքի վերջին հրատարակության մեջ, հրաժարվելով
 «Անուշի» կառուցվածքի առանձնահատկությունները արեւել-
 յան սիրավեպերի ավանդույթների հետ կապելու նախկին
 տեսակետից, նա, այնուամենայնիվ, պնդում է հետևյալը.
 «Անուշ» պոեմը իր կառուցվածքով աչքի չի ընկնում բար-
 դույթյամբ, և նրա ուժը կոմպոզիցիոն հնարանքների մեջ չէ:
 Թումանյանը ալատեղ ևս հավատարիմ է պարզության և ժո-
 ղովրդայնության սկզբունքներին»¹⁴: Իհարկե, «Անուշի», ինչ-
 պես և ամեն մի իսկական դեղարվեստական երկի ուժը չի կա-
 րելի որոնել սոսկ «կոմպոզիցիոն հնարանքների» մեջ: Բայց
 պոեմի ուժը այն է նաև, որ նրա կոմպոզիցիան զարմանալիորեն
 կատարյալ է, լիովին համապատասխանում և արտահայտում
 է նրա կենսական-հոգեբանական հարստացույն բովանդակու-
 թյունը: Այդ կառուցվածքը բարդ է, ունի խոր պնդում պա-
 հանջող ներքին «զաղտնիքներ»: Բայց այդ բարդությունը ա-
 մենին էլ չի հակադրվում «պարզության և ժողովրդայնու-
 թյան սկզբունքներին», այլ օրգանապես բխում է նրանցից:
 Դա, հիրավի, «բարդ պարզություն» է:



«Անուշի» կոմպոզիցիայի քննությունը հիմք է տալիս
 խոսելու ևս երկու, ավելի բնոշանուր նշանակություն ունե-
 ցող հարցերի մասին, որոնք կապված են Թումանյանի ստեղ-
 ծագործական մեթոդի առանձնահատկությունների հետ: Խոս-
 քը վերաբերում է Թումանյանի ուսուցիչի մեջ գեղարվեստա-
 կան պաշտանականության և իդեալի դրսևորման հարցերին:

Արդեն ասվեց, որ պոեմի երկու տարբերակների համե-
 մատությունը հատկապես ցույց է տալիս մեկ տասնամյակի
 ընթացքում Թումանյանի պոեզիայում ուսուցիչական սկզբ-
 բունքների լիակատար հաղթանակը: Թումանյանի ուսուցիչը

¹⁴ Каясар Григорьян. Ованес Туманян. 1969, с. 126.

XX դարի սկզբում լիովին ազատագրվում է վերացականության, սուբյեկտիվիզմի և հետտորականության բոլոր տարրերից, որոնք բավականին ուժեղ էին, մասնավորապես, «Սնուշի» առաջին տարբերակում: Կերպարները, նրանց հոգեբանությունն րացահայտումը զառնում են հետևողականորեն ռեալիստական: Բայց դրա հետ մեկտեղ, «Սնուշի» վերջնական տերստի մեջ մտնում են գեղարվեստական պայմանականության զգալի տարրեր, որոնք սկզբնապես չկային: Այսպես, նախերգանքում հանգես են դալիս ֆանտաստիկ փերիներ, բնության ողիներ, որոնք նախապես ողբում են հերոսների ճակատագիրը, առաջին և երկրորդ երգերում անընդհատ արտահայտվում է ապագայի շարագուշակ նախազգացում (հատկապես վիճակահանության տեսարանում), որը և հետո իրականանում է, հաճախ սիմվոլազյվում է բնությունը և այլն: Զի՞ հակասում այս ամենը պոեմի ռեալիզմին: Ս. Մանուկյանին ժամանակին թվում էր, որ հակասում է. «Երկիր ռեալական բնույթն իրավունք չի տալիս ընդունելու, — գրել է նա, — որ սոմանտիկ փերիները որևէ գիշեր կարող են հավաքվել սարի գլխին և ողբերգել Սնուշի վաղամեռ սերը»¹⁵:

Նման գատողություններն արդյունք են ոչ միայն պոեմի էությունն սխալ ըմբռնման, այլև ռեալիստական մեթոդի բազմազան ձևերի և հնարավորությունների անտեսման: Ռեալիզմն ամենեին էլ չի նշանակում կյանքի տառաջիորեն ճշգրիտ արտացոլում, այն կարող է օգտագործել ամենատարբեր ձևեր ու միջոցներ, այդ թվում և ֆանտաստիկ, պայմանական ու այլաբանական պատկերներ, որոնք ռեալիստական արվեստում զառնում են կյանքի իրական ընթացքի և կենսական իդեալների գրսևորման եղանակներ: Թումանյանի ստեղծագործության շատ էջեր (հատկապես նրա բալլադները, հեքիաթները) գեղարվեստական պայմանականության և ռեալիզմի օրգանական միաձուլման փայլուն օրինակներ են: Ռեալիստական բովանդակություն են կրում ֆանտաստիկ, պայմանական պատկերները նաև «Սնուշ» պոեմում (օրինակ,

¹⁵ ՉՍԽՀ պետ. համալսարանի գիտական Տեղեկագիր, № 6, 1930, էջ 52:

փերինների հանդես գալը նախերգանքում, Համբարձման՝ գիշերվա սիմվոլիկ պատկերը պոեմի վերջում): Դրանք ոչ միայն չեն խախտում կենսական ճշմարտության զգացողությունը, այլև չուրովի ընդգծում են այն. ընթերցողն իրեն զգում է ժողովրդական նախնական ֆանտաստիկ պատկերացումների այն մթնոլորտում, ուր ապրել և գործել են պոեմի հերոսները:

Գեղարվեստական պայմանականության գրսևորումներից մեկն էլ բնության սիմվոլացումն է, նրան հերոսների ճակատագրին մասնակից դարձնելը: Արդեն նախերգանքում փերինների տխուր երգին արձագանքում են սարի ծաղիկները.

Ու ներանց հեռ՝ ցող-արցունքով
Լըցված սրտերն ու աչքեր՝
Սարի ծաղկունք արխուր սյուրով
Հառաչեցին և՛ գիշեր: (II, 45)

Սպանված Սարոյի համար «ծերուկ Դեբեղը սգում էր մենակ խավար անդնդում», իսկ նրա դերեղմանի վրա՝

Ծառ ու ծաղիկ՝ սրվարվալով
Բույր խընկեցին դյուրեկան,
Ծեր Դե-բեղն էլ ահեղ ձենով
Երգեց վըսեմ շարական: (II, 67)

Այս պատկերներն արտահայտում են մարդու և բնության փոխհարաբերության ժողովրդական պատկերացումները և, որպես պայմանական գեղարվեստական հնարանք, ըստ ամենայնի ուժեղացնում են պատմության ողբերգական բովանդակությունը:

Պոեմում, ինչպես ասվեց, զգալի տեղ է գրավում ողբերգության կանխազգացման թեման, որն սկիզբ առնելով նախերգանքում, շարունակվում և խորանում է առաջին և երկրորդ երգերում: Արդեն աղջիկների խմբերգի մեջ խոսվում է «հոնգուր-հոնգուր» լաց լինող չարի մասին, իսկ Անուշն ու Սարոն աղբյուրի մոտ հանդիպելիս բացում են իրենց սրտի վշտերը, Անուշը երգում է ուռենու տխուր երգը՝ իր վիճակը համեմատելով «դարդից չորացած» այդ ծառի հետ և այլն: Վերջապես, Համբարձման տոնի տեսարանում վիճակն ուղ-

շակի ակնարկում է Անուշի և Սարոյի դժբախտ ճակատագիրը, և Անուշը հուսակտուր ասում է.

Ա՛խ, չէ՛, ես գիտեմ, որ ես բախտ չունեմ.
Ես երբե՛ք, երբե՛ք բախտ չեմ ունեցել...
Ես միշտ էլ կսպեա անբախտ կըլինեմ.
Մահուկ օրից են դեռ ինձ անիծել... (II, 56)

(Հետևում է գերվիշի անեծքի պատմությունը).

Կամ՝

Ա՛խ, իմ բախտը կանչում է ինձ՝
Ձեմ հասկանում գեղի ուր...
Դողում է սրտը նրա ձենից
Իմ սիրտը սե ու տխուր... (II, 57)

Որբանո՞ւյ է արդարացիւմ ապագա դժբախտութեան մասին նախօրոք այսքան շատ ակնարկելը: Թվում է, թե մինչև Սալուշի և Մոսիի թշնամանքի սկիզբը (3-րդ երգ) որեւէ կենսական և տրամաբանական հիմք չկար ողբերգութեան մասին խոսելու: Այո՛, բայց այս դատողութունը իրավացի է տարրական տրամաբանութեան և արտացոլման տառացի ճշտութեան զիրքերից միայն: Այնինչ գեղարվեստական արտացոլումը շատ ավելի բարդ երևույթ է, նրան չի կարելի մոտենալ նման ուղղադիմ չափանիշներով: Իրոք, մինչև հարսանիքի տեսարանը ողբերգութեան որեւէ անմիջական պատճառ չկար: Բայց Թումանյանի հիմնական նպատակը ողբերգութեան բացահայտումն ու ցուցադրումն է, և այդ պատճառով էլ հենց սկզբից նա աշխատում է ամեն կերպ նախապատրաստել ընթերցողին բուն ողբերգական պատմութեան ընկալմանը, ըստեղծում է դժբախտութունը նախապէս ազդարարող հիշյալ պատկերները: Սա իմպրեսիոնիստական ինչ-որ հնարանք չէ, այլ մի խորիմաստ գեղարվեստական պայմանականութուն, որին իրավունք ունի զիմեյուռ ռեալիստ բանաստեղծը: Բայց այդ, սկզբից ևեթ ողբերգական թեմայի ընդգծումով Թումանյանն ակնարկում է շրջապատի իրականութեան թշնամութունը Սարոյի և Անուշի սիրուն, նրանց գեղեցիկ ձգտումներին,

որոնք անխուսափելիորեն կործանվելու են այդ պայմաններում: Դրանով իսկ ողբերգական նախազգացման մոտիվը գաղափարական կարևոր դեր է ստանձնում, ընդլայնում է պոեմի շրջանակները:

Հատկանշական է, որ պոեմի առաջին գլուխներից Թումանյանը մշակումների ժամանակ հանել է այն ամենը, ինչ շեղվում էր ապագա ողբերգության նախապատրաստման խնդրից: Այսպես, ձեռագրերում աղջիկների երգից հետո («Ամալի տակից ջուր է գալի...») հետևում էր 12 տողանի մի հատված.

Ա՛խ, ի՛նչ լավ են էարի վրա
Անցնում օրերն, անո՛ւշ, անո՛ւշ,
Անբըջային, թեթևասոհ,
Ամալ ու հովերն անո՛ւշ, անո՛ւշ... (II, 374)

Բայց տպագիր տեքստից Թումանյանն այդ հատվածը հանեց, և այն այժմ հայտնի է իբրև առանձին բանաստեղծություն (որն, ի դեպ, երգվում է իր՝ Թումանյանի հորինած գեղեցիկ երաժշտությամբ): Ինչո՞ւ էր պատճառաբանված այդ հատվածի հեռացումը պոեմից: Անշուշտ նրանով, որ այն իր բնույթով շատ իդիլիկ էր, իր հանգիստ, երազային-հովվերգական երանգով աններգաշնակ էր պոեմի ողբերգական բովանդակությանը: Իսկ, բանաստեղծի մտահղացման համաձայն, առաջին իսկ տողերից ամեն ինչ պետք է նախապատրաստեր և հիմնավորեր հերոսների դժբախտ ճակատագիրը:

Այսպիսով, գեղարվեստական պայմանականության բոլոր դրսևորումները պոեմում ոչ միայն չեն վնասում նրա ուսուցիչմին, այլև ուժեղացնում, ընդգծում են այն, օգնում են ավելի կենտրոնացնելու, նպատակասլաց դարձնելու բովանդակությունը:

Այս հարցի մասին խոսելիս չպետք է մոռանալ նաև, որ մեր առջև պոեմ է, մի ժանր, որը բալլադի, հեքիաթի և մի բանի այլ զրական տեսակների հետ միասին, ավելի մեծ

Հնարավորություններ ունի գեղարվեստական պայմանական ձևերին դիմելու, քան, ասենք, վեպը կամ վիպակը: Խճարկե, ռեալիստական վեպի կամ պատմվածքի մեջ փերինների երևվան գալը կամ ապագա ողբերգության ուղղակի կանխազգացումը անրնական կհնչեին, կհակասեին ստեղծագործության ամբողջ հյուսվածքին: Այնինչ պոեմի մեջ զրանք, ինչպես տեսանք, միանգամայն արդարանում են: Խոսելով Պուշկինի «Գնչուներում» հին հոսմեական բանաստեղծ Օվիդիուսի վերաբերյալ ծեր գնչուի պատմած ավանդության մասին, Բելինսկին գրել է. «Բացի այդ, Պուշկինի «Գնչուները» վեպ կամ վիպակ չեն, այլ պոեմ. իսկ մեծ տարբերություն կա վեպի կամ վիպակի և պոեմի միջև: Պոեմը նկարագրում է իդեալական իրականություն և ընդգրկում է կյանքը նրա բարձրագույն պահերի մեջ...: Վեպն ու վիպակը, ընդհակառակը, պատկերում են կյանքն իր ամբողջ պրոպագնդի իրականության մեջ, անկախ այն բանից՝ չափածո՞, թե՞ արձակ են գրվում չեփանք...: Այսպիսով, Օվիդիուսի մասին ծերունի զրնչուի պատմության նման մի զրվադ «Գնչուներում», իբրև պոեմի մեջ, նույնքան հնարավոր է, բնական և տեղին, որքան այդ պատմությունը տարօրինակ և ծիծաղելի կլիներ «Օնեգինի» կամ «Նուլինի» մեջ...»¹⁶:

Այսպես՝ ժանրի յուրահատկության տեսանկյունից պետք է գնահատվի գեղարվեստական պայմանականության հարցը նաև Թումանյանի պոեմում:

Վերջապես, «Անուշի» մեջ գեղարվեստական իդեալի հարցը: Տվյալ դեպքում մենք չենք բննարկելու պոեմի գեղագիտական իդեալի հասարակական և գեղարվեստական բովանդակությունը. դա առանձին ուսումնասիրության նյութ է: Խոսքն այստեղ վերաբերում է միայն ռեալիզմի և իդեալի այն նոր փոխհարաբերությանը, որին Թումանյանը հասավ «Անուշի» վերամշակման ընթացքում: Պոեմի մեջ մտցված արժատական փոփոխությունները, հատկապես զրամատի-

¹⁶ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII, 1955, с. 401.

կական տարրի ղգալի ուժեղացումը, հանգեցրին ևս մի՝ արտաքուստ հակաուսական թվացող արդյունքի: Պոսեմի հերոսները դարձան շատ ավելի իրական, հավաստի անհատներ, իրենց շրջապատի՝ գյուղական իրականության հարազատ ներկայացուցիչներ, բայց միաժամանակ, Անուշի և Սարգի կերպարներում մեծագույն ուժով արտահայտվեցին բանաստեղծի գեղագիտական իդեալը, նրա պատկերացումները մարդկային առաքինությունների և կատարելության մասին: Անուշն ու Սարոն և՛ հայկական նահապետական գյուղի տիպական գեմբեր են, և՛ միաժամանակ իրենց վեհ ու վսեմ գծերով նրանք բարձրանում են շրջապատի առօրյա մոկարդակից, դառնում են անհատի կատարելագործման ցանկալի տիպարներ: Այս խմաստով նրանք որոշ չափով նույնիսկ սիմվոլիկ գծեր են ձևոր բերում, թեև երբևէ չեն դադարում իրական ռեալիստական կերպարներ լինելուց: Իրականի և բարձր իդեալականի, առօրյա մասսոյի և սիմվոլի աստիճանի հասնող պատկերի օրգանական միաձուլումը Թումանյանի ռեալիզմի մյուս կարևորագույն առանձնահատկությունն է, որին նա հանգեց իր ստեղծագործական զարգացման հասուն փուլում՝ XX դարի սկզբին:

Այսպիսով, «Անուշի» օրինակը մի անգամ էս ստացուցում է, որ ռեալիզմը ներառում է և՛ բարձր իդեալի հոծիւ, բազմակողմանի դրսևորում, և՛ գեղարվեստական պայմանականություն: Ֆանտաստիկա, և՛ քեաբական, դրամատիկական ու պատմոգական տարրերն ամենատարբեր եղանակներով զուգակցելու հնարավորություն, և՛ առհասարակ այն բոլոր գեղարվեստական միջոցները, որոնք նպաստում են հասնելու կենսական ճշմարտության և գաղափարական բովանդակության խոր բացահայտման: «Անուշը» մեկն է համաշխարհային պոեզիայի այն լավագույն երկերից, որոնք կենդանի կերպով ցուցադրում են դասական ռեալիզմի այդ անսպառ հնարավորությունները:

Պոեզիայի տաղաչափական կառուցվածքի ուսումնասիրությանը զեղարվեստական վերլուծության այն հիմնական օգակներինց մեկն է, առանց որի բանաստեղծական խոսքի յուրահատուկ դերը կմնան զգալի չափով չբացահայտված: Քանի որ պոեզիայի էական տարրերությունը արձակից նրա չափածո, սիմմիկ բնույթի մեջ է (իհարկե, դա էլ իր հերթին կասված է բանաստեղծության բուն բովանդակության որոշ տարրերի: առանձնահատկությունների հետ), ապա ինչպե՞ս կարելի է ճիշտ հասկանալ և պնահատել բանաստեղծական երկը, եթե անտեսվում է նրա կառուցվածքի այդ էական կողմը: Եվ, իհարկե, անհրաժեշտ է, որ տաղաչափության հարցերը օրգանապես հշուտեն զեղարվեստական վերլուծության հետ, դիտվեն իբրև բովանդակությունը մարմնավորող կարևորագույն զեղարվեստական միջոցներից մեկը:

Թումանյանը մեր այն բանաստեղծներից է, որի մասին (ի տարրերություն, օրինակ, Տերյանի կամ Չաքենյի) զրգվար է ասել, թե նա հատկապես հետաքրքրվել է տաղաչափության տեսական հարցերով կամ մտահոգվել է նորանոր տաղաչափական ձևեր եիրառելով: Թումանյանի պոեզիայի տաղաչափությունը առաջին հայացքից թվում է խիստ ավանդական, սկզբից մինչև վերջ հայկական և արևելյան հայտնի ձևերի ու չափերի շրջանակում մնացող մի բան:

Սակայն նորարարությունը այս բնագավառում չպետք է որոնել անպայման նոր երկարության չափեր եիրառելու կամ նոր տաղաչափական համակարգերի դիմելու մեջ: Կասված լինելով աղջային լեզվի բնույթի հետ, տաղաչափական ձևերն աչքի են բնկնում մեծ կայունությամբ և դարերի բնթացքում կարող են չփոխվել, ծառայել տարրեր դարաշրջանների բանաստեղծների: Այդ պատճառով, ստեղծագործական վերաբերմունքը դեպի տաղաչափության հարցերը երևան է գալիս նախ և առաջ այն բանում, թե պոետն ինչպես է ամեն մի կոնկրետ դեպքում տաղաչափական կառուցվածքը առավել նպատակահարմարությամբ ծառայեցնում այն նոր բովան-

դակութեանը, որ իր հետ բերում է նա: Այդպես է մտնել տաղաչափական կառուցվածքի խնդրին նաև Թումանյանը: Արտաքուստ մնալով ավանդական չափերի շրջանակում, նա իր լավագույն երկերում հայտնաբերեց տաղաչափական բաղմամբով նոր հնարավորություններ, ըստ էության ներհուսով երակառուցեց ոտանավորի հիմնական տարրերի փոխհարաբերությունը: Թումանյանի խոշորագույն ավանդը մեր պոեզիայի պատմության մեջ այս դեպքում արտահայտվեց պատկերվող իրականության և բնավորությունների նեո ուտանավորի բնույթի առավելագույն մերձեցման, բանաստեղծական խոսքի գեղեցկության և բնականության սկզբունքների ամենասերտ միաձուլման մեջ: Դա Թումանյանի ռեալիստական արվեստի ուղղակի արտահայտությունն էր տաղաչափության բնագավառում: Ահա թե ինչու նրա տաղաչափական վարպետության ուսումնասիրությունը ոչ միայն ուսանելի շատ բան կհայտնաբերի, այլև նրա ստեղծագործության գեղագիտական սկզբունքների պարզաբանման անհրաժեշտ կոդմերից մեկն է:

Տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է «Թմկաբերդի առումը» պոեմի ռիթմիկային:

* * *

Ի՞նչ էոնկրեստ բովանդակություն ունի «Թմկաբերդի առումը»: Այդ տերմինը կարելի է գործածել ինչպես լայն, այնպես էլ նեղ իմաստով: Լայն առումով ռիթմիկայի ըմբռնումը ներառնում է չափածոյի այն բոլոր առանձնահատկությունները, որոնցով ոտանավորը տարբերվում է արձակ խոսքից: Քանի որ չափածոյի ամենատեղական տարրերից գիծը նրա ռիթմիկ լինելն է, այդ պատճառով էլ, հասկանալի է, որ չափածոյի մի շարք տարրեր՝ բանաստեղծական տողի չափը, անդամներն ու ոտքերը, տան կառուցվածքը և այլն, վերջին հաշիվով ծառայում են նաև ոտանավորի առավել կատարյալ ռիթմականության հասնելուն: Ինչ իմաստով, նշված բոլոր հարցերը մտնում են ռիթմիկա ընդհանուր հասկացության մեջ:

Բաց չափածոյի տերմինը կարելի է կիրառել նաև տվելի մասնավոր իմաստով. այդ դեպքում, մի կողմ թող-

նելույժ ոտանավորի մնացած գծերը, պետք է առանձնացվի միայն մեկը՝ տողերի երկարություն (չափի), նրա մեջ մտնող ավելի փոքր միավորների (ոտքեր, անդամներ) հարցը: Տողի կառուցվածքի առանձնացումը պատահական չէ, բանի որ տողը չափածոյում ունի հիմնական միավորն է, մեծ մասամբ տողի երկարությամբ է պայմանավորված ոտանավորի ունի բնույթը, զարգացման տեմպը, հաճախ և ընդհանուր տրամադրությունը:

Նոսելով «Թմկաբերդի առումի» ունիկայի մասին, մենք տվյալ դեպքում կանգնողական խնդրի միայն աչք երկրորդ, համեմատաբար նեղ ըմբռնմանը, չարժարժեքով պոեմի հնչյունական կազմի, հանգավորման և տան կառուցվածքի հարցերը: Փանի որ պոեմը գրված է 10 և 7—8-վանկանի տողերով և աչք իմաստով առանձին բաղձազանություն, կառուցվածքի նորանոր տեսակների դիմելու միտում չի դրսևավորվում, ուստի բանաստեղծական տողի մեջ մտնող տարրերի հարցը ու նպատակահարմար է մի կողմ թողնել: Մնում է քննարկել միայն տողի ընդհանուր երկարության հարցը: Այսպիսի մոտեցումը հնարավորություն կտա «չուկալ հարցադրման» շրջանակներում ավելի հանգամանորեն բացահայտելու Թումանյանի գեղարվեստական վարպետության աչք երկրորդ, բանաստեղծական տողի չափի կապն ու պայմանավորվածությունը տվյալ հատվածի կենսական բովանդակությամբ և ընդհանուր տրամադրությամբ:

Իսկ գոյություն ունի՞ արդյոք ուղղակի կապ բանաստեղծական չափի և բովանդակության միջև: Չէ՞ որ միևնույն երկարության տողերով կարող են գրվել և գրվում են աճեռատարբեր բովանդակության երկեր: Ասենք, Թումանյանի պոեմում կիրառված հիմնական չափերը (10 և 7—8-վանկանի) պատկանում են հայկական տաղաչափության ամենատարածված տեսակների թվին, և կարելի է գտնել նրանցով գրված ցանկացած տրամադրության, հույզի, կենսական բովանդակության բանաստեղծություններ:

Հետևաբար, ոչ մի հիմք չկա տվյալ տողաչափը կամ ոտքի տվյալ տեսակը վերացականորեն կապելու որևէ առան-

ձին հուզական տրամադրության կամ կենսական նյութի հետ: Այդպիսի «միամիտ ֆետիշիզմը» (պրոֆ. Լ. Ի. Տիմոֆեևի բնորոշումը)¹⁷ ամեն քայլափոխի հերքվում է պոեզիայի պատմության անհամար փաստերով: Պայքարելով իբր թե տաղաչափական կառուցվածքի տարրերի բովանդակալից բմբռնման համար, այդ տեսակետի կողմնակիցները փաստորեն (ապամա, իհարկե) հանդուժ են շուռ տված ֆորմալիզմի: Բանաստեղծական շափը մեկընդմիջտ «ամրակալել» որևէ տրամադրության, նշանակում է հենց ձևականորեն և մեխանիկորեն պատկերացնել բովանդակության ու ձևի բարդ փոխհարաբերությունը պոետական սանդղագործության մեջ: Դա նշանակում է բանաստեղծության իմաստը տեսնել ոչ թե բառերի և նախադասությունների, այլ նախ և առաջ տողի կառուցվածքի բուն սխեմայի մեջ: Իսկ այդ բմբռնման արատավորությունը շատ ակնհայտ է, բանի որ տաղաչափական սխեման առանձին վերցրած ինքնուրույն գեղադիրտական և արտահայտչական նշանակություն չունի: Այդպիսի նշանակություն ուտքերը, տողի շափը և երկարությունը ձևոք են բերում միմիայն կոնկրետ գեղարվեստական բնագրում, համապատասխան բովանդակության շնորհիվ: Յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում բանաստեղծական շափը բնական ճանապարհով բխում է հիմնական բովանդակությունից ու տրամադրությունից, թեև ֆատալիստորեն և անհրաժեշտաբար չի կապված միմիայն այդ բովանդակության հետ և այլ գեղարվեստ կարող է արտահայտել նաև ուրիշ ամենաբազմազան տրամադրություններ ու կենսական նյութ: Բանաստեղծի վարպետությունը սովալ գեղարվեստը պետք է կայանա հիմնական բովանդակությանը առավել համապատասխանող, այն առավել խորությունը մարմնավորող շափի ընտրության մեջ: Իհարկե, այդ ընտրությունը ոչ թե տրամաբանական չոր վճիռ է, այլ իսկական բանաստեղծի աշխատանքում արդյունք է

¹⁷ См. Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958, с. 149, 157.

զեղազիտական անսխալ զգալիություն: Կալ է ասել Գլոթեն-
«Չափը բխում է բանաստեղծական տրամադրությունից, ա-
սես անզիտակցաբար: Բայց եթե բանաստեղծություն գրելիս
սկսես մտածել չափի մասին, ապա կխեղագարվես և, իհար-
կե, ոչ մի կարգին բան չես գրի»¹⁸:

Ի՞նչ ուզիներով է ընթանում բանաստեղծական չափի
որոշման աշխատանքը, տվյալ դեպքում ի՞նչ օրինաչափու-
թյան է ենթարկվում ստեղծագործական պրոցեսը: Այստեղ
հաղիվ թե հնարավոր լինի մեկ քննչանոր պատասխան
գտնել: Քանի որ տարբեր բանաստեղծների մոտ այդ պրո-
ցեսը ուրույն բնույթ ունի: Դժբախտաբար, անցյալի հայ
բանաստեղծներն այս հարցի մասին՝ վիպագրություններ չեն
թողել, բայց մենք կարող ենք դիմել եվրոպացի և ուսս պոետ-
ներին. ազդային յուրահատկությունը այստեղ, կարծում եմ,
որեկ գեր չի խաղում: Շիլլերը, օրինակ, ասում էր, որ գրե-
լիս իր մեջ նախ ծնվում է որոշ երաժշտական տրամադրու-
թյուն, այսինքն՝ տակտ, ռիթմ, և ապա միայն հոջանում է
բովանդակության բառային հագուստը. «Երբ ես նստում եմ
բանաստեղծություն գրելու, ապա երաժշտական կողմը իմ
առջև ծագում է ավելի վաղ, քան թե բովանդակության հստակ
պատկերացումները»¹⁹:

Շատ հետաքրքիր է նկարագրում ռիթմի որոշումը Վ. Մա-
չակովսկին: Իր հոդվածներից մեկում նա մանրամասնորեն
պատմում է այն ռիթմա)կան «աղմուկի», «բվվոցի» մասին
(гуд), որը նրա մոտ նախորդում է բանաստեղծական ռիթ-
մի, չափի, բառական հյուսվածքի վերջնական ձևավորմանը:
«Ո՛րտեղից է գալիս այդ հիմնական ռիթմ-բվվոցը՝ հայտնի
չէ: Ինձ համար դա ամեն տեսակի կրկնումն է իմ ներսում,
հնչյունի, աղմուկի, ճոճումի կամ նույնիսկ ընդհանրապես
կրկնումը ամեն մի երևույթի, որին ես օժտում եմ հնչյու-
նով, — գրում է Մաչակովսկին: — Ռիթմ կարող է բերել և՛
ծովի աղմուկը, և՛ տան աշխատողը, որն ամեն առավոտ

18 Эккерман. Разговоры с Гете М.—Л., 1934, с. 446.

19 «Вопросы литературы», 1963, № 3, с. 179.

շրխկացնում է դուռը...»: Շարունակության մեջ Մայակովսկին ասում է. «Չափը ինձ մոտ ստացվում է այդ ուղիմային բովոյը բառերով ծածկելու հետևանքով, բառերով, որ առաջադրված են որոշ նպատակադրություն... բառերով, որ վերահսկվում են բարձրագույն տակտով, ընդունակություններով, տաղանդով»²⁰: Այս երևույթը Մայակովսկին համագամանորեն ցուցադրում է իր «Սերգեյ Նսենինին» բանաստեղծությունների առաջին քառյակի ստեղծման պատմությամբ:

Իսկ եթե մենք դիմենք սովետական մի ուրիշ նշանավոր բանաստեղծի՝ Ա. Տվարդովսկու վկայությունը, ապա կտեսնենք, որ նա, ելնելով իր ստեղծագործական փորձից, մերժում է «բառադուրի բովոյի» պատկերացումը և պնդում, որ չափը ծնվում է սովալ հատվածի հիմնական իմաստն արտահայտող որոշ բառակապակցություններից, որոնք պայմանավորում են երկի ուղիմը, երաժշտական աշխարհը. «...Նոր հանրապետ ասած, չափը ծնվում է ոչ թե ինչ-որ բառադուրի «բովոյից», որի մասին խոսում է, օրինակ, Մայակովսկին, այլ բառերից, նրանց իմաստավորված, կենդանի խոսքին ներհատուկ զուգակցումներից: Եվ եթե այդ զուգակցումները իրենց տեղն են գտնում, այսպես կոչված, կանոնիկ չափերից մեկն ու մեկի շրջանակներում, ապա նրանք այդ չափը ենթարկում են իրենց, այլ ոչ թե ընդհակառակը...»²¹:

Ինչպես տեսնում ենք, իմաստի և չափի իգեալական ներդաշնակության հասնելու ուղիները տարբեր են: Բայց անկախ այդ տարրերությունից, դա իմաստավորված մի պրոցես է, որի նպատակն է հասնել բովանդակությանը համապատասխան ուղիմական ձևի: Առաջնայինը, թեյադրողը թեման է, իմաստը, որը պետք է մարմնավորվի չափածո տողերի մեջ: Մի պրոցես, որի մասին ոգեշունչ տողերով է պատմել Պուշկինը.

20 Վ. Մայակովսկի. *Ընտիր երկեր*, հատ. 2, 1965, էջ 370—372:

21 Ա. Տվարդովսկի. *Վասիլի Տյոբկին*, 1953, էջ 252:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге.
Минута—и стихи свободно потекут.



«Թմկարերդի առումը» պոեմի 304 տողերում կիրառված են միայն չորս երկարության շափեր. 10-վանկանի 138 տող, 8-վանկի 70 տող, 7-վանկանի 76 տող (ընդ որում 7—8-վանկանի տողերը հանդես են գալիս միասին, երկուական մըտնելով ամեն մի քառատողի մեջ) և 4-վանկանի 20 տող: Նշանակալից է, սակայն, որ չդիմելով շատ շափերի, բանաստեղծը կարողացել է հասնել պոեմի բովանդակության, ելևէջների, հույզերի և տրամադրությունների մեծ բաղմազանության: Պոեմի տողերն արտահայտում են և՛ ռազմական ընդհարումների շփնդը, և՛ քնարական տրամադրությունների նրբությունը, և՛ փիլիսոփայական ընդհանրացումների խորությունը: Կարելի է պայմանականորեն նշել պոեմի բովանդակության հետևյալ հիմնական շերտերը. ա) ռազմական, էպիկական նկարագրություններ, բ) հանդարտ-պատմողական հատվածներ, գ) հերոսների զրամատիկական խոսակցություններ, դ) քնարական հատվածներ, ե) բարոյախրատական խորհրդածություններ: Այդ բաղմազանությունը ձեռք է բերվում, իհարկե, ամենից առաջ համապատասխան լեզվաարտահայտչական միջոցներով: Բայց ավելի զեպքում կարևոր է նշել, որ բովանդակության ու ելևէջների այդ բաղմազանությունը միշտ մասնակցում է նաև տաղաչափական միջոցները:

Վերցնենք, ամենից առաջ, էպիկական նկարագրությունները, որոնք, անշուշտ, ամենից բնորոշն են պոեմի համար: Էպիկական-հերոսական ոճը և ելևէջը ամենից ավելի են համապատասխանում պոեմի հերոսական բովանդակությանը, էպիկական ընդգրկումներին և հիպերբոլիկ շափերին: Սուկայն ընդամին Թումանյանը չի դիմում տաղաչափական երկար ձևերի (որոնք, թվում է, ավելի պիտի համապատասխանեին

նման նկարագրություններին), այլ մնում է մեծ մասամբ 7—8-վանկանի և մասամբ էլ 10 վանկանի շափի շրջանակներում: Եվ, աչնուամենայնիվ, մենք որևէ կաշկանդվածություն չենք գտում. այդ նկարագրությունները շնչում են լայնությամբ ու թափով: Տաղաշափորեն դա մեծ մասամբ իրագործվում է շնորհիվ այն բանի, որ 7—8-վանկանի տողերը ընթերցողի գիտակցության մեջ ասեք միանում և կապմում են մեկ ավելի մեծ ուղիղ միավոր՝ 15-վանկանի տող ($4 \div 4 \div 4 \div 3$ կառուցվածքով): Իսկ դա Հենց հայկական այն շափն է, որը հատկապես մշակվել է էպիկական լայն նկարագրությունների համար: Այսպես, պոեմի առաջին գլուխը փաստորեն ընկալվում է իբրև աչգախի մեծ ուղիղ միավորներով վարդափող նկարագրություն:

Ու բառսուն օր/, բառսուն գիշեր/| կրող ավին/ անգագար,
Բնկան բաջեր/, անթիվ բաջեր/|, բերդի գլխին/ հավասար:
Իրան, Թուրան/ ողջ եկել են/|, Թաթուն անհաղ/|, աննրկուն,
Ձորք ու բաբան/ խորտակվել են/|, նրբա բերդը/ միշտ կանգուն:
(II, 142)

Լեզվատճական տեսակետից պոեմում նկարագրությունների էպիկական բնույթն ընդգծվում է ևս երկու միջոցով: Դա, ամենից առաջ, էպիկական կրկնությունների հնարանքն է, որը, ինչպես հայտնի է, առանձնապես բնորոշ է ժողովրդական-հերոսական միակերպություններին և անցել է նաև գրական համապատասխան ստեղծագործություններին: Թումանյանի պոեմում կրկնություններ կան ինչպես քնարական, այնպես էլ վիպական հատվածներում: Վերջին դեպքում կրկնությունները առավել ևս մեծ թափ ու լայն ընդգրկում են տալիս նկարագրությանը:

Նաղիր շահր զորք հավաքեց,
Ձորք հավաքեց անհամար...
...Բնկան բաջեր, անթիվ բաջեր,
Բերդի գլխին հավասար:
...Գոռում են, գողում Թրմկա ձորերը,
Կանգնած է Թաթուլ շահի հանդիման.
Ձաբկում են, զաբկվում դուշման զորքերը,

Արշունք հոսում էն Քրոյ նրման:
Չաւկում են, զարկում յուշման զորհերը,
Արշունք հոսում էն Քրոյ նրման.
Երգում է աշուղն իր շահի սերը,
Անհուն դանձերը ու փառքն անսահման... (II, 142—
145)

Այս վերջին կրկնությունը ինքնին շատ բովանդակալից է: Առաջին տան 3—4-րդ տողերը նույնությամբ, առանց որևէ փոփոխության, կրկնելով երկրորդ տան 1—2-րդ տողերում, Թումանյանը դրանով ոչ միայն ընդգծում է նկարագրության էպիկական-հիպերբոլիկ բնույթը, այլև առաջին տան սկզբի և երկրորդ տան վերջի սուր կոնտրաստը, Հայրենասիրական սիրագործության և փառասիրական տենչերի հակադրությունը. կրկնությունից առաջ բանականների բախումը, Թաթուլի հերոսական կայունությունը, իսկ կրկնությունից հետո՝ ստոր նպատակով ուղարկված աշուղի երգը, որը պետք է արթնացնի Թմկա տիրուհու փառասիրական տենչերը:

Իմաստալին և ռիթմական կարևոր նշանակություն ունի նաև հետևյալ կրկնությունը, որն ավելի է ընդգծում շարագուշակ երազի իրական բովանդակությունը.

Ու բարձրացնում է հրեհն ահուկի,
Իրեն գրլուխը բարձրացնում է վեր,
Բարձրացնում մինչև բարձունքը բերդի,—
Մինչև Թաթուլի պալատն ու տըներ: (II, 147)

Էպիկական նկարագրություններին առավել սրընթացություն է տալիս ոճական այնպիսի մի միջոց, ինչպիսին անշաղկապությունն է: Առհասարակ պոեմում շատ քիչ են շաղկապները, մանավանդ էպիկական հասկանալիքում: Օրինակ, առաջին գլխում կա ընդամենը երեք շաղկապ, իսկ այդ գլխի առաջին 16 տողերն առհասարակ որևէ շաղկապ չեն պարունակում: Այդ գլխի չորրորդ տան մեջ կա վեց ստորոգյալ, և ոչ մի շաղկապ.

Ասավ, կանչեց իր բաշերին,
Թուրը կապեց հավլունի,
Թըռավ, հեծավ նըժույզ իր ձին,
Դաշտը իջավ արշունի: (II, 112)

Սրանով, անշուշտ, ընդգծվում է դեպքերի արագությունը՝ թափը, իսկ ստորոգյալների առատությունը ուժեղացնում է շարժման, գործողության տպավորությունը:



«Թմկաբերդի առումի» տաղաչափական կառուցվածքի համար շատ էական է բանաստեղծական չափերի փոփոխությունների սերտ կապը բովանդակության հետ: Համեմատաբար ոչ-մեծ պոեմի մեջ ոտանավորի չափը փոխվում է 11 անգամ. սա, անշուշտ, նշանակում է, որ բանաստեղծը չափերի փոփոխությունը կարևոր նշանակություն է տվել, խուսափել է խոշոր հատվածներ միևնույն չափով կառուցելու սկզբունքից: Սակայն ավելի էական է այն, որ չափի փոփոխությունները միշտ կապված են բովանդակության որոշ փոփոխության հետ: Ավելի ճիշտ՝ պոեմի գրեթե բոլոր քեմատիկ անցումները ուղեկցվում են նաև տաղաչափական փոփոխություններով: Փորձենք ցույց տալ այդ իրողությունը մի քանի կոնկրետ օրինակներով:

Վերցնենք պոեմի առաջին և երկրորդ գլուխները: Կարելի է ասել, որ այդ երկու գլուխները որոշ իմաստով թեմատիկ միասնություն են կազմում: Նրանք բացահայտում են Թաթուլի քաջությունն ու անպարտելիությունը, սիրող կնոջ թևավորող ուժը: Առաջին գլխում պատմելով Թաթուլի հաջրենասիրական սիրագործության մասին, բանաստեղծը հետո, երկրորդ գլխում, պատմում է նրա գեղեցիկ կնոջ մասին, որը թևավորում է հերոսին իր սիրո թովչանքով: Եվ պատահական չէ, որ այդ երկու գլուխները գրված են նույն 7—8-վանկանի տողերով (թեև երկրորդ գլխում 8-վանկանի տողերը բաժանվում են երկու մասի). տաղաչափական նմանությունն ավելի է ընդգծում նրանց իմաստի ներքին կապն ու միասնությունը:

Սակայն, թեմատիկ և տաղաչափական այդ ընդհանրությունամբ հանդերձ, այս գլուխներն իրենց բովանդակությամբ ու հնչերանգով նաև էապես տարբերվում են: Առաջին գլխի էպիկական սրընթաց և հիպերբոլիկ նկարագրությանը երկ-

բորդ գլխում հաջորդում են հանգիստ-քնարական, հիացական-
Լրանգները: Այս գլուխն արդեն վարզանում է դանդաղ, ան-
շտապ.

էն տեսակ կին,
նս իմ հոգին,
Թե աշուղն էլ ունենար
Առանց զենրի,
Առանց դորրի
Շահերի դեմ կըզընար:

Երկրորդ գլխի ալյուրիսի բնույթը հետևանք է նաև այն-
բանի, որ Թումանյանը բոլոր երեք տներում էլ 8-վանկանի
տողերը (1-ին և 3-րդ) ներքին հանգի շնորհիվ բաժանում է
երկու 4-վանկանի տողերի (օրինակ՝ «Սիրո հընոց, Կըրակ
ու բոց...»): Իսկ տողերի թվի մեծացումը նկատելիորեն
դանդաղեցնում է տների զարգացման ընթացքը, իր հերթին՝
նպաստում քնարական-երազային հնչեբանգի ընդգծմանը.

Վարդի թերթեր—
էնպես շուրթեր
Թե հալթույթուն բեզ մալթեն,
էլ բեզ ոչ շահ,
Ոչ ահ ու մահ,
Ոչ զենր ու զորք կըհաղթեն: (II, 143)

Պոեմի հաջորդ երեք գլուխները (III—V) գրված են ար-
դեն այլ երկարությամբ՝ 10-վանկանի տողերով, որոնք կաղ-
մըված են 5-վանկանի կիսատողերից (բացառությամբ են
կազմում միայն IV գլխի տների վերջում կրկնվող «Թե չը
լինին Կինն ու գինին» 4-վանկանի տողերը): Տաղաչափական
այդ փոփոխությունը պայմանավորված է նրանով, որ այս
գլուխներում փոխվում է նաև ներքին թեման, տրամադրու-
թյունը: Այստեղ նկարագրվում են Թմկա տիրուհուն դավա-
դրության մասնակից դարձնելու համար ձեռնարկվող քաչ-
լերը, ակնարկ է արվում (ամբողջ IV գլուխը) սիրո կործանիչ
ուժի, կնոջ հնարավոր դավաճանության մասին.

էսպես է ասել հընոց էդ մասին
Ֆարսի բլուրջուլը, անմահ Ֆիրդուսին.

Ի՞նչը կը հաղթի կյանքում հերոսին,
Թե չը լինին
Կինն ու գինին: (II, 144)

Սյապիսով, մենք տեսնում ենք, որ պոեմի առաջին հինգ գլուխներում արծարծվող երկու հակադիր՝ պատմողական և քնարական թեմաները, — սկզբում՝ հերոսական սխրագործության և սիրո ամենահաղթ ուժի, իսկ հետո՝ պատրաստվող սմարդի դավադրության և կնոջ դավաճանության թեմաները, — բանաստեղծը գիտակցաբար առանձնացրել է իրարից նաև տաղաչափորեն, առաջին թեման բացահայտելով 7—8, իսկ երկրորդը՝ 10-վանկանի տողերում:

Տաղաչափական մի այլ երևույթ ենք նկատում պոեմի VI և VII գլուխներում: Ի տարբերություն մյուս մասերի, որոնցից յուրաքանչյուրը սովորաբար ունի տողի մի կաշուն երկարությամբ, այս գլուխներում 7—8 և 10-վանկանի տողերը մի քանի անգամ հաջորդում են իրար: Բայց այս դեպքում էլ այդ անցումները անպայման հիմնավորված են. պատմողական բնույթ ունեցող տները մեծ մասամբ գրված են 10-վանկանի, իսկ հերոսների խոսքը՝ 7—8-վանկանի տողերով: Եվ դա հնարավորություն է տվել բանաստեղծին՝ լինելու առավել ևս հակիրճ, հատուկ որևէ բառով շահնարկելու նշված անցումները. չափի փոփոխությունն արդեն ընդգծում է անցումը նկարագրությունից հերոսների խոսքին և՛ ընդհակառակը: Վերջնենք, օրինակ, հետևյալ հատվածը.

Լրսում է մատաղ Թրմկա տիրուհին.
Եվ վերգովում են իր միտքը թառուն
Դավաճան գործի ամոթը խորին
Եվ արբայական փառքն ու մեծություն...

Լրսում ես դու, սիրուն տիկին,
Ա՜յ նազանի աննրման,
Նայի շահին, իրեն դորբին,
Աշխարհի տերն անսահման...

Մեղ պես տրկար մարդ է նա էլ՝
Սիրուններին միշտ գերի.

Քու ճակատին թագ է վայել,
Լինիս շքեղ թագուհի...

Լրտւմ է շրթնազ Թրմկա տիրուհին
Գիշեր ու ցերեկ, նորից ու նորից...
Ու դարձաւ նա լո՛ւս, դալո՛ւս, մըտախո՛հ,
Ու բռնը փախաւ սիրուն աշրերից... (II, 145)

Ռճական ու ռիթմական տեսակետից բացառիկ հետաքրքրութիւնն է ներկայացնում պոեմի IX գլուխը՝ ստեղծագործութեան ամենից լարւած, գաղափրական տիրույթ ունեցող մասը: Դրան համապատասխան, Թումանյանն այդ գլուխը դարդացնում է նույնքան լարւած, սուր, բայց և ներքուստ անշափ բաղմազան երանգներով: Ընդամենը 20 կարճ տողերում, փաստորեն չդիմելով դեպքերի ուղղակի նկարագրութեան, բանաստեղծն արտահայտել է ամեն ինչ՝ և՛ ստեղծւած տաղնապալի իրադրութիւնը, և՛ բառմենիի դավադրութեան իրագործման ընթացքը, և՛ նույնիսկ այն: ձայները, շշուկներն ու բարձրագոյն աղմուկը, որ տարածւում են բերդի ներսում ու շուրս բոլոր: Մի այլ բանաստեղծ թերեւ հարցւորաւոր առդեր նվիրեր այս բոլորի նկարագրութեանը: Այնինչ Թումանյանն այդ ամենի մասին ավելի շատ ահնարելում է, բան պատմում, ակնարկում է նաև հնչերանգի փոփոխութեամբ, տեմպն արագացնելով կամ դանդաղեցնելով, շեշտերի ավելացմամբ կամ կրճատումով: Թումանյանի անզուգական հակիրճութիւնը այստեղ իր փայլուն հաղթանակներից մեկն է տարել:

Այս գլուխն իր բովանդակութեամբ և հնչերանգով բաժանւում է երեք մասի: Առաջին երկու քառատողերը դարդանում են հարցական եղանակով: Բանաստեղծն առաջի հարցի ձևով է ակնարկում իրագործւող դավադրութեան մասին, ասեա դիտմամբ դեռ ինչ-որ կասկած, անորոշութիւն թողնելով այդ բոլորի վերաբերյալ.

Է՛յ, հրակեցեր, ի՞նչ եք բռնում.
Քաջ զինվորներ Թաթուլի.
Ո՞ւր է, տեսեք, տանջւում մըթնում,
Քուն շի աշրին մոտ գալի:

Չըլինի՞ թե, հազվահարված,
Ճարբ հատած լշնամին
Դավ է գրնում մոլին ու մեռած
Կես գիշերվա էս ժամին:

Սակայն կասկածով, հարցի ձևով արտահայտված մտքերն ընթերցողն ընկալում է իբրև իրողություն: Եվ դա առավել ևս ընդգծվում է հաջորդ 8 տողերում, որոնց մեջ գուցեկցվում են կոշական և պատմողական բնույթի նախադասություններ: Այն, ինչ սկզբում ակնարկվում էր սոսկ հարցի ձևով, այստեղ արդեն բացահայտվում է հաստատական եղանակով.

Վե՛ր կացեր, վե՛ր, ամբողջ գիշեր
Մարդ է գրնում ու գալի.
Հե՛յ, զարթնեցե՛ք, առյուծ բաջեր,
Պահապաններ Թաթուկի:

Վե՛ր կացեր, վե՛ր, հարբեցրել է
Իր հազվական չյուրերին,
Բաց է անում դուռն ու դարպաս
Ձեր զավաճան տիրուհին:

Գլխի վերջին, հինգերորդ տունը ավարտում է տալնուպի՝ և գավաղություն ողբերգական թեման: Այդ քառատողը բաղկացած է բոլորովին տալբեր տիպի տողերից: Առաջին երկու տողերը ամբողջովին հիմնված են բացականչական հնչերանգի վրա: Առաջին տողում նույնիսկ տառացիորեն յուրաքանչյուր բառ ինքնուրույն բացականչական միավոր է.

Դա՛վ... դա՛վ... Ելե՛ք... Կոչնա՛կ... պահնա՛կ...
Ձենք առեք շո՛ւտ... ձի հեժե՛ք, ձի՛...

Այս տողերում մենք կարծես լսում ենք բերդի պահապանների վերջին ճիգերը, տեսնում ենք նրանց անզոր ջանքերը՝ ազատվելու թշնամու որոգայթից: Այս բոլորը, ինչպես նաև բազմակետերի առատությունը շատ են մեծացնում այդ տողերի արտասանական տեղողությունը, կարծես ավելի ընդգծելով Թմկաբերդի վերջին վայրկյանների նշանակությունը: Հիրավի, դա մի ակնթարթ է, որը, Չարենցի խոսքերով ա-

սած, «երկարում է դարեր»։ Այնինչ քառասուղի երկրորդ կեսն ունի չափազանց հատու, կարճ բնույթ (թեև պահպանվում է վանկերի միևնույն թիվը)։ Եվ այդ կտրուկ հնչերանգում չի հզացվում արդյոք կատարված ոճիրի անդառնալիությունը։ Ահա այդ նշանավոր քառասուղն արդեն լրիվ.

Դա՛վ... դա՛վ... Էլե՛ր... Կոչնա՛կ... պահնա՛կ...

Ձենք առեր շո՛ւտ... ձի հեծե՛ր, ձի՛...

Ճրտնշում են, դողրրդում են

Դարպասները երկաթի... (II, 147—148)

Այս տողերում ուշագրավ է նաև շեշտերի թվի հարցը։ Եթե առաջին տողերում կան 4—5-ական շեշտեր, ապա վերջին երկու տողերը պարունակում են ընդամենը 2-ական շեշտ։ Շեշտերի թվի այսպիսի սուր նվազումը ավելի ակնհայտ է դարձնում արդեն նշված երևույթը. քառասուղի սկիզբը արտասանական իմաստով տեսական է, ձգվող, այնինչ նրա վերջը արտակարգ կտրուկ է, կարճ։ Բանաստեղծն ասեր շտապում է որքան կարելի է շուտ դնել արյունոտ, ամոթալի պատմության վերջակետը։ Այստեղից՝ վերջին տողերի շտապ, «արձանագրական» բնույթը, որը, սակայն, ավելի դիպուկ է ու խոսուն, քան մակդիրներով ու համեմատություններով խճողված որևէ պաթետիկ նկարագրություն. «Ճրտնշում են, դողրրդում են Դարպասները երկաթի...»։ Ամեն ինչ ասված է, բնաձայնական բայերի շնորհիվ լսում ես նույնիսկ բացվող դարպասների շարագուշակ ճոխնշը...

Թումանյանի պոեզիայում երբեմն լռությունն էլ մեծ բովանդակություն է արտահայտում, տոգորվում խոր իմաստով... «Թմկաբերդի առումի» IX և X գլուխների միջև ընկած է մի ամբողջ գիշերվա պատմություն՝ լի սարսուռ ազդող նախճիրներով, հուսահատ դիմադրությամբ, նենգության ու դավաճանության արյունալի հաղթանակով։ Բայց այդ մասին բանաստեղծն ուղղակի ոչինչ չի պատմում՝ ամեն ինչ թողնելով ընթերցողի երևակայությանը։ Ճոխնշով բացվող երկաթե դարպասների պատկերից նա խսկույն անցնում է առավուրի նկարագրությանը, երբ արդեն ամեն ինչ վերջացել է...

Այստեղ միանգամից փոխվում է պոեմի ուրիշը. 7—8-վան-
կանի տողերից անցնելով 10-վանկանի շարին, Թումանյանն
այժմ պատմությունը զարգացնում է հանդիսատեսի անշտապ,
խոհական-փիլիսոփայական ոճով: Տասնվանկանի տողն այժմ
թվում է առավել ևս լայն, տարողունակ.

Բաց արավ ցերեկն իր աչրը պայծառ
Աշխարհի վրա, Զավախրի վրա,
Ավերակ բերդին, սև ամպի նրման,
Ծուխն ու թըշնամին չորեկ են ահա:

Հաղթության փառքով ու զինով հարբած
Քրնած են բերդի և՛ զորքերն, և՛ տեր,
Ու հավիտյան էլ մնացին քրնած,
Դավին անտեղյակ, ցավին անտարբեր: (II, 148)

Բովանդակության, ուրիշի և հնչերանգի այս սուր փո-
փոխությունը, հանկարծակի անցումը լարված ու սրբնթաց
պատկերներից խոհական-նկարագրական խաղաղ ոճի՝ ան-
միջաբար համակում է նաև ընթերցողին, նախապատրաս-
տում է նրան ընկալելու պոեմի փիլիսոփայական-բարոյական
խորիմաստ և զրակացությունները:

Կանգ չառնելով պոեմի մյուս տաղաչափական անցում-
ների վրա (օրինակ, նորից համեմատաբար արտգանում է
ուրիշը, երբ նկարագրվում է Թմկա տիրուհու մահապատիժը.
«Դահիճն ևկավ ոտից գլուխ Կարմիր հագած ու արյուն...»),
ճշևնք միայն, որ վերջին՝ XII գլուխն ավարտում է պոեմը
ոչ միայն գաղափարական, այլև կոմպոզիցիոն ու ուրիշական
իմաստով: Վերջին գլուխը, ինչպես հայտնի է, ուղղակի ձայ-
նակցում է պոեմի նախերգանքին՝ ոչ միայն կրկնելով նրա
Հիմնական գաղափարը զործի անմահության մասին, այլև
ամբողջ տողեր ու տներ: Կրկնվում է նաև նույն ուրիշը, նույն
տաղաչափական սխեման: Այսպիսով, պոեմի սկզբում և
վերջում նույն տողերի և մտքերի կրկնության շնորհիվ ստեղծ-
վում է որոշակի կոմպոզիցիոն շրջանակ: Բայց եթե նախեր-
գանքում այդ մտքերը դեռևս բարոյական պատգամներ են,
ապա վերջում նրանք բխում են դեպքերի և կերպարների

էութիւնից, հնչում են իրրե պոեմի բովանդակութեան գեղար-
վեստական և տրամաբանական եղբակացութեւն:

Անց ենք կենում... միայն անմահ
Գործն է խոսում լավ ու վատ,
Ա՛խ, երանի՝ ո՛վ մարդ կրգա
Ու մարդ կերթա անարատ: (II, 150)

Այս մտքին Ռումանյանը մեզ հանգեցնում է պոեմի կեն-
սական ամբողջ նյութի, գեղարվեստական բոլոր միջոցների,
այդ թվում նաև ունիվերսալի ներքին տրամաբանութեամբ:

3. ՆԵՐՔԻՆ ՀԱՆԳԸ

Հանգի հասկացութեւնը կապվում է, ամենից առաջ, բա-
նաստեղծական տողերի համահնչուն վերջավորութեան հետ:
Հանգը կազմվում է երկու կամ ավելի տողերի վերջում հան-
դես եկող միևնույն կամ մոտավորապես նման հնչյուններից:
Տողերի համահնչուն վերջավորութեւնները ոչ միայն ուժե-
ղացնում են բանաստեղծութեան երաժշտական տպավորու-
թեւնը, այլև կարևոր դեր են խաղում ունիվերսալ համար: Նրանք
ավելի նկատելի են դարձնում տողի ավարտվելը և դրանով
խիտ ավելի որոշակի են բաժանում տողերն իրարից, բնդ-
դծում են տողի, իրրե ունիվերսալ հիմնական միավորի, ինքնու-
րույնութեւնը: Վ. Ժիրմունսկին հանգ է համարում «ամեն
մի հնչյունական կրկնութեւն, որը ոտանավորի չափական
կառուցվածքի մեջ կազմակերպիչ ֆունկցիա է կրում»²²:

Այս բնորոշման համաձայն, հանգի ըմբռնումը չի սահ-
մանափակվում միմիայն տողերի վերջավորութեամբ (ինչպես
սովորաբար բնորոշված է կարծել), քանի որ նման վերջա-
վորութեամբ բառեր կարող են երևան գալ ոչ միայն տողերի
վերջում, այլև միևնույն տողի ներսում կամ հարևան տողե-

²² В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923, с. 93
(հայերի՝ Теория стиха, JL., 1975, с. 246).

քի միևնույն մասերում: Երբեմն բանաստեղծները ծրագրաված, սիստեմատիկ կերպով ուսանավորը կառուցում են այդ սկզբունքով, ինչպես Վ. Տերչանից քաղված հետևյալ օրինակներում, ուր բացի տողավերջի հանգներից յուրաքանչյուր տողի ներսում էլ երկու կամ երեք բառեր հանգավորվում են իրար հետ, շատ ավելի ցայտուն դարձնելով ուսանավորի անապատյան կառուցվածքը. «Հուսաբեկ, մութ և մեզ թող լինի, իմ վերև թող արև չըխնդա. կոկ երկունք, լոկ արցունք թող լինի, ինձ այդպես բոռչ պես մի՛ գթա», կամ՝ «Սև գիշեր, և հուշեր, և խոհեր անհամար»:

Ավելի հաճախ այդ ձևը հանդիպում է արևելյան աշուղական պոեզիայում (օրինակ, Սայաթ-Նովայի հայտնի երգում. «Մուտ բախչեն նազով, քիզ դովիմ սազով, յա՛ր, իլթիմազով»): Առհասարակ, արևելյան պոեզիայի շատ ավանդական ձևեր էապես կապվում են տողամիջի հանգի հասկացության հետ, չեն կարող պատկերացվել առանց դրան. գաղելը, մոլխամազը, ռուբայաթը սովորաբար ունեն տողամիջի հանգերի կայուն համակարգ, տողերի վերջում կամ սկզբում կրկնվող որոշ բառերից (ռեդիֆ) առաջ կամ հետո երևան եկող տողամիջի հանգեր («ես իմ անուշ Հայաստանի արևահամ բառն եմ սիրում, Մեր հին սաղի ողբանվազ, լացակումած լարն եմ սիրում»):

Ահա այս տիպի հանգերն ընդհանուր առմամբ կոչվում են նեբֆին հանգեր (բոտ Մ. Աբեղյանի տերմինի՝ տողամիջի հանգեր): Ներքին հանգի տարբերությունը սովորական հանգից այն է, որ նրա անդամներից մեկը կամ նույնիսկ երկուսը գտնվում են ոչ թե տողերի վերջում, այլ նրանց ներսում՝ մեծ մասամբ կիսատողի բաժանման (հատածի) տեղում, երբեմն էլ տողի մի ուրիշ մասում: Ահա ներքին հանգերի տարբեր տեղադրման օրինակներ Ռումանյանի պոեզիայից.

Ո՛վ, որ կանչում ես գիշեր ու ցերեկ

Հազար ցավերով, հազար ձևերով:

Անհիշելի. վերհուշերի մըջուշներում նըրբաղոտ՝

Երբեմն, ասես, բղզում եմ ես, թե կըհասնեմ նրա մոտ:

(I, 28, 214)

Ներքին հանգը կարող է գտնվել նաև հարևան տողերի
միջին մասում, ինչպես՝

Նորից բարեկց իր երկրի կարգով
Ու բարի մաղթեց ջահել դոնադին:

Ողջո՛ւյն ձեզ, կյանքիս անդրանիկ հուշեր,
Որբացած հողիս ողջունում է ձեզ.
Թրուշուն կարոտով փրնտրում ձոր ու լեռ,
Դյուվահան ձայնով կանչում է հանդես: (II, 36, 49)

Երբեմն էլ ներքին հանգը երևան է գալիս հարևան տո-
ղերի սկզբնամասում: Դրա դասական օրինակն է Թուման-
յանի հայտնի բանաստեղծությունը.

Տաղով եկավ,
Ախով գընաց Սայաթ-Նովան,
Երգով եկավ,
Վերբով գընաց Սայաթ-Նովան...

Պետք է ասել, որ որոշ տեսաբաններ չեն ընդունում ներ-
քին հանգի հասկացությունը, քանի որ այն չի կապվում
տողաշերջի հետ և այդ պատճառով էլ ուիթմական դեր չի
խաղում: Սակայն արևելյան-ալանդական բանաստեղծական
ձևերում, ինչպես նաև բերված գրեթե բոլոր օրինակներում,
ներքին հանգն իր հերթին անպայման նպաստում է ոտա-
նավորի կառուցմանը, ուժեղացնում է ուիթմի զգացողությու-
նը, ընդգծելով և ավելի առանձնացնելով կիսատողերը, եր-
բեմն էլ ոտքը կամ անդամը:

Հանգին նվիրված նույն աշխատության մեջ Վ. Ժիրմունս-
կին առանձնացնում է ներքին հանգի հետևյալ երկու հիմ-
նական տեսակները. «Պետք է տարբերել մշտական ներքին
հանգերը, որոնք կրկնվում են կոմպոզիցիոն որոշակի օրեն-
քով չափական պարտադիր տեղում, և պատահական ներքին
հանգերը, որոնց դասավորությունը ոչ մի օրենքով չի կան-
խորոշված: Այն ժամանակ, երբ առաջին տեսակի հանգերը
(ինչպես և տողաշերջի հանգերը) բանաստեղծական տան
կառուցվածքի հնարանքներ են, ապա, այսպես կոչված, պա-
տահական ներքին հանգերն ըստ էության վերաբերում են

երաժշտական տարրերին և սկզբունքորեն ոչնչով չեն տարբերվում տողի ներսում եղած հնչյունային կրկնություններից»²³;

Նլնելով այս դասակարգումից, կարելի է ասել, որ, օրինակ, Թումանյանի «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության տների վերջում. եղած համահնչուն բառերը («Ջարկվա՛ծ հայրենիք, Ջրկվա՛ծ հայրենիք», «Ողբի՛ հայրենիք, Որբի՛ հայրենիք», «Հույսի՛ հայրենիք, Լույսի՛ հայրենիք», «Իմ նո՛ւր հայրենիք, Հըզո՛ւր հայրենիք») մշտական ներքին հանգեր են, քանի որ դրվում են սահմանված տեղերում և տան կառուցվածքի անհրաժեշտ տարրերից մեկն են։ Այնինչ նույն բանաստեղծության հետևյալ տողում՝ «Ավարներով, ավերներով, խընջույքներով արյունի», կամ «Բարձրից» բանաստեղծության՝ «Անշաբ, անաշառ, անդորր ու անհույզ» տողում ներքին հանգերը պատահական բնույթ ունեն, չափական դեր չեն կատարում, այլ վերաբերում են միայն բանաստեղծության հնչյունային կաղմությանը (էվֆոնիա)։

Սակայն Վ. Ժիրմունսկու բնորոշման մեջ կա մի կողմ, որի հետ չի կարելի համաձայնել։ Նա հակված է ներքին հանգ համարելու, ըստ էության, տողի ներսում եղած բոլոր հնչյունային կրկնությունները, փաստորեն վերացնելով ներքին հանգի և բանաստեղծական հնչյունաբանության (բաղաձայնույթ և առձայնույթ) բոլոր սահմանները։ Այդ նույնացումը, սակայն, ճիշտ չէր լինի, մանավանդ հայկական պոեզիայի մեջ, քանի որ կանտեսեր հանգի ռիթմական դերը, առանց որի հանգի հասկացությունը կզրկվի խմաստից։ Եթե սովորական հանգը ցույց է տալիս տողի ավարտվելը, ապա ներքին հանգը պետք է ցույց տա կիսատողի կամ գոնե ոտքի (անդամի) սահմանները։ Այդ պատճառով էլ հայերենում ներքին հանգ կարելի է կոչել միայն բառերի համահնչուն վերջավորությունները, բայց ոչ բառերի սկզբում կամ միջնամասում հանգես եկող հնչյունական կրկնակները, որոնք բանաստեղծական հնչյունաբանության տարրեր են միայն։

23 Տե՛ս Վ. Ժիրմունսկու նշված գրքերը, էջ 48 և 271։

Այլ կերպ ասած, ամեն մի ներքին հանգ մասնակցում է բանաստեղծության երաժշտական հնչեղությանը, բայց ամեն մի հնչյունական կրկնակ դեռ ներքին հանգ չէ: Նորից դիմենք Թումանյանի «Բարձրից» բանաստեղծության տողին. «Անշար, անաչառ, անդորր ու անհույզ»: Բառավերջի կրկնակները (չառ-չառ) այստեղ իրոք ներքին հանգեր են, այնինչ բառերի սկզբում չորս անգամ կրկնվող աճ հնչյունախումբը հանգացին դեր չի կատարում: Այդպիսի օրինակներ կան նաև Թումանյանի հետևյալ տողերում.

Ու խորհում ես խորին խորհուրդ տանջանքներում չառաղես,
խորհում ես դու էն մեծ խորքը, որ տի ասես աշխարհին...

Իմ բառի սրտի էն մեծ խոհերից,

էն մեծ խոհերի անհուն խորհերից... (1, 179, 181)

Սրանք բաղաձայնույթի՝ ալիտերացիայի (լ, ր, հ) և առձայնույթի՝ ասոնանսի (ո) զուգակցման օրինակներ են, ինչպես նաև Տերյանի հետևյալ տողերը՝ «Վարդավառի վարդերը վառ Երզող երջիդ երգվում եմ ես» (վ, ր, ո-ի ալիտերացիա և ա, ե-ի ասոնանս): Առավել ևս սխալ կլիներ ներքին հանգ համարել առանձին բաղաձայնների ալիտերացիան, որը չի ուղեկցվում հարևան ձայնավորի կրկնությամբ («Միծաղախիտ վանա ծովի», «Միում է ծովն ալեծածան», «Աշնան մշուշում շշուկ ու շրշուն» և այլն):

Հենց սկզբից պետք է ասել, որ ներքին հանգը իր այլև՝ այլ տեսակներով շատ խոշոր տեղ է գրավում Թումանյանի պոեզիայում, կատարում է երաժշտական, շարժական և արտահայտչական ամենաբազմազան դերեր: Համենայն դեպս հայ նոր գրականության մեջ հազիվ թե որեւէ այլ բանաստեղծ այնքան հաճախ դիմած լինի տաղաչափական այդ միջոցին, ինչպես Թումանյանը: Ավելին, Թումանյանի գրկած հոտ առհասարակ նկատվում է մեծ հակում դեպի համահնչուն վերջավորությամբ բառերի և արտահայտությունների զուգադրումը: Դրա շատ օրինակներ կարելի է ցույց տալ նույնիսկ նրա հրապարակաստության մեջ: Համահնչուն վերջավորությամբ բառերի զուգորդումը Թումանյանը սովորա-

բար ավելի պատկերավոր, գիպուկ և հիշելի է դարձնում ամառահայտնող միտքը: Ահա մի քանի օրինակ թումանյանի հողվածներից. «Ինչ որ լավ բան է լինելու, լինելու է սիրով, իսկ սրով — երբե՛ք» (IV, 105), «Մենք շատ ենք քարացի չկամության ու շարավամության մեջ» (IV, 225), «Պետք է կանգնի հավիտյան ու անլուելի պատմի աշխարհին հայի տանջանքն ու տենչանքը» (IV, 158), «Մի հոյակապ սիրահար է, բռնված ու բռնկած սիրո հրդեհով», «մնում է արի ու բարի, անչար ու անաչառ, վեհ ու վեհ» (IV, 257): «Չարիքներն ու կարիքների աշխարհ» (IV, 383, VI, 107), «Խեղդել ու կեղտոտել իրենց սիրառատ ու մրառատ գրկի մեջ» (IV, 120), «Ամեն մեկի բույրն ու հրապույրը» (VI, 153), «Հին ժամանակների հուշերի ու մշուշների մեջ» (VI, 378) և այլն:

Իհարկե, չի կարելի ասել, թե այսպիսի զուգորդումներ թումանյանը կատարում էր հատուկ ծրագրված եղանակով: Դրանք նրա գրչի տակից դուրս են եկել տարերաշնորհ, «սովորության համաձայն», որը մշակվել էր երկարատև բանաստեղծական աշխատանքի ազդեցությամբ: Իսկ չափածոյում, շատ հաճախ դիմելով այդ միջոցին, թումանյանը որոնում էր իրենց նշանակությամբ և հնչակազմով նման բառերի իմաստալից զուգադրման ուղիները: Այս առումով հետաքրքիր է մի երկու փաստ թումանյանի ստեղծագործական լաբորատորիայից: «Հին կռիվը» պոեմի սևագիր հատվածներից մեկում (գրված, հավանաբար, 1902 թ.), նկարագրելով խավար գիշերը իբրև ժողովրդի դարավոր տառապանքների խորհրդանիշ, —

Ա՛խ, այն գիշերը—այս մեր անսահման
Տխրության պես խոր, ահալի ու սև,
եվ մեր հին մեծ-մեծ դարդերի նման
Սարերը կանգնած իրարու հոտ:
Իրարու հոտ կանգնած դարերով,—

Թումանյանն այնուհետև գրել է երկու համահնչուն բառեր, որոնք բնորոշում են հայրենիքի աղետալի վիճակը՝ «գարե՛կ—

ված, գրկված»²⁴։ Շատ դիպուկ և հաջող գտնված այդ մակդիր-ները «Հին կովում» (գոնե մեզ հասած մասերում) այն ժամանակ չօգտագործվեցին։ Բայց Թումանյանն ամուր կերպով պահեց դրանք հիշողության մեջ և շատ տարիներ հետո օգտագործեց «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության առաջին տան վերջում՝ «Զարկված հայրենիք, Զրկված հայրենիք»։

«Թագավորն ու շարշին» բալլադի սեպագրությունների մեջ ևս հանդիպում ենք իմաստով ու հնչյունական կազմով նման բառերի հանդիպադրման օրինակների։ «Ահով-մահով, հրով-արով», — գրել է Թումանյանն այդտեղ²⁵։ Այդ բառերով, անշուշտ, նա ուզում էր արտահայտել Զուղայի գաղթի արհաւիրքները, թեև բուն ստեղծագործության վերջնական տերստի մեջ դրանք չմտան։

* * *

Ի՞նչ դեր է կատարում ներքին հանգը Թումանյանի պոեզիայում։

Ամենից առաջ, ներքին հանգը բոլոր դեպքերում մեծացնում է ոտանավորի երաժշտականությունը, իսկ շատ հաճախ էլ հենց դա է նրա հիմնական դերը։ Տողակիսում կամ պարզապես բառերի վերջում կրկնվող նման հնչյունները ստեղծում են հրաժշտական հատուկ ներդաշնակության տպավորություն։ Այդ իրողությունն առանձին ցայտունությամբ երևււմ է գալիս Թումանյանի մի շարք քառյակներում։ Օրինակ-

Բարձր է հրնոց աշխարհքն հայոց ու Մասիսը երկնադեռ,
Իմ խոր հոգին էն բարձունքին խոսք է բացել նրա հետ—
Անհաս բանից, բսկբանից, երբ չրկան էլ դեռ չրկաւ,
Մինչև վախճանն անվախճանի քնընում է դարե դար։ (I, 214)

Այս քառյակի ամեն տողի ներսում հանդես է գալիս մեկ կամ երկու զույգ ներքին հանգ։ Միասին վերցրած, դրանք շատ են մեծացնում համանման հնչյունների տեսակարար կշիռը քառյակում, քանի որ տողավերջի սովորական հանգերից բացի այստեղ կա ևս շորս զույգ հանգ՝ մի քանի

24 ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 100 ա։

25 Նույն տեղում, № 79։

տասնյակ կրկնվող հնչյուններով: Զամիի և ներքին հանգերի
հունյն համակարգը կրկնվում է նաև հետևյալ քառյակում.

Ով անճառ Մին, որ ամենին միացնում ևս մի կյանքում,
Ամեն կյանքում ու երակում անտես, անկեղ բորբորում,—
Ողջ ազատ են ու հարազատ ևս աշխարհքում Քեզանով,
Ողջը Քո մեջ՝ անմահ, անվերջ՝ Քեզ ևս երգում Քո ձենով... (I, 214)

Ներքին հանգի մյուս ականառու նշանակությունն այն է,
որ հաճախ այն հենվում է հնչյունական կազմով նման, բայց
իրենց նշանակությամբ խիստ տարբեր, նույնիսկ հակադիր
բառերի վրա և դրա շնորհիվ էլ շատ ցայտուն է դարձնում
միտքը: Այդպես է կառուցված «Տաղով եկավ...» բանաս-
տեղծությունը, ուր տողասկզբի հանգեր կազմող բառերն ըն-
տրված են իմաստի հակադրության սկզբունքով (տաղով—
ախտով, երգով—վերհով, սիրով—սուրով—սիրով): Ահա այդպի-
սի օրինակներ Թումանյանի այլ դործերից. «Սերը դարձել
սուր ու ջուրը—արին» («Հառաչանք»), «Ես կը վառվեմ, հուր
կը դառնամ, Ես կը հալվեմ, ջուր կը դառնամ» («Անուշ»),
«Ետեք սուր, առաջը ջուր» («Թագավորն ու չարչին»),

Ցավը՝ անտակ ծովի պես,
Սերը՝ անհագ սովի պես,
Մովի միջին ու սովի
Անբախտ Սայաթ-Նովի պես: (I, 534)

Վերջին օրինակը շատ ցայտուն է Թումանյանի պոեզիայի
հնչյունական հարստության առումով: Այստեղ կիրառված է
այնպիսի մի հազվագեղ հնարանք, որ կարելի է անվանել
կրկնակի ներքին հանգ: Առաջին և երկրորդ տողերում հան-
գավորվում են ոչ միայն «ծովի» և «սովի» բառերը, այլև
«առտակ» և «անհագ» մակդիրներն էլ շատ ուժեղ ներքին
հանգ են կազմում: Եթե սրան ավելացնենք այն, որ առաջին
տողում հնչյունական ընդհանրությամբ առնչվում են «ցավը»
և «ծովի» բառերը (ց-ծ, վ-վ), երկրորդում՝ «սերը» և «սովի»
բառերը (ս-ս), երրորդում նորից կրկնվում է «ծովի-սովի»
ներքին հանգը, չորրորդում ներքին հանգ են կազմում «ան-
բախտ» և «Սայաթ» բառերը և, վերջապես, առաջին, երկրորդ

ու շորքերդ տողերի վերջում կրկնվում է միևնույն բառը (պէս), իսկ նրան նախորդող բառերը ներքին հանգ են ստեղծում (ծովի—սովի—նովի), ապա պարզ կլինի, թե, հիրավի, ինչքա՞ն «լեփլեցուն» է այդ փոքրիկ քառյակը ներքին հանգերով, հնչյունական կրկնակներով, հակադիր իմաստների հանդիպադրումներով: Քառյակի բոլոր բառերը (բացի երրորդ տողի «միջին» բառից) մասնակցում են նրա հնչյունական ձևավորմանը:

Սակայն, կարելի է անվերապահորեն ասել, որ հիմնականը, առավել բնորոշը Թումանյանի կիրառած ներքին հանգերի համար ոչ թե նշված հնչյունական-իմաստային ֆունկցիաներն են, այլ մի ուրիշ բան: Թումանյանը ներքին հանգը վարպետորեն ծառայեցնում է, ամենից առաջ, երևույթի կամ գործողության պատկերման խնդրին, նրա օգնությամբ հասնելով առարկայի և պատկերման միջոցների առավել մեծեցման, անբերի ներդաշնակության:

Նախօրոք ասենք, որ եթե հնչյունական հարստության կամ իմաստային հակադրության նպատակով ստեղծված ներքին հանգերը Թումանյանի պոեզիայում սովորաբար մնում են միևնույն տողի կազմում, ապա գործողության ալլեայլ կողմերի պատկերմանը ծառայող ներքին հանգերը մեծ մասամբ լինում են հատածի տեղում և տողը բաժանում են երկու հավասար մասի, որն արտահայտվում է նաև գրության համապատասխան եղանակով: Ներքին հանգը ութմական ինքնուրույնություն է տալիս կիսատողին, վերածում է այն առանձին միավորի: Դրա շնորհիվ մեծանում է բանաստեղծական տողերի քանակը, իսկ նկարագրությունը կարծեք ծավալվում է խորությամբ ու լայնքով: Վերցնենք «Այվաղովսկու նկարի առջև» բանաստեղծության առաջին տունը.

Ելած՝ օվկիանի անդուսպ ալիքներ,
Ծանրը հորձանքով վարկելով դեպ վեր,
Լեռնանում էին, գոռալով ահեղ,
Եվ մերթիկն ուժգին շնչում էր այնտեղ
Անկողը ու անվերջ
Տարածության մեջ:

Ներքին հանգի պատճառով (անվերջ-մեջ) տան հինգերորդ տողը բաժանվել է երկու 5-վանկանի մասերի և տունն էլ ստացել է 6-տողանի կառուցվածք, հանգավորման aabbcc սխեմայով: Սակայն դա տողերի քանակի սոսկ մեխանիկական ավելացում չէ: Դրա շնորհիվ տան կզրափակիչ մասը կարծես ձգվում է, տարածվում այնպես, ինչպես այդտեղ նկարագրվող օվկիանոսի անսահման տարածությունները: Նույն կառուցվածքն ունի նաև երկրորդ տունը.

«Կանգնեցե՛ք», զոչեց վրձինը ձեռքին
կախարդ ծերունին հուզված տարերքին.
Եվ լուռ, հրնազանդ հանձարի ձայնին,
Մով ալիքները, փոթորկի ժամին,
Կրաավի վերա
Կանգնած են ահա: (1, 197)

Այստեղ էլ ներքին հանգի օգնությունը կիսատողերի բաժանված վերջավորությունը հնչում է հատու և կտրուկ, որին նպաստում է վերջին երկու տողերի կարճությունը: Այդ կարճ տողերը, նախընթաց տողերից ունեցած սուր տարբերությամբ, կարծես նպաստում են ստեղծելու վիթխարի տարերքի սանձահարման, քարացման, ամեն մի շարժման դադարելու տալավորություն, որի մասին խոսվում է այստեղ:

Իհարկե, տաղաչափական ձևերի իմաստի ամեն մի այլ մեկնաբանության նման, այս բացատրությունն էլ կարող է թվալ սուբյեկտիվ, բայց անվիճելի է, որ տների վերջում կարճ տողերի առկայությունը զարմանալիորեն ներդաշնակում է պատկերվող երևույթին՝ և՛ առաջին, և՛ երկրորդ տրոսերում: Սխալ կլինեիր կարծել, թե այսպիսի դեպքերում բանաստեղծը նախօրոք ծրագրում է տողերը բաժանել՝ նշված արտահայտչական տալավորությանը հասնելու համար: Ըստ երևույթին, այդ հնարանքը երևան է գալիս տարերայնորեն, ռիթմի սուր և անթերի զգացողության շնորհիվ:

Ռումանյանի շատ ուրիշ գործերում ևս ներքին հանգի պատճառով երկար տեղի բաժանումը երկու կարճ տողերի՝ արտահայտչական կարևոր դեր է խաղում, համապատասխանում է նկարագրվող գործողության տեմպին, ընթացքին, ա-

ռարկայի բնույթին: Այսպես, սովորական կառուցվածքի գեպ-
քում «Հայոց լեռներում» բանաստեղծությունը կունենար 10-
վանկանի 4 տողերից բաղկացած տներ: Բայց ներքին հան-
գերի միջոցով բանաստեղծը բոլոր տների 2-րդ և 4-րդ տո-
ղերը բաժանել է երկու 5-վանկանի կիսատողերի: Դրա հե-
տևանքով տողերի քանակը տներում հասնում է վեցի, ընդ-
հանուր ինտոնացիան դառնում է ավելի ձգվող, դանդաղ, հան-
դիսավոր, որն ասեք համապատասխանում է բանաստեղծու-
թյան մեջ նկարագրվող քարավանի ընթացքին.

Մեր ճամփեն խավար, մեր ճամփեն գիշեր,
Ու մենք անհատնում
էն անուշա մրթնում
Երկա՞ր դարերով զրնում ենք գեպ վեր
Հայոց լեռներում,
Դրժար լեռներում: (I, 144)

Եթե փորձենք որոշ բառերի փոփոխման և ներքին հան-
դերի վերացման ճանապարհով վերականգնել 10-վանկանի
տողերի սովորական կառուցվածքը, ապա կնկատենք, որ
զգալիորեն փոխվում է բանաստեղծության ամբողջ տեմպը,
երանգը, ինչ-որ չափով խախտվում է գործողության և ռիթմի
դասական ներդաշնակությունը.

Մեր ճամփեն խավար, մեր ճամփեն գիշեր,
Ու մենք անխափանց էն անուշա մրթնում
Երկար դարերով զրնում ենք գեպ վեր
Դրժար, տատասկոտ հայոց լեռներում:

Այստեղ ռիթմն զգալի չափով աչլ է, թեև վանկերի ընդ-
հանուր թիվը չի փոխվել:

Ներքին հանգի նույն ռիթմական դերը տարբեր ձևերով
հանդես է գալիս նաև Թումանյանի աչլ գործերում («Վայր-
էջը», «Սիրիուսի հրաժեշտը», «Հին օրհնություն», «Ժամա-
նակն անվերջ...» և այլն): Հատկապես հաճախ է դիմում բա-
նաստեղծը տողերի բաժանման միջոցին, երբ թվարկում և
մի շարք երևույթներ կամ գործողություններ: Այդ գեպքում
տողերի և կիսատողերի վերջում, այսինքն՝ հանգերի մեջ

գերակշռում են բայական ձևերը, որոնք, բնականաբար, ուժեղացնում են գործողության տպավորությունը: Տողերի քանակի մեծացումը և բայական ձևերի առատությունը նպաստում են բանաստեղծական պատկերի ծավալմանը, նրա, այսպես ասած, «մանրամասնումին».

Կանաչ, վիթխարի ընկուզենու տակ,
Իրենց հասակի կարգով, ծալսատակ,
Միասին բազմած,
Ու շրջան կազմած,
Քեֆ Լին անում
Եվ ուրախանում
Մեր հրակա պապերն ու մեր հայրերը՝
Գյուղի տերերը: (I, 15)

«Հին օրհնությունը» առաջին անգամ տպագրվել է 1894 թ.: Ահա և մի օրինակ էլ տասնամյակներ անց՝ 1922 թ. գրած «Սիրիուսի հրաժեշտից», որը Թումանյանի վերջին ավարտուն գեղարվեստական գործն է.

Սիրիո՛ւ, երկնից շրքեղ գոհար,
Որ խաղում ես,
Փաղփաղում ես
Ճերմակ ու բիւ լույսով բո վառ
Ու զարդարում,
Ջրվարձ վառում
Մեր գիշերվան հավատը մառ... (I, 198)

Հետեւելով Թումանյանի ստեղծագործական զարգացմանը, մենք նկատում ենք, թե ինչպիսի ժամանակի ընթացքում կատարելագործվում է նաև ներքին հանգի կիրառման վարպետությունը: Այս առումով հետաքրքիր են «Լոռեցի Սարոյի» երեք տարբերակները: Առաջին տարբերակում (1889) ներքին հանգի միջոցով բաժանվող տողեր առհասարակ չկան, երկրորդում (1896) կա արդեն 23 կիսատող: Բայց դրանցից 11-ը կենտ կիսատողեր են և, հետևաբար, ներքին հանգի հետ չեն առնչվում, օրինակ.

Արեը սարի հտեն է մտնում,
Ցերեկը հատնում:

Կամ՝

նվ ինքը խոժոռ, մոռաց ու ահեղ
Բազմում է այնտեղ: (II, 308—309)

Մնացած վեց զույգ կիսատողերից երկուսն էլ իրար հետ
չեն հանգավորվում, այլ հանգերով կապված են հարևան
լրիվ տողերի հետ.

Ինչպես լեռների տեր ու թագավոր,—
Նոր օրը գալիս,—
Իրան թեավոր
Երածիշտներով ողջուն է տալիս: (II, 308)

Ընդհանուր առմամբ, այս տարբերակում կիսատողերը
պատահական բնույթ ունեն, էապես չեն առնչվում բովան-
դակության հետ:

Իսկ պոեմի վերջին տարբերակում (1903) թեև կա ընդա-
մենը 15 կիսատող, բայց դրանք էականորեն նպաստում են
բովանդակության ուժեղացմանը: Կիսատողեջը հիմնակա-
նում հանդես են գալիս պոեմի սկզբում, ուր ներքին հանգը
մեծ չափով ընդգծում է Դե-Ֆեդի անլուլի շառաչի նմանա-
ձայնությունը («Ու գոռում գիծ-գիծ. — Վա՛շ-վի՛շշ, վա՛շ-
վի՛շշ», «Ու կըրկնում գիծ-գիծ. — Վա՛շ-վի՛շշ, վա՛շ-վի՛շշ...»)
և մեկ էլ պոեմի վերջին մասում՝ հոգեբանական թեմայի
դարգացման ամենալարված պահին, երբ Սաբոյի սարսա-
փահար մտապատրանքների նկարագրությունը թելադրում է
կտրատված, բարախուն, անհանգիստ ռիթմ.

Ուզում է վերև մըտիկ տա մեկ էլ՝
Ու սիրտ չի անում:
Ականջ է դրնում...
...Դալիս են կըրկին լիկի, կամացուկ,
Դրոսն ևտեից փըսփըսում ծածուկ.
— Էստեղ է նա,
— Հա՛, հա՛, հա՛, հա՛,
— Տե՛ս-տե՛ս, տե՛ս-տե՛ս.
Նորից էսպե՛ս,
Մըտիկ արա՛,
— Հա՛, հա՛, հա՛, հա՛... (II, 17)

Թումանյանի պոեմներից ներքին հանգի միջոցով առաջացող կիսատողեր ամենից շատ կան «Պոետն ու Մուսայում» և «Սասունցի Դավթում», որոնցից ամեն մեկն ունի մոտ 50-ական կիսատողեր: Առաջին պոեմում դա կապված է առօրյա-խոսակցական լեզվի տարրերի ակնհայտ գերակշռության և ստեղծագործության երգիծական բնույթի հետ: Ներքին հանգերի առատությունը, երկար ու կարճ տողերի ղեկավարումները ուժեղացնում են ոճի կենդանությունը, խաղացկունությունը: Իսկ «Սասունցի Դավթում» այդ երևույթը սովորաբար առնչվում է գործողություն պատկերող բայական ձևերի առատության հետ («էս լուսը բրնձած վերկացավ զբնաց», «Սասուն ավերեմ, Հեղեղեմ, բերեմ», «Գուցե թե գըթա, Մեղ սըրի չըտա», «էս որ իմացավ, Դավիթ մեղմացավ», և այլն), կամ էլ թվարկումների հետ (օրինակ՝ մի քանի անգամ կրկնվող անունները. «Բաղին, Կողբաղին, Սյուղին, Չարխաղին»):

Ներքին հանգերով կիսվող տողերը, հաճախակի անցումները երկար տողերից կարճերին և կամ ընդհակառակը՝ ավելի բնորոշ են Թումանյանի մի շարք բալլադներին: Բավական է բերել մի քանի թվեր. «Անբախտ վաճառականներ» բալլադում 146 տողերից 26-ը 4-վանկանի կիսատողեր են, «Անիծած հարսի» մեջ՝ 71-ից 50-ը, «Պողոս-Պետրոսում»՝ 80-ից ավելի քան 30-ը, «Դառնիկ ախպեր» չափածո հերիտթում՝ 218-ից 46-ը: «Չարի վերջում» 147 տողից (նկատի ունենք միայն չափածո տողերը) մոտ կեսը (70 տող) 5 կամ 4-վանկանի կիսատողեր են, «Անբուն կիտն» անավարտ ստեղծագործության մեջ շուրջ 500 տողից կիսատողեր են 130-ը, «Հսկան» բալլադում՝ 200-ից 24, «Արտուտի երգում»՝ 80-ից 34, «Մոծակն ու մրջյունը» առակում՝ 99 տողից 25 և, վերջապես, «Մի կաթիլ մեղրում»՝ 168-ից 35 տող: Չնք բերում տվյալներ մյուս բալլադների վերաբերյալ, ուր կիսատողերի քանակը համեմատաբար ավելի փոքր է:

Ինչո՞վ բացատրել ներքին հանգերի և կիսատողերի այս մեծ քանակը: Պատճառները, ինչպես կտեսնենք, շատ բաղմադան են, բայց ի վերջո հանգում են մեկ հիմնական նպատ-

տակի. գեղարվեստական այդ միջոցը Ռումանյանի գրչի տակ ծառայում է բանաստեղծական պատկերման բնականության, կենդանության, գործողության ուժի միջոցով հարազատ վերադարձ-
 րության խնդրին: Բալլադների մեջ կերպարների բացառիկ
 կոնկրետությունը, մարդկային անհատականության շափա-
 ղանք շոշափելի գրեթե անհայտ է, խոսքի տիպականացումը
 և այլն, — պահանջում էին նաև տաղաչափական ձևերի մեծ
 ճկունություն, բաղմագանություն, ամեն անգամ մի նոր ին-
 տոնացիայով խոսակու ունակություն: Չափերի փոփոխու-
 թյունները, ներքին հանգերի օգնությամբ տողերի բաժանու-
 մը հնարավորություն է տալիս բանաստեղծին «մաներելու»,
 ամեն անգամ բովանդակության և շափի միջև համապա-
 տասխանություն ստեղծելու՝ շափի փոփոխությամբ իմաս-
 տային նորանոր հրանգներ արտահայտելու համար: Ամենից
 կարևորն այստեղ այն է, որ Ռումանյանի բալլադներն ար-
 տակարգ կերպով հագեցած են գործողությամբ, շարժումով,
 դրամատիկական վիճակներով, որոնց տաղաչափական հա-
 մարժեք ձևեր զտնելուն ղգալի շափով նպաստում է նաև ներ-
 քին հանդը:



Երկար ու կարճ տողերի հաջորդականությամբ գրված
 ոտանավորը նորություն չէ: Եվրոպական և ռուս գրականու-
 թյան մեջ XVII—XVIII դարերից սկսած լայնորեն տարած-
 վեց, այսպես կոչված, «ազատ ոտանավորի» այն տեսակը,
 որի մեջ զուգակցվում են տարբեր երկարության տողեր²⁶:
 Ռուսական պոեզիայում, օրինակ, ազատ ոտանավորի (ВОЛН-
 НЫЙ СТИХ) տողերում վանկերի քանակը կարող է տատան-
 վել 1-ից մինչև 15, ավելի հաճախ՝ 2-ից մինչև 13: Այդ ո-
 տանավորն ամենից շատ դորժ է ածվել շափածո դրամանե-
 րում և առակներում, թեև եղել են նաև քնարերգության ու
 պոեմի մեջ կիրառելու փորձեր:

²⁶ Ոտանավորի այս տեսակը պետք է տարբերել տաղաչափական այն
 հասուկ համակարգից, որը նույնպես կոչվում է ազատ ոտանավոր (vers
 libre, свободный стих) և ունի կառուցման բոլորովին այլ սկզբունքներ:

Ինչո՞ւ է պայմանավորված ազատ ոտանավորի սերտ կապը դրամատուրգիայի և առակագրության հետ: Չափածո դրաման, որի մեջ ոտանավորը, բնականաբար, հերոսների խոսքի վերարտադրություն է, դիմում էր տաղաչափական այդ ձևին (հիշենք Գրիբոյեդովի «Խեղճից պատուհասը», Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսը») այն պատճառով, որ զուհնարավորություն էր տալիս անմիջականորեն արտացոլելու հերոսների խոսքի, տրամադրությունների և վիճակների բոլոր անցումները: Առակագրությունը օգտվում է ազատ ոտանավորից այն պատճառով, որ վերջինիս խաղացկուն բնույթը լավ է համապատասխանում առակի ոճին՝ նրա արտաքուստ պարզամիտ, բայց ըստ էության խորամանկ-հեղինական պատմելաձևին, ճշմարտության բացահայտման այլաբանական եղանակին: Ազատ ոտանավորն այնքան սերտորեն կապվեց առակի հետ, որ հաճախ կոչվում էր նաև «առակի ոտանավոր» (басенный стих):

Ոտանավորի այս տեսակը հայ պոեզիայի մեջ թափանցեց նույնպես առակի միջոցով: Նրա առանձին օրինակների կարելի է հանդիպել և՛ Աբովյանի «Պարապ վախտի խաղալիք» գրքում: Այդ ձևին Աբովյանն անշուշտ դիմում էր առակագրության մեջ իր անմիջական ուսուցիչներին՝ Լաֆոնտենին և Կոփլովի ոտանավորի ազդեցության տակ: Ճիշտ է, հիմնական չափից կատարած շեղումները Աբովյանի մոտ շատ քիչ են և այս իմաստով չեն կարող համեմատվել, առհասարակ, Կոփլովի առակների տաղաչափական ձևի հետ, ուր հաճախ ամեն մի նոր տող միաժամանակ և նոր մի չափ է ներկայացնում: Բավական է ասել, որ Աբովյանի առակների ավելի քան 2600 տողերում, որոնք գրեթե անխտիր դրված են 10-վանկանի չափով, կարճ տողերը մեկ տոկոսից չեն անցնում (ընդամենը 28): Այդ 28 տողերի մեծ մասը (18) 5-վանկանի կիսատողեր են, մի քանիսն էլ ունեն 3, 4 կամ 6, 7, 8 վանկ: Սակայն Աբովյանն ինչ-որ չափով արդեն մոտենանշում էր առակի տաղաչափական ձևի այն ուղին, որը հետագայում ավելի տարածվեց: Բավական հաճախ է գործածում այդ ձևը Ղ. Աղայանն իր առակներում և մանկական բանաստեղծու-

թյուններում: Հետագայում այն տիրապետող դարձավ Ավ. Իսահակյանի, Ա. Խնկոյանի առաջնություն, ինչպես նաև ժամանակակից հայ առակագրություն մեջ (օրինակ՝ Հ. Շիրազի առաջնությունը): Կիսատողերի կիրառությունը, սակայն, չի սահմանափակվում միայն առակի ժանրով, թափանցում է նաև քնարերգության ու պոեմների մեջ: Այդ հնարանքը շատ է կիրառում Հ. Հակոբյանը բազմաթիվ բանաստեղծություններում և մանավանդ պոեմներում («Նոր առավոտ», «Կարմիր ալիքներ», «Հավասարություն», «Աստվածները խոսեցին»): Նրա նախատիրած ձևը մեծ մասամբ կենտ կիսատողն է, որն առանձին հանդես է գալիս լրիվ տողերի շրջապատում:

Թումանյանի մի շարք երկերում և հատկապես բալլադներում կիրառված երկար և կարճ տողերի հաջորդման հնարանքը XIX—XX դարերում հայ պոեզիայի մեջ մտած այդ տաղաչափական նորությունն առավել նշանակալից դրսևորումներից է:

Նախքան կոնկրետ օրինակներին անցնելը, նշենք նաև հայկական աղատ ոտանավորի մի կարևոր առանձնահատկություն: Երկար և կարճ տողերի զուգորդմամբ զրված մեր բանաստեղծություններն իրենց կառուցվածքով շատ են տարբերվում, օրինակ, ռուսական առակների ոտանավորից: Վերջինիս մեջ ռիթմի միավոր է դառնում բանաստեղծական ոտը (յամբ, բորեյ կամ մի այլ ոտք), որը պարբերաբար կրկնվում է ամբողջ բանաստեղծության մեջ: Բայց քանի որ ոտքերի քանակը խիստ տատանվում է (մեկից մինչև վեց և նույնիսկ յոթ), այդ պատճառով էլ վանկերի թիվը տարբեր տողերում շատ անհավասար է, թեև տողերն ի վերջո ռիթմիկ են: Վերցնենք մի քանի տող Կռիլովից.

Но кстати ли Орлу принять совет из норки,
И от Крота. А где же похвала,
Что у Орла
Глаза так зорки?
И что за статья Кротам мешаться сметь в дела
Царь-птицы!

վանկերի քանակն այս տողերում բոլորովին հավասար չէ (այն տատանվում է երեքից մինչև տասներեք):

Հայկական պոեզիայում, նրա տաղաչափության գերադանցապես վանկային բնույթի պատճառով, վանկերի քանակի աչգալիսի սուր տատանումներ չեն լինում: Կարձ տողը մեղանում սովորաբար լրիվ տողի կեսն է, որն առաջանում է ներքին հանգի շնորհիվ և կամ հանդես է գալիս առանձին: Այսպես, 10-վանկանի ոտանավորում տողը բաժանվում է երկու հավասար՝ 5-վանկանի մասերի, իսկ 8-վանկանի ոտանավորում՝ քառավանկ կիսատողերի. դրանց օրինակներին մենք արդեն հանդիպել ենք: Ճշշող մեծամասնությամբ աչգալիսին են նաև Թումանյանի պոեզիայում հանդես եկող կիսատողերը: Դրանք լրիվ տողի բաժանումից առաջացած 4 կամ 5-վանկանի փոքր տողեր են, որոնց միացումից կարող է վերականգնվել տվյալ երկի հիմնական տաղաչափական ձևը՝ 8 կամ 10-վանկանի տողը:

Թումանյանի մոտ ներքին հանգերն ամենից շատ երևան են գալիս այն ժամանակ, երբ գործողությունն նկարագրելիս կուտակվում են բայական ձևերը: Կիսատողերի հնարանքը թույլ է տալիս առանձնացնելու ամեն մի արարքի կամ դեպքի հիշատակությունը, ընդգծելու նրա իմաստն ու նշանակությունը: Դեռ վաղ շրջանում գրած «Անբախտ վաճառականներ» բալլադում շատ ցայտուն է արտահայտվել ներքին հանգի այդ դերը: Ամոթահար եղած Չղջիկը տազնսպով միաք է անում՝ «Ո՞ր ջուրն ընկնեմ, ու՞մ մոտ գրնամ...»: Սրան հաջորդող՝ Չղջիկի արարքների նկարագրության մեջ շատ են բայական ձևերը, որոնք իրար հետ հանգեր են կազմում, մի տեսակ մանրամասնում են նկարագրությունը և մեծ մասամբ առանձնանում կիսատողերի մեջ.

Շատ միտք արավ,
Դեռ դեն թրավ,
Ինչ որ ուներ տանը, հագին,
Ողջ հավաքեց, տըվավ պարտքին,
Դիփ մերկացավ,
Էլ չըպրծավ:

Նույն հնարանքն է կիրառված ճաշի արարքները նկարագրելիս: Նրա հուսակտուր ղեզերումներն ու որոնումները զարմանալիորեն ներգաշնակում են իրար հաջորդող կարճ տողերին, որոնցից ամեն մեկը մի նոր գործողություն է ցուցադրում.

Ճաշն էլ ծովում
Ճրշում, ծրվում,
Ջուրն է մրտնում,
Դուրս է պրծնում.
Թեին տալիս,
Ման է գալիս,
Թե մի գուցե բախար բանի,
Կորուսան էլ ետ ջրից հանի: (I, 271)

Բայական ձևերի առատության շնորհիվ տողերի կտրատման հանդիպում ենք նաև «Անիծած հարսը» («Հուպուպ դառավ, Երգիկից թռավ, Ու վերացավ, Վեր հեռացավ»), «Պողոս-Պետրոս» («Ու թևեր առան, Թռչուններ դառան»), «Գառնիկ ախպեր», «Հսկան» և այլ երկերում: «Հսկան» բալլադի հետևյալ հատվածում ամեն մի կիսատող փաստորեն մեկական բազմաբայալ ստորոգյալ է.

Զի են բրշում,
Մոտ են գալի,
Թուր են բաշում,
Հարայ տալի,
Նևանք ձրզում
Ու ծակծրկում... (I, 317—318)

Կարճ տողերի շնորհիվ ընդգծվում է նշված արարքների իմաստը, գործողության ընթացքն ու արագությունը:

«Գառնիկ ախպեր» չափածո հեքիաթում անօդնական որբերի ղեզերումների, նրանց կրած տառապանքների պատկերն ամբողջացնելու համար Թումանյանը դիմում է նաև տողերի հատման միջոցին.

Երկու որբեր,
Քուր ու ախպեր
Գընում, զընում ևն հեռու.

Արեւ վառ,
Ճամփեն երկար,
Ոչ աղբյուր կա, ոչ առու (I, 301)

Իր ռիթմով ասեր «ձգված», «երկարած» բանաստեղծական տունը ներդաշնակում է անվերջանալի ճանապարհի պատկերացմանը: Եթե հիշեցնենք, որ այդ տունը ստեղծագործության սկզբում կրկնվում է շորս անգամ (բավական հազվագեպ մի բան Թումանյանի պոեզիայում), ապա այս դիտողությունն ավելի քան համոզիչ է դառնա: Իրոք, հեքիաթի առաջին մասում դուռն էս արեւովառ ուղիներով անցնող սրբերի դանդաղ ու հոգնած քայլերի ռիթմը, մեր հայացքի առջև կարծես ձգվում է անսկիզբ ու անվերջ ճանապարհի ուղեծիրը: Դրան զգալի չափով նպաստում է տաղաչափական նշված հնարանքը:

Համահնչուն վերջավորությունների միջոցով առանձնացնող կիսատողերը հաճախակի են դառնում նաև այն ժամանակ, երբ բանաստեղծը մի բան թվարկում է, իրար կողքի դնում համանման երևույթներ կամ պարագաներ: Ահա ինչպես է նկարագրվում գործի հաբձակումը վիթխարի դյուցազնի վրա՝ «Հըսկան» բալլադում.

Որբ օտին,
Որբ բրթին,
Որբ լանջին,
Որն ականջին,
Փորի վրա, միրքի միջում,
Ձի են խաղում, նիզակ ճռճում,
Ձարկում, զարկում,
Ձրգում, թրքում: (I, 315—316)

«Մոծակն ու մրջյունը» առակում կիսատողեր են հանդես գալիս ինչպես գործողության հանդամանքները թվարկելիս («Ամառն ամբողջ, Ուրախ, առողջ, Պայծառ ու տաք Արևի տակ...»), այնպես էլ տեղի հանդամանքների մասին խոսելիս («Լիքը աչգում, Ճահճուտ մարգում, Ճոխ տըներում, Պալատներում...»): Այդպիսի թվարկումները՝ առանձնացած

Հատուկ կիսատողերի մեջ, առավել որոշակի են դարձնում
գործողության եղանակը, կերպը:



Մինչև այժմ մենք դեռ ոչ մի օրինակ չենք բերել «Մի
կաթիլ մեղրից»: Այնինչ տաղաչափական կառուցվածքի, գոր-
ծողության և ուրիշի համապատասխանության առումով ևս
Թումանյանի այդ երկը ներկայացնում է մի անթերի կատա-
րելություն: Ուստի հետաքրքիր կլինի քննել նրա ուրիշմական
քիչ թե շատ ամբողջական ձևով:

«Մի կաթիլ մեղրը» ևս ունի Թումանյանի շատ դործե-
րում երևան եկող այն հատկությունը, որը կարելի է քնա-
րոշել իբրև նեոբիմե անսպառ բազմազանություն՝ առտաֆիմ
կարծեցյալ միապաղաղության մեջ: Իրոք, եթե Թումանյանի
պոեզիան քննենք արտաքին-տեխնիկական, տաղաչափական
հատկանիշների առումով, ապա այն շատ էլ բազմազան չի
լիովում: Բայց դա միայն խաբուսիկ ապավորություն է: Թու-
մանյանը կարողանում է ամեն անգամ վերակառուցել տվյալ
տաղաչափական ձևը, նոր բովանդակություն, նորանոր
տրամադրություններ ու վիճակներ արտահայտել ստանալի-
որի հենց միեռնույն սխեմայի մեջ: Կարծեցյալ միապաղաղու-
թյունը վերածվում է բովանդակության ու ձևերի աչնպիսի
հարստության, որպիսին դժվար է ցույց տալ մի ուրիշ հայ
բանաստեղծի մոտ: Ահա և «Մի կաթիլ մեղրի» օրինակը:
Նրա 168 տողերում կիրառված են միայն երկու չափ. 133 տող
գրված է 8-վանկանի տողերով, իսկ 35-ը՝ այդ չափի 4-վան-
կանի կիսատողեր են, որոնք զոյացել են ներքին հանգերի
շնորհիվ: Բայց ի՞նչ չեք դռնի այդ տեղերում՝ կենցաղային
մանրուքների նկարագրությունից մինչև աշխարհավեր պա-
տերազմի շոխոդն ու արհավիրքները, ամենասովորական
առօրյա խոսակցություններից մինչև պատերազմ ազդարա-
րող թագավորների վերամբարձ, կեղծ «հայրենասիրական»
ճառերը, խաղաղ ու անշտապ ուրիշից մինչև խեղահեղ ան-
կարգությանը կռվի ելած գյուղական բազմության արար-
ների ու ձայների հարադատ վերարտադրությունը: Մի քանի

օրինակով ցույց տանք, թե ուրիշ կյանքի խմաստով ինչպե՞ս է այդ բոլորը պատկերվում, թե ի՞նչ դեր են խաղում ներքին հանգերն ու կիսատողերը:

Բալլադն սկսվում է հանդիստ նկարագրական-խոսակցական հատվածով: Գյուղական կրպակում խանութպանն ու մոտիկ գյուղից եկած շոբանը զրուցում են ու առևտուր անում.

էսպես հանգիստ, էսպես սիրով,
Մեղրից անուշ լավ խոսքերով
Մեղր են քաշում...

Ուտանավորի ուրիշն աչքքան խաղաղ է, որ ոչ մի անակրնկալ չես նախազգում: Բայց երբ կաթած մեղրից սկիզբ է առնում ղեպքերի «շղթայական ուսուցիան», մենք համոզվում ենք, թե ինչքան «պայլուցիկ նյութ» կա թաքնված այդ խաղաղ ուրիշի ներսում: Վերջենք խանութպանի կատվի արարքներին նվիրված շորս տողերը.

Ճանճի վրա, թաքուն-թաքուն,
էս խանութի տիրոջ կատուն
Դուրս է ցատկում,
Թաթով զարկում...

Առաջին երկու տողերը լրիվ են և դեռ զարգանում են անշտապ՝ կարծես թե համապատասխանելով իր դոճին գուլեգող մատեցող կատվի դանդաղ ընթացքին: Բայց երբ կատուն անցնում է «վճռական գործողության», չափն էլ կրտսրատվում է, հանդես են գալիս 4-վանկանի երկու կիսատողեր, որոնք սովորական տողի բաժանումն են: Դրա շնորհիվ ուրիշն արագանում է, իսկ կարճ, հատու տողերը կարծես վերարտադրում են կատվի հարվածի արագությունն ու դիպուկությունը. «Դուրս է ցատկում, Թաթով զարկում»:

Առավել ևս ցայտուն է կարճ տողերի դերը սրբնթաց և հատու ուրիշ ստեղծելու գործում՝ շան արարքների նկարագրության մեջ: Ուրբան արագ են շան քայլերը, աչքքան էլ արագ են հաջորդում իրար կիսատողերը, որոնցից ամեն մեկը մի նոր շարժում, արարք է գծագրում մեր առջև.

Բայց հենց կատվի ցատկերու հետ
 Հովվի շունը իսկույն ևեթ
 Հա՛ֆ է անում,
 Վեր է կենում,
 Խեղճ փխիկին
 Դրնում տակին,
 Ձեռաց խեղդում
 Ու շրպրտում: (1, 329—330)

Սրան հաջորդում են նորանոր դեպքեր՝ խանութպանի ու
 շոբանի լեզվակոխին ու մահացու հարվածները, գյուղական
 բազմության իրարանցումը: Գործողության սահմաններն ան-
 չափ ընդլայնվում են, երկուսի փոխարեն նրան մասնակցում
 են հարյուրավոր մարդիկ, ու թեև տաղաչափական ձևը չի
 փոխվում, բայց այն զարմանալի հարազատությամբ ար-
 տահայտում է նաև բազմության շարժումը, աղմուկը: Այդ
 նպատակին Ռումանյանը հասնում է ութմական և շարա-
 հյուսական մի շարք միջոցներով: Ամենից առաջ, դա այն-
 պիսի նախադասությունների առատությունն է, որոնց մեջ
 ուղղակի և մանրամասն նկարագրության փոխարեն սոսկ
 թվարկվում են մարդիկ, առարկաներ, դեպքեր: Եվ թվարկ-
 վում են առանց մակդիրների ու բացատրական մասերի՝
 «մերկ», «անպաճույճ», «արձանագրական» ոճով: Բայց կա-
 տարվում է իսկական մեծ արվեստի հրաշքը: Գեղարվես-
 տական արտահայտչական հատուկ միջոցներից կարճեք թե
 բոլորովին զուրկ նկարագրությունն իրականում բացառիկ
 պատկերավոր է, կենդանի և անմոռանալի:

Վերի թաղից, ներքի թաղից,
 Ճամփի վրից, գործի տեղից,
 Ճիշով, լալով,
 Հարաջ տալով—
 էլ հերն ու մեր,
 Քիր ու ախպեր,
 Կին, երեխեր,
 Ընկեր տրդեր,
 Զոքանչ, աներ,
 Քավոր, սանհեր,

Քեռի, փեսա...
Ի՞նչ իմանաս էլ՝ ո՞վ է սա... (I, 330)

Թվարկումներն այստեղ ոչ միայն համայնապատկերի նորանոր կողմեր են զծագրում, այլև ստեղծում են շարժման անջնջելի տպավորություն. մարդկանց կամ առարկաների ամեն մի նոր անուն միաժամանակ «առաջ է հրում» պատկերը, արագացնում շարժումը: Սրան պետք է ավելացնել ևս երկու միջոց: Նախ, ներքին հանգերի օգնությամբ տողերի բաժանումը երկու մասի, որի հետևանքով տողերի հաջորդումը տեղի է ունենում ավելի սրընթաց: Այդ նպատակին է ծառայում նաև շաղկապների գրեթե լիակատար բացակայությունը. դա ևս արագացնում է շարժման տեմպը:

Նույն սկզբունքով է կառուցված և մի ուրիշ հատված, որը պատկերում է արգեն հարևան գյուղի բազմության հարձակումը՝ նույնքան խառնիճաղանձ, վայրագ ու անկարգ: Թեև կիսատողերն այդ դեպքում շատ քիչ են, բայց երկար թվարկումների եղանակը և շաղկապների բացակայությունն օգնում են ստեղծելու գործողությունը համապատասխանող նույնքան սրընթաց մի ռիթմ: Ինչպես և առաջին դեպքում, ստացվում է կինեմատոգրաֆիկ արագությունը ծավալվող մի պատկեր—

Ինչպես շրեանձանձի մի բուն
Քանդես, թոցնես,
էն ճանձի պես
Ամբողջ գյուղով օրդու կապում,
«Բռն» են անում, գուրս են թափում
Ամեն միներ առած մի բան.
Որը ձևոին մի հրացան,
Որը եղան, ցարատ կամ սուր,
Որը թի, բա՛ւ, որը շամփուր,
Որը կացնով, որը փետով,
Որը ձիով, որը ոտով,
Որն անգրաակ, որը բորիկ—
Դեպի դուշման գյուղը մոտիկ: (I, 331)²⁷

²⁷ Հետաքրքիր է այս տողերի և ե. Արտվյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի մեջ մհառամի տոնի նկարագրության դուզահեռը, որ կատարել է Պ. Հակոբյանը (տե՛ս ՈՒԶ—III, էջ 48—49): Ահա միայն մի քանի տող նրա մեջ—

Կարելի է տեսլ, որ զեղարվեստական ոչ մի այլ միջոցով հնարավոր չէր վերստեղծել այսրան կենդանի, բաղմադույն, խոսող ու շարժվող մի համայնապատկեր: Գեղարվեստական հակիրճության լեզուն Թումանյանի գրչի տակ այս զեղարում էլ դառնում է երևույթի պատկերման անթերի համարժեքը: Այդ լեզուն և՛ բացառիկ ժլատ է, և՛ միաժամանակ կենսականորեն լրիվ ու գունագեղ: Այստեղ ևս Թումանյանը ոչ այնքան պատմում է, որքան ցուցադրում է մեր աչքերի առջև:

Հատկանշական է, որ թվարկման միջոցով մի ամբողջ պատկեր-շարժում ստեղծելու հաղվադեպ ու դժվարին հնարանքին անցյալի պոեզիայում հանդիպում ենք այն բանաստեղծի մոտ, որը ներկայացնում է լիարյուն ռեալիզմի ու զեղարվեստական հակիրճության լավագույն օրինակը և որն իր ստեղծագործության հենց այդ կողմերով ամենից հարավատ էր Թումանյանին,— հանդիպում ենք Պուշկինի մոտ: Հիշենք «Եվգենի Օնեգինից» հետևյալ տեսարանը. սահնակով Մոսկվա ժամանած Տատյանայի աչքի առջև անցնում են անթիվ-անհամար առարկաներ ու մարդիկ: Եվ ի՞նչ, այդ ամենը «պատկերավոր լեզվով» նկարագրելու փոխարեն բանաստեղծը դիմում է թվարկման «արձանագրական» ոճին, պարզապես հիշատակում քաղաքային բնանկարի ավելի քան երկու տասնյակ տարբեր կողմեր.

բերած արովյանական հատվածներից. «Ինչպես մեկ բունը քանդած մեղրահանճի թաբուն, Լնպես դու թափեցան ուղղափառ մահմեդականքը: Որն իր գուրանիցը, որը բաղիչը, ձաքիչը... Մաբից, ձաքից, տանից, հանդից, գեղերից, յալաղից, բաղաբից, առից, արից, ինչ ունեին չունեին՝ վեր ածած... Էսպես՝ մեկի ձևոին դամշի, մյուսի՝ դազանակ. մեկի ուսին մանդաղ կամ երկար ձողի... որը մեկ ֆորթի թուկ, մեկ շան բշիր, որը մեկ ձիու նոխտա, որը ձիու կամ իշի փալանը քամակին դրած...»:

Աչքի է զարնում ոչ միայն առանձին մանրամասների և արտահայտությունների, այլև նկարագրության տեմպի ու ռիթմի ակնհայտ նմանությունը: Դա, իհարկե, ոչ թե մեխանիկական ընդօրինակություն էր, այլ հետևանք էր երկու հեղինակների գրական սկզբունքների ընդհանրության, զրոնորում էր այն խոր նստվածքները, որ «Լերբ Հայաստանին» պատանի հասակից թողել էր Թումանյանի զեղարվեստական մտածողության մեջ:

Пошел! Уже столбы заставы
 Белеют; вот уж по Тверской
 Возок несется чрез ухабы.
 Мелькают мимо будки, бабы,
 Мальчишки, лавки, фонари,
 Дворцы, сады, монастыри,
 Бухарцы, сани, огороды,
 Купцы, лачужки, мужики,
 Бульвары, башни, казаки,
 Антеки, магазины моты.
 Балконы, львы на воротах
 И стан галок на крестах.

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

Պատկերման հակիրճության, գործողության և ուխտի ներդաշնակության այդ բարձր արվեստին է հասնում Թումանյանը նաև բալլադի վերջում՝ ամբերիչ պատերազմը նկարագրելիս.

Ու սկսվեց կրոփն ահեղ:
 Շոինդ, որոտ էտեղ, Լնեղ,
 Կըրակն ընկավ շեն ու բաղբ,
 Արյուն, ավեր, ճիչ, աղաղակ,
 Ամեն կողմից սարսափ ու բոփ,
 Ամեն կողմից մեռելի հոտ... (1, 333)

Եթե այս հատվածի առաջին և երրորդ տողերը սովորական պարզ նախադասություններ են, ապա մնացած չորսը սոսկ առանձին երևույթների թվարկումներ են տալիս, անվանական-անհանգույց կապակցություններ են, որոնք ուղղակի առումով ո՛չ ենթակա ունեն, ո՛չ ստորոգյալ, թեև մեկի

և մշտաբար իմաստը լիովին հասկացվում է: Մտքի արտահայտման այս ձևը կարծես բնորոշում է պատերազմի արհաւիրքների ոչ թե եղանի, պատահական, այլ համընդհանուր և համատարած բնույթը: Նշենք, որ իրենց ձեռով թումանյանի այս տողերն էլ ստիպում են վերհիշել դարձյալ Պուշկինին, որը Պուշտովյան մարտը նկարագրելիս գիմել է նույն սիմվոլիկան-շարահյուսական միջոցին՝ ճակատամարտի բնորոշ կողմերի թվարկման ճանապարհով վերստեղծելով ոչ միայն նրանց ճշմարտացի պատկերը, այլև տեմպը, արագությունը, նրանց միաժամանակյա ծավալումն ու միաձուլումը:

Швед, русский—колет, рубит, режет,
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон.

Նմանությունը, ինչպես տեսնում ենք, շատ ակնհայտ է, և, իհարկե, արդյունք է ոչ թե ազդեցություն, այլ այն բանի, որ թումանյանն էլ Պուշկինի նման ձգտում է ունակության համադրական պատկերների՝ միշտ պահպանելով բացառիկ հակիրճության սկզբունքը, հասնելով գործողության, սիմվոլիկայի պատկերման միջոցների իդեալական ներդաշնակության: Վերադառնալով «Մի կաթիլ մեղրում» ներքին հանգիստության հարցին, ասենք նաև, որ նրա գոյությունը միշտ չէ, որ նշվում է գրաֆիկորեն՝ կիսատողերի առանձնացումով: Երբ կիսատողերի բաժանումը հատուկ պետք չէ, ներքին հանգերը մնում են նույն տողի կազմում, ինչպես հետևյալ օրինակների մեջ.

Թո՛ւ ձեր գեղին, միջի մարդին,
Ձեր նամուսին, ձեր աղաթին...
Հա զարկեցին ու զարկեցին,
Կոտորեցին, կրակեցին,
Ինչքան ավել կոտորեցին,
Էնքան ավել կատաղեցին... (I, 331—332)

Մէջապիսի դեպքերում բանաստեղծն ավելորդ է համարել արտասանութեան տեմպի արագացումը, կիսատողերի խմատի առանձնացումը և չի բաժանել դրանք իրարից: Ներքին հանդի դերն աշխտեղ նախ և առաջ հնչյունական նմանակների կուտակման մեջ է. հատկապես վերջին քառյակում կ, ց, տ հնչյունների կուտակումը անպայման համապատասխանում է նկարագրութեանը, ասես վերստեղծում է պատերազմի անվերջ շփոթի, աղմուկի ձայնը:

4. ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՏԱՆ ԿԱՌՈՒՅՎԱԾՐԸ

Թումանյանի տաղաչափութեան ինքնատիպութիւնը հանդես է եկել նաև ոտանավորի կառուցման մի այնպիսի կողմի մեջ, որն առաջին հայացքից թվում է սոսկ արտաքին և այն էլ միայն բանաստեղծական ավանդույթով պայմանավորված մի բան, որ պոետի անհատականութիւնը առանձին դեր խաղալ չի կարող: Խոսքը վերաբերում է բանաստեղծական տան կառուցվածքին:

Չափածո խոսքն էլ բաժանվում է որոշ միավորների: Բնու էթե արձակի մեջ հանդես են գալիս միայն խոսքի բնական արտասանական-շարահնչուսական միավորներ (բառ—բառակապակցութիւն—նախադասութիւն— պարբերութիւն), ապա չափածոյի մեջ դրան ավելանում են նաև մի շարք լրացուցիչ, չորահատուկ տաղաչափական միավորներ, որոնք պայմանավորված են ոտանավորի ուղիղ բնույթով և կոշված են հենց արտահայտելու այդ ուղիղականութիւնը: Չափածո խոսքը բաժանվում է որոշ սկզբունքով կառուցված հավասար տողերի (իսկ հայերենում՝ մեծ մասամբ նաև հավասար կիսատողերի): Որոշ թիով հարեան տողերն էլ իրենց հերթին խմբավորվում և կազմում են ավելի մեծ ուղիղական միավորներ, որոնք էռվում են բանաստեղծական տուն (strophe, строфа): Եթե տողերի այդ խումբը (տունը) պարբերաբար հանդես է գալիս ստեղծագործութեան մեջ, ապա դառնում է ուղիղ լրացուցիչ գործոն, քանի որ կրկըն-

վում են հավասար մեծության ռիթմական-արտասանական միավորներ: «Սարոֆիկ կառուցվածք ունեցող ստեղծագործությունների խիստ ձևերում,— գրել է Բ. Տոմաշևսկին,— մենք տեսնում ենք որոշակի չափական և ռիթմիկ-շարահյուսական հատկանիշների ճշգրիտ կրկնություն, հատկանիշներ, որոնք երկը բաժանում են ավարտուն խմբերի, և յուրաքանչյուր աշղպիսի խումբ որոշ առումով նույնական է մյուսներին»: Բանաստեղծական տան հիմնական հատկանիշներ Բ. Տոմաշևսկին համարում է հանդերի որոշակի հաջորդականությունը, երկար և կարճ տողերի համաչափ դասավորությունը և ռիթմական-արտասանական ավարտվածությունը²⁸:

Ինչպես բանաստեղծական կառուցվածքի բոլոր մյուս կողմերը, այնպես էլ տան բնույթն ու չափերը վերջին հաշվով պայմանավորված են բովանդակությամբ, նախ և առաջ՝ նշերանգի պահանջներով: Տունը սովորաբար շարահյուսական-արտասանական մի ամբողջություն է: Դրանով էլ, բոլոր էություն, պայմանավորված է տարբեր երկարության տների գոյությունը՝ սկսած երկու տողանի տներից մինչև 8, 10 և նույնիսկ ավելի: տողերից բաղկացած խմբերը, Ստեղծագործության ընդհանուր բնույթից ու բովանդակությունից է բխում տան կառուցվածքի տվյալ կոնկրետ ձևը: Շարահյուսական-արտասանական մի ավարտուն միավոր ներկայացնելու միտումով է պայմանավորված նաև աչն ակնհայտ իրողությունը, որ գրեթե բոլոր աղբային գրականությունների մեջ բանաստեղծական տան ամենատարածված ձևը բառատուղն է՝ միջին մեծության մի խումբ, որը ոչ շատ մեծ է, ոչ էլ փոքր՝ բացահայտելու համար որևէ բանաստեղծական պատկեր կամ խոհ:

Սակայն միշտ չէ, որ չափածո ստեղծագործությունը տողերի համանման խմբերից է բաղկացած լինում: Հաճախ, մանավանդ պատմողական բնույթ ունեցող ժանրերում (պոեմ, բալլադ, չափածո վեպ, առակ), ինչպես նաև չափածո դրա-

²⁸ Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. М.-Л., 1959, с. 206—213.

մատուրգիայում, երկը կազմված է լինում տարբեր քանակությամբ ստղեր պարունակող խմբերից, որոնք հաջորդում են իրար առանց որևէ օրինաչափության, միանգամայն աղատորեն: Բայց, ինչքան էլ առաջին հայացքից սա տարօրինակ թվա, տողերի անհավասար խմբերի առկայությունը նույնպես ի վերջո բովանդակության հետ ունեցած սերտ կապի արտահայտություն է: Հենց տվյալ կոնկրետ իմաստին, պատկերին, նկարագրությանը համապատասխանող արտասանական-շարահյուսական միավոր ստեղծելու պահանջն է պայմանավորում տարբեր քանակի տողեր ունեցող խմբերի երևան գալը: Տան՝ խստորեն պահպանվող ձևից հրաժարվելը քանաստեղծին հնարավորություն է տալիս ազատորեն զարգացնելու երկը, անցնելու մի ձևից մյուսին: Վերջինս ք «Դեպի Անհունը» պոեմից մի: հատված, որը տեղի կայուն սկզբունք չունի, այլ բաժանվում է արտասանական-շարահյուսական հատկանիշների հիման վրա.

1. Հանդեպըն մաքեր, ո՞ւր եք սրլանում,
Ի՞նչ եք որոնում էն մոլի սահմանում:
2. Ահա մեր կյանքի սահմանը վերջին
էս սե ու տբխուր թումբերը շքնչին...
3. Լո՛ւս գերեզմաններ, քանի՞ սըղավոր
Ձեր եզերքներին կանգնել են մի օր,
էս դատարկ կյանքին, անհաստատ բախտին
Անեծրներ տալով բեկվել, հեռացել,
Երբ որ սիրածի զազադը մթխին
Վիհ են իջեցրել ու զեմբր ծածկել...
4. Եվ որքա՛ն բղձեր, սրբուր ու զպցմունք
Թաղված են, մարած ձեր լուռ փոսերում.
Ահա ն՛ մի նոր բարձրացրած սե թումբ,
Դեռ թաց է հողը, դեռ խունկ է բուրում,
Իսկ մենք ուզում ենք ուրիշին թաղել,
Որ ապրում էր դեռ հրկու օր առաջ...
5. Եվ անշուշտ մի օր սըրա շիրիմն էլ
Կըծածկի նույն.դեռ մամուլը կանաչ,
Կանի հավասար քարին ու հողին,
Ինչպես զըրացու անկողինը հին (II, 83)

Այստեղ պոեմի քնարական հերոսի մենախոսության լարված բնույթից, մտքի և գգաքմունքի սուր անցումներից է առաջանում շարահյուսական միավորների (և տների) անհավասարությունը (2-ից մինչև 6 տող):

Այսպիսի, իրենց ծավալով տարբեր տողախմբերը նույնպես բանաստեղծական տներ են՝ անհավասարադաս (հետերոմետրիկ) տներ: Այդ տներն իրենց կառուցվածքով հաջորդաբար չեն կրկնվում և այդ պատճառով էլ ութմական դեր չեն խաղում, որով և տարբերվում են սովորական հավասարադաս (իզոմետրիկ) տներից: Սակայն այդ երկու տիպի տների տարբերությունը, ինչպես նշում է Լ. Տիմոֆեևը, պայմանական է, քանի որ «և՛ մեկ, և՛ մյուս դեպքում տան գոյացման հիմքում դրված է ինտոնացիոն պարբերությունների ավարտվածությունը»: Իսկ «ամեն մի ավարտված ինտոնացիոն պարբերություն, որը պարունակում է մի քանի տող, իրենից մի տուն է ներկայացնում»²⁹:

Նախ տեսնենք, թե կայուն և հավասարատող տների ի՞նչ հիմնական տեսակներ են կիրառված Թումանյանի պոեզիայում: Պետք է ուղղակի ասել, որ դրանք այնքան էլ շատ չեն և չեն կարող համեմատվել, ասենք, Տերչանի, առավել ևս Ջարենցի երկերում հանդիպող բաղմազան ձևերի հետ: Թումանյանը չի դիմել եվրոպական պոեզիայում լայնորեն տարածված բանաստեղծական ձևերին՝ սոնետ, տրիոլետ, տերցին, ռոնդո և այլն: Չհական հետաքրքրությունները, եթե դրանք անհրաժեշտաբար կապված չէին բովանդակության հետ, առհասարակ խորթ էին Թումանյանին: Նրա մասին կարելի է կրկնել այն, ինչ գրել է Բ. Տոմաշևսկին Պուշկինի մասին՝ վերջինիս պոեզիայում կիրառված տներին նվիրված հատուկ ուսումնասիրության մեջ. «Այդ առումով Պուշկինը դասական էր բառիս խիստ իմաստով: Այլատեսակ տների որոնումները նրա համար ստեղծագործական խնդրո առարկա չեն եղել»³⁰: Թումանյանը չի օգտագործել նույնիսկ արևելյան

29 Л. Н. Тимофеев, *նշվ.*, աշխ., էջ 145, 148.

30 Б. В. Томашевский, *նշվ.*, աշխ., էջ 218.

պոեզիայի շատ ավանդական տեսակներ (բացի քառյակից), օրինակ, գաղելը, մուխամմաղը, որոնք ավելի ուշ հաջողութեամբ կիրառվեցին Տերյանի և Չարենցի կողմից, թեև առաջին հայացքից թվում է, թե պետք է ճիշտ հակառակը լինելու: Թումանյանը, որն, անշուշտ, շատ լավ ծանոթ էր այդ ձևերին, խուսափել է դրանցից, ըստ երևույթին չցանկանալով արտաքին նմանութեան կամ ոճավորման տպավորություն ստեղծելու: Հատկանշական է, որ նույնիսկ Սայաթ-Նովային նվիրված բանաստեղծության մեջ («Տալով եկավ, Լխով դնաց Սայաթ-Նովան...») Թումանյանը չի դիմել մեծ երգչի տաղաչափական ձևերին, որոնք, թվում է, այս դեպքում շատ տեղին կլինեին և որոնք հետագայում, իրոք, կիրառվել են Սայաթ-Նովային ձուլված գրեթե բոլոր բանաստեղծությունների մեջ՝ Չարենցից մինչև մեր օրերի երգիչները:

Ինչ վերաբերում է քառյակներին, ապա Թումանյանն այսպեղ ուղղակիորեն ելնում էր արևելյան պոեզիայի տվանդներից և աշխատում հարադատորեն վերարտադրել նաև ժանրի տաղաչափական չուրահատկությունները: Քառյակներում քամենից հաճախ կիրառված տաղաչափական ձևը առաջինը երկրորդ և չորրորդ ստղերի հանդավորումն է (երրորդ տողը մնում է անհանգ): Բավական է ասել, որ Թումանյանի շփոթ 70 քառյակներից (նկատի ունենք նաև թերամշակ քառյակները) այդ ավանդական ձևով են գրված ավելի քան 50-ը: Բայց այս ձևն էլ Թումանյանի քառյակներում ունի երկու տարբերակ, որոնք կիրառվել են գրեթե հավասար չափով.

ա) երբ քառյակի առաջին, երկրորդ և չորրորդ ստղերն ավարտվում են միևնույն բառով կամ բառերով (ոեդիֆ), իսկ դրանցից առաջ եղած բառերն իրար հետ ներքին հանգ են կազմում.

Տիեզերքում աստվածային մի ճամփուդ է իմ հոգին.

Երկրից անցվոր, երկրի փառքին անհաղորդ է իմ հոգին.

Հեռացել է ու վերացել մինչ աստղերը հեռավոր,

Վար մնացած մարդու համար արդեն խոք է իմ հոգին: (1, 216)

բ) Երբ քառյակի նշված տողերը կապվում են սովորական հանգերով, առանց կրկնվող բառերի.

Արեւելի եղեմներին իջավ պայծառ իրիկուն,
Հերթափական պայտաներում բապտում էն իմ հոգուն.
Ի՞նչ եմ շինում էս ցեխերում, աղմուկի մեջ վայրենի...
Ա՛խ, լի նորից գրանեմ համարն գեպի էնտեղ, գեպի առ՛ւմ... (I, 210)

Թումանյանի մնացած քառյակներից 14-ի մեջ կիրառվում է կից հանգավորման սկզբունքը (առաջին տողը երկրորդի, իսկ երրորդը՝ չորրորդի հետ).

Աստեղային երազների աշխարհներում լուսակաթ,
Մեծ խոհերի խոշանքների հեռուներում անսրատ,
Անհիշելի վերհուշերի մըշուշներում նըրբագոտ՝
Երբեմն, ասես, բզբում եմ ես, լի կրհասնեմ նըրա մոտ... (I, 214)

Վերջապես, ընդամենը երեք քառյակի մեջ էլ իրար հետ հանգավորված են բոլոր չորս տողերը.

Դու մի անհայտ Բանաստեղծ ես, չբռնունքված մինչ էսօր.
Առանց խոսքի երգ ես լիսփում հայացքներով լուսավոր:
Ես էլ, ասենք, զորմանայի Բնվերցող եմ բախտավոր,
Որ կարգում եմ էդ երգերը էսքան հեշտ ու էսքան խոր: (I, 211)

Անցնելով Թումանյանի պոեզիայի մյուս ժանրերին (բանաստեղծություն, պոեմ, բալլադ), հեշտ է նկատել քառատողի բացարձակ գերակշռությունը: Բավական է ասել, որ մոտ 280 ինքնուրույն բանաստեղծություններից (նկատի ունեմ միայն ակադեմիական հրատարակության մեջ զետեղվածները) շուրջ 220-ը գրված են քառատողերով (գրեթե առանց որևէ շեղման): Պոեմներից քառատող տներով է գրված «Հառաչանքն» ամբողջությամբ, «Անուշը», «Թմկաբերդի առումը», «Հին կռիվը» (փոքր բացառություններով), ինչպես և շատ կտորներ մյուս երկերից: Քառատողը բանաստեղծական տան միակ ձևն է այնպիսի բալլադներում, ինչպես «Փարվանան», «Օրորոցագողը», «Արծիվն ու Կաղնին», «Որբը», «Լուսավորչի կանթիղը» և այլն: Հիշյալ երկերի մեջ, որոնք Թումանյանի բանաստեղծական ժառանգության խո-

շորագույն մասն են կաղմում, բանաստեղծը հավասար վար-
պետությամբ կիրառել է քառատողի հանգավորման երեք
հիմնական տեսակները — խաչաձև (abab), կից (aabb) և օ-
ղակաձև (abba):

Տան կառուցման մյուս ձևերից հատուկենտ հանդիպում
են հինգատողանի («Այն օրից»), յոթատողանի («Սիրիուսի հրա-
ժեշտը») և ութատողանի տներ («Հայի տրտունջը»): Սակայն
քառատողից հետո Թումանյանի ամենասիրված ձևը վեց-
ատողանի տունն է, որով գրված են նրա երկու տասնյակից
ավելի բանաստեղծություններ:

Վեցատողանի տներում Թումանյանը կիրառել է հանգա-
վորման տարբեր ձևեր: Նշենք միայն հանգավորման հիմնա-
կան սխեմաները և համապատասխան բանաստեղծություննե-
րի վերնագրերը.

ա) aabbcc («Վատ օրեր», «Այվազովսկու նկարի առջև»,
«Խորհրդածություն հայկական հարցի վրա», «Հայի զարման-
քը», «Ես վիշտ ունեմ բերած երկրից հայրենի...» և այլն),

բ) aabcbc («Առավոտ», «Կասկած»),

գ) ababcc («Ինձ մի՛ խնդրիր...», «Վրաստանի ոգին»),

դ) abbacc («Հայոց լեռներում»),

ե) aabccb («Ախթամարի կղզում») և այլն:

Պետք է առանձնացնել տան կառուցման ես մի ձև, որը
Թումանյանի պոեզիայում հատուկ խորհուրդ է ստանում՝
ժառանգելով որևէ սեկուոն մտքի ընդգծման: Խոսքը վերաբե-
րում է հարևան տները միևնույն կամ նման բառերով ավար-
տելուն, բառեր, որոնք բանաստեղծության մեջ կաղմում են
առանձին տողեր (մեծ մասամբ կարճ) և ստեղծում են մի
հատուկ կառուցվածքային գիծ: Այգալիսի կառուցվածք ունեն
«Հայոց լեռներում», «Աղջկա սիրտը», «Կաքավի գովքը»,
«Կաքավի ողբը» բանաստեղծությունները, ինչպես նաև
«Թմկաբերդի առումի» շորերոգ գլուխը՝ բոլոր տների վեր-
ջում կրկնվող «Թե չլինին Կինն ու գինին» բառերով:

«Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության տները եզրափա-
կող կարճ տողերն ըստ էության խտացնում են պոետական
մտքի շարժումն ու զարգացումը՝ ներկայի ողբերգական ըն-

Կալուժից («Զարկված հայրենիք, Զրրկված հայրենիք», «Ողբի՛ հայրենիք, Որբի՛ հայրենիք») մինչև պայծառատես հայացք զալիքի նկատմամբ («Հուլյսի՛ հայրենիք, Լուլսի՛ հայրենիք», «Խմ նո՛ր հայրենիք, Հրզո՛ր հայրենիք»):

Սակայն կանոնավոր և պարբերաբար կրկնվող տների սկզբունքը ամենևին էլ անխախտ մի բան չէ Թումանյանի համար, թեև նրա նախորդներից ու ժամանակակիցներից շատերը (Պատկանյան, Շահադիյ, Հովհաննիսյան, Մատուրյան, ավելի ուշ՝ Տերյան) դրեթև առանց բացառության հետևել են այդ սկզբունքին: Թումանյանը շատ հաճախ է հրաժարվում կանոնավոր տներից և բանաստեղծական միտքը զարգացնում է տողերի ամենատարբեր խմբերով: Հատկանշական է, օրինակ, որ միատիպ տները փոխարինվում են անհավասար տներով հատկապես այն բանաստեղծության թյուններում, որոնք լարված խորհրդածության բնույթ ունեն: Անհանգիստ, հակասական խոհերը կարծեր չեն տեղավորվում միանման տների մեջ և ստիպում են հաճախակի փոխել տան ձևը: Կարելի է հիշատակել «Հին օրհնություն», «Կանչ», «Տենչ», «Ուրու», «Խորհրդածություն», «Խղճալի մարդ...» և այլ գործեր, ընդամենը մոտ երեք տասնյակ բանաստեղծություն: Վերջինք «Հայ ուխտավորին» բանաստեղծությունը, որի մեջ տների անհավասարությունը շատ ակնառու է. 32 տողից բաղկացած բանաստեղծությունը (նրկատի ունենք ակադեմիական հրատարակության առաջին հատորում զետեղված տարբերակը) բաժանվում է ընդամենը չորս շարահյուսական-արտասանական խմբերի, որոնք պայմանավորված են տրամադրության և պատկերի զարգացմամբ: Տողերի առաջին խումբն արտահայտում է բարի երթի սկզբնական տրամադրությունը և շատ չի ծավալվում, ունի ընդամենը չորս տող.

Գնա՛ս բարով, ա՛յ ուխտավոր,
Երանի քեզ, հայ ուխտավոր,
Որ կարոտով և սիրառատ
Ուխտ ես գնում դեպ Այրարատ:

Տողերի երկրորդ խումբը եռապատիկ մեծ է (12 տող)՝
որովհետեւ նպատակ ունի համադրական պատկերներով
գեղագրել հայրենի բնության մի բանի տեսարաններ, ար-
տահայտել կարոտի ու սիրո տրամադրություններ.

Զեփյուններով, ծաղկանց բույրով,
ինչպես ծնող սիրագորով
Քեզ կողջունեն զմրուխտ հագած
Գեղամ սարերն ու Արագած,
եվ հարազատ աչքի նրման,
Քեզ կը ժպտա վախտ Սեան,
Որ լեռների շուքերի հետ
Խաղ է անում, խաչտում վետ-վետ,
Փայլիլում է ծիանրներով,
Հորինում է լույսերի ծով,
Եվ մերթ վշտով ու տխրությամբ
Սեանում է, ինչպես մութ ամպ...

Իրար հետ սերտորեն կապված տողերի երրորդ խումբը՝
Արարատի արտաքին պատկերն է գծագրում.

Հաղա էն սա՞րն, էն սար հսկան,
էն սարերի սարն ու արբան,
Լազուր երկնի ծոցը մըրած,
Ճերմակ գլուխն ամպեր փաթկած,
Ահա կանգնեց ծանր ու տրտում
Քու առաջին ու բու սրտում...

Բանաստեղծության եզրափակիչ մասը նորից ավելի ըն-
դարձակ է. նրա երկարությունը պայմանավորված է Արա-
րատի աղգային մեծ խորհրդի, հայրենիքի անցյալի և ներ-
կալի մասին արվող խորհրդածություններով.

է՛, նա արդեն քանի սև դար,
Պերճ գազաթովն իր ձյունափառ
Շողշողում է, փայտատակում,
Եվ ուխտավոր հայի հոգում
Հպարտության ծնում թունդեր
Եվ սիրելի երազ՝ թե դեռ
էն երկնահաս Մասյաց կատար,

Ուր հին տապանն առավ դողար,
Դադար կառնեն փառքերն մեր հին,
Որ նորափալ իջնեն կրկին... (I, 108—109)

Ռումանյանի շատ սյուեմների և բալլադների մեջ ևս տես-
նում ենք տարբեր տիպի տների խառը հաջորդականություն:
Անպայման, պատահականություն չպիտի համարել, որ հենց
այն գործերը, որոնց մեջ հատկապես շատ են հերոսների
ներքին խորհրդածությունը կամ երկխոսությունները («Լոռե-
ցի Սաբոն», «Դեպի Անհունը», «Պոետն ու Մուսան»), որոնք
ավելի ուղղակի են ցուցադրում գործողությունը, հազեցած
են ժողովրդի խոսակցական լեզվի տարրերով («Անբախտ
վաճառականներ», «Անիծած հարսը», «Հսկան», «Չարի վեր-
ջը», «Մի կաթիլ մեղրը», «Թագավորն ու շարչին» և այլն)
միտում ունեն դեպի տան ազատ կառուցվածքի ձևերը:

Բանաստեղծն ասեք ձգտում է ձերբազատվել տան կա-
ռուցման պայմանականություններից, երկը դարգացնել գոր-
ծողության ընթացքին, հերոսների խոսակցությանը լիովին
համապատասխան: Կարելի է ասել, որ Ռումանյանի վար-
պետությունը հանդես է եկել ամենից առաջ հենց անկանոն
տների կառուցման, բովանդակության հետ նրանց ներքին
ներդաշնակություն ստեղծելու մեջ և ոչ թե կանոնիկ տների,
ուր նա, բնականաբար, դտնվել է բանաստեղծական ավան-
դույթի իշխանության տակ: Այդ պատճառով, մեր հետազա-
խոսակցությունը կշերաբերի միայն անկանոն տներին:

Խառը տներով գրված երկերում տողերի համախմբման
սկզբունքը որոշվում է ոչ թե նախօրոք ընտրված սխեմայով
(ինչպես, ասենք, քառյակի ղեկբում), այլ շարահյուսական,
իմաստային ավարտվածությամբ: Տունը սկսվում է նոր
մտքի կամ պատկերի հետ և վերջանում է նրա ամբողջաց-
ման, ավարտման դեպքում: Հետևաբար, տան երկարությու-
նը որոշվում է շարահյուսական պարբերության երկարությամբ:
Սա բանաստեղծին մեծ ազատություն է ընձեռում՝ տան կա-
ռուցվածքը լիովին համապատասխանեցնելու դարգացող
բովանդակությանը, պատկերին, տրամադրությանը: Վերց-
նենք «Անբախտ վաճառականների» սկիզբը: Առաջին երկու

տողերը նախադրութեան դեր են կատարում և շարաճյուստ-
րեն առանձնանում են.

1. Մի օր Չրղջիկն ու Ճայնն Լկան
Թե՛ Ե՛կ դառնանք վաճառական:

Տողերի հաջորդ խմբերը քանակով աճում են դեպքերի
ծավալմանը զուգընթաց.

2. Ասին ու խելր խելրի տրվին,
Հավան կացան, պայման գրին.
Բայց՝ արի տես... որ փող չունեն:

Շարաճյուսական-արտասանական միավորները, բնակա-
նաբար, ավելի են մեծանում, երբ սկսվում են Չղջիկի ու Ճայնի
որոնումները, երբ Ճայնը ճամփա է ընկնում դեպի հեռավոր
երկրներ.

3. Շատ միտք արին, թե ինչ տնեն,
Վերջը Լկան փրշի մօտը,
Ընկան նըրա ձեռն ու ոտը,
Ու մուրհակով,
Շահով, կարգով,
Փող վեր առան բավականին,
Ինչքան պետք էր իրենց բանին:
4. Չրղջը մընաց, տընպահ դառավ,
Ճայնը բոլոր փողերն առավ,
Առավ, նըստեց նավի միջին,
Հասավ Մըսըր, Չինումաչին,
Փարս, Հընդըստան,
Արարըստան...

Էլ ավելի մեծ է տողերի հինգերորդ խումբը, ուր պատ-
մըվում է ղանաղան երկրներում Ճայնի կատարած գնումների
մասին.

5. Է՛լ թանկագին բիրմանի շալ,
Է՛լ մարգարիտ, զըմրուխտ ու լալ,
Հընդու խուրմա, փըստա բաղամ,
Եվ... ո՛ր մեկի անունը տամ.
Ինչ որ տեսավ, աչքը սիրեց,
Առատ-առատ նավը լցրեց.

Նապր լցրեց հագար բարով
Ու ետ՝ եկած ճանապարհով
Ուրախ-ուրախ տուն էր գալիս:

Իսկ երբ սկսվում է փոթորկի ու դժբախտությունների պատմությունը, շարահյուսական միավորները (հետևաբար և տները) սուր կերպով կրճատվում են՝ նախ երեք, ապա երկու տող. այդ դեպքերի պատկերումը կարիք չունեն մանրամասն նկարագրության կամ թվարկման.

6. Ճամփին ծովում սարսափելի
Ալեկոծում, մրրիկ ելավ,
Զարկեց, տարավ ապրանք ու նավ:
7. Միայն սովորաբար ճայր կնօր
Ազատվեցավ մերկ ու արկեր: (I, 268—269)

Այսպիսով, բալլադի առաջին 32 տողերում ընդամենը յոթ շարահյուսական-արտասանական խումբ կա, որոնց մեջ տողերի քանակը տատանվում է 2-ից մինչև 9-ը: Շատ հետաքրքիր է այն, որ այդ խմբերը դասավորված են որոշ իմաստալի համաչափությամբ. առաջին և յոթերորդ խմբերն ունեն երկուական տող, նրանց հարևան խմբերը (2-րդ և 6-րդ) երեքական, իսկ միջին երեք խմբերը՝ հաջորդաբար 7, 6 և 9 տող: Այդ համաչափությունը, իհարկե, պատահական է, բայց և օրինաչափ. այն պայճանավորված է դեպքերի զարգացման ընթացքով: Բալլադի սկիզբը կարճառոտ է, «գործնական» և մանրամասնելու պետք չի դրում, ինչպես նաև հատվածի վերջը՝ ալեկոծության և պատուհասի պատկերները, որ Թումանյանը ցուցադրում է հակիրճ, բայց ազդեցիկ միջոցներով: Այդ պատճառով էլ հատվածի սկզբում և վերջում շարահյուսական միավորները բաղկացած են ընդամենը երկու-երեք տողից, այնինչ միջին երեք խմբերը, որոնք նկարագրական բնույթ ունեն և բաղմամբիվ համանման երևույթների թվարկումն են տալիս, տողերի քանակով մի քանի անգամ ավելի մեծ են: Այսպիսով, տվյալ հատվածի զարգացումն ընթանում է շարահյուսական խմբերի աստիճանական մեծացման և ապա նորից կրճատվելու

ուղիով, որը լիովին համապատասխանում է նկարագրության բնույթին, դեպքերի ութմին:

Շարահյուսական խմբերի, այսինքն՝ անկանոն տների ծավալի սուր տատանումներ կարելի է նկատել նաև Ռումանյանի շատ ուրիշ գործերում (օրինակ, «Աղավնու վանքի» սկիզբը):

Նշենք նաև մի հետաքրքիր երևույթ, որ հանդես է գալիս Ռումանյանի երկերում: Քառատողերով զարգացող նրա պոեմներն ու բալլադները (կամ երկերի համապատասխան կրտորները) ունեն մեծ մասամբ խաչաձև հանգավորում (abab): Այնինչ խառը տիպի տներից բաղկացած ստեղծագործությունները կամ հատվածները, փոքր բացառությամբ, զարգանում են կից հանգավորման սկզբունքով (aabbccdd...): Ինչո՞ւ է բացատրվում այդ տարբերությունը, որն, անշուշտ, պատահականություն չէ: Բանն այն է, որ խաչաձև հանգավորումը ամուր կերպով կապում է քառյակի բոլոր տողերն իրար հետ և ենթադրում է ութմիկ-արտասանական միավորի ավարտվածություն: Այնինչ կից հանգավորումը իրար հետ կապված ընդամենը երկու հարևան տողերն անպայման ավարտուն խումբ չեն կազմում: Չէ՞ որ երկտողը, մանավանդ կարճ չափի դեպքում (խաչ Ռումանյանի այդ գործերը մեծ մասամբ 8, երբեմն էլ 10-վանկանի տողերից են բաղկացած) հաճախ «հերիք չէր անի» քիչ թիվ շատ ծավալուն մտքի կամ պատկերի համար: Ահա թե ինչու երկտողը մեծ մասամբ միտում ունի շարահյուսորեն կապվելու հաջորդ տողերի հետ և կազմելու ավելի մեծ խմբեր: Դա էլ հենց ազատություն է տալիս պոետին՝ ստեղծելու և՛ շատ կարճ (2—3 տողանի), և՛ ավելի ընդարձակ տողախմբեր, էլնելով բովանդակության կոնկրետ պահանջներից: Ասենք նաև, որ երբեմն էլ կից հանգավորմամբ կապվող տողերին հաջորդում են խաչաձև հանգավորվող տողեր, որով ավելի քան բազմազան ու անկաշկանդ են դառնում տողերի խմբավորումները:

Ռումանյանի պոեզիայում կից հանգավորումն ունի ևս մի առանձնահատկություն: Հաճախ հանդերով իրար հետ կապված հարևան տողերն անջատվում են իմաստային առու-

մով և մտնում են տարբեր շարահյուսական խմբերի մեջ։ Այդ անջատումը մեծ մասամբ տեղի է ունենում այն ժամանակ, երբ հանգավորվող տողերից մեկը մտնում է հեղինակային պատմության մեջ, իսկ մյուսը՝ հերոսների խոսքն է ներկայացնում և կամ մի տողից մյուսին անցնելիս կատարվում է վիճակի, տրամադրության սուր փոփոխություն։ Նորից վերցնենք մեզ արդեն ծանոթ տողերը «Անբախտ վաճառականներից».

Նավը լցրեց հազար բարով
Ու ետ՝ եկած ճանապարհով
Ուրախ-ուրախ տուն էր գալի։
Ճամփին ծովում սարսափելի
Ալեկոծում, մրրիկ ելավ,
Ջարկեց, տարավ ապրանք ու նավ։

Այս հատվածի երրորդ և չորրորդ տողերը, որոնք հանգավորվում են իրար հետ, մտել են շարահյուսական տարբեր միավորների մեջ, և այդ անջատումը համապատասխանում է նկարագրվող վիճակի սուր փոփոխությանը։ Նույնը կարելի է ասել հատևյալ հատվածի մասին՝ «Հսկան» բալլադից.

Ձի են խաղում, նիզակ ձոճում,
Ջարկում, դարկվում,
Ձրդում, թըրում,
Հայհոյում են էսպես, էնպես...
Մին էլ հըսկան էն սարի պես
Վըրա նստեց—մեծ, ահարկու.
Ինչ պատահեց՝ ո՛չ տեսնես դու (I, 315—316)

Բերենք նաև օրինակներ, երբ հեղինակային պատմությունն ու հերոսների խոսքը կապվում են իրար հետ կից հանգավորմամբ.

Շատ սուտ ասավ պարտքատերին,
Շատ բսպասեց իր ընկերին.
Բայց ընկերը չըկա, չըկա...
—էս ի՞նչ ցավ էր, աստված վըկա...
Խ՞նչ իմ բանն էր՝ մըտա մեջը,
Որ խայտառակ լինեմ վերջը... (I, 270):

— Հէ՛յ, օգնեցե՛ր,
 Մեռած հո չէր,
 Սպանեցին մեր գլուղացուն...
 Բնչպես շրնածանձի մի բուն
 Քանգես, թողնես,
 էն ճանձի պես
 Ամբողջ գլուղով օրդու կապում,
 «Բո՛ւհ» են անում, դուրս են թափում... (I, 331)

Ո՞րն է այսպիսի անցումների իմաստը: Մինչև այժմ մենք խոսում էինք հարևան տողերի անջատման մասին, քանի որ կից հանգավորվող տողերն այս օրինակներում, իրոք, մըտնում են տարբեր շարահյուսական խմբերի մեջ: Բայց իրականում դա ոչ միայն անջատում է, այլև միաժամանակ որոշ նոր կապերի ստեղծում: Շարահյուսորեն, գործողության և վիճակների բնույթով իրարից անջատվող տողերը՝ իրենց վերջավորությունների նմանության (հանգի) շնորհիվ կարծեք «կամուրջ են նետում» տարբեր շարահյուսական խմբերի միջև, ուժեղացնում են նրանց ներքին կապը, նպաստում առաջացնելու պատմության անընդմեջ շարդացման զգացողություն:

* * *

Թումանյանի գեղարվեստական վարպետությունից մենք քննարկեցինք միայն մի քանի հարց: Տարբեր է այդ հարցերի գրականագիտական բովանդակությունը, բայց նրանց քննությունից մեր առջև մշտապես հառնում է խոսքի նույն կախարդ վարպետը, որի երկերում խորապես իմաստալից է ամեն մի գեղարվեստական մանրամասն և նույնիսկ փոքր, աննշան թվացող հատկանիշներից ծնվում է մեծ արվեստի անկրկնելի հմաչքն ու կատարելությունը:



Հովհաննես Թումանյանի գեղարվեստական արձակը՝ նրա պատմվածքներն ու հեքիաթները, տարածված ու սիրված են ժողովրդի կողմից ոչ պակաս, քան նրա պոեմներն ու բալլադները, բանաստեղծություններն ու քառյակները։ Սակայն դիտական առումով Թումանյանի արձակը շատ ավելի քիչ է ուսումնասիրված, բացահայտված չեն նրա էական յուրահատկությունները, նրա տեղը հայ գեղարվեստական արձակի պատմության մեջ։ Բանը նույնիսկ այն չէ, որ մենք գրեթե չունենք Թումանյանի արձակի պրոբլեմների առանձին և բազմակողմանի մեկնադրական ուսումնասիրություններ, որ արձակի բնությունը մինչև այժմ կատարվել է գերազանցապես գրողի ժառանգության ընդհանուր փերլոծության շրջանակներում¹։ Ավելի անհանգստացնող է այն, որ արձակը սովոր-

¹ Նշենք Թումանյանի արձակի մասին ուղղակի ծավալուն աշխատությունները՝ ժամանակագրական կարգով. Ա. Խենիկյան, Հովհ. Թումանյանի գեղարվեստական արձակը։ «Խորհրդային գրականություն», 1937, № 7, էջ 104—121։ Ի. Սաֆրազրեկյան, Գերմանական հեքիաթները Հովհաննես Թումանյանի վարդապետությամբ։ «Թումանյան. ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հատ. 1, 1964, էջ 60—84։ Գ. Հովսեփյան, Թումանյանի արձակը։ Նույն տեղում, էջ 177—210։ Լ. Հախվերդյան, Թումանյանի աշխարհը, 1966, էջ 136—165, 384—407, 415—447։ Ռ. Վաղանյան, Թումանյանի պատմվածքները, 1977։ Էդ. Զրբալյան, Հովհաննես Թումանյան։

րաբար զիտվում է սոսկ իբրև Թումանյանի ստեղծագործության հիմնական բաժնի՝ պոեզիայի պարզ շարունակություն, իբրև նույն մոտիվների ու թեմաների, գաղափարական և գեղարվեստական նույն սկզբունքների մարմնավորում արձակ խոսքի միջոցով: Մինչև այժմ փորձ անգամ չի արվել քննելու և բնութագրելու Թումանյանի արձակն իբրև ինքնուրույն ամբողջություն, իբրև առանձին գեղարվեստական համակարգ, յույց տալու նրա հարաբերությունը նախորդ և հաջորդ շրջանների հայ արձակագիրների ստեղծագործության հետ:

Նշված և այլ հարցերի խոր և բազմակողմանի քննությունը այսօր ըստ ամենայնի հասունացած խնդիր է: Այդ է պարտավորեցնում թեկուզ այն հանգամանքը, որ Թումանյանի արձակի մեջ, ի թիվս շատ ուրիշ փայլուն երկերի, կան այնպիսի գլուխգործոցներ, հանճարեղ կատարելության հասցրված կերտվածքներ, ինչպես «Գիքորը» և «Քաջ Նազարը»: Այդ հոյակապ երկերը, որոնք հայ գրականության ամենաբարձր նվաճումներից են, չէին կարող լինել անապատում բուսած միայնակ արմավենիներ: Նրանք ծնվել են ստեղծագործական որոշակի մթնոլորտում, այդ թվում և հեղինակի գեղարվեստական արձակի նախընթաց և հաջորդ փորձերի շրջապատում, որը և պետք է ուսումնասիրվի իր բոլոր կողմերով: Թումանյանի ավելի քան երկու տասնյակ պատմվածքները և մոտավորապես նույն քանակի հեքիաթները, նրա կատարած բազմաթիվ արձակ թարգմանություններն ու փոխադրությունները, որոնք խոշոր չափով կրում են նրա սեփական ոճի և մտածողության կնիքը, ինչպես նաև անավարտ մնացած արձակ երկերի հատվածները, մտահղացումներն ու գրառումները, թեև ծավալով շատ էլ մեծ չեն, բայց հարուստ նյութ են տալիս տարբեր ուսումնասիրությունների համար:

«Հայ նոր գրականության պատմություն», հատ. 5, 1979, էջ 321—334: Մ. Մկրյան, Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը, 1981, էջ 250—307: Ա. Մ. Վաղանյան, Հովհաննես Թումանյանի հեքիաթները (ստեղծագործական պատմության հարցեր), 1986:

Թումանյանի արձակը կարելի է քննել տարբեր առումներով: Կարելի է, օրինակ, նշույթը դասակարգել ըստ ժանրային հատկանիշների (պատմվածքներ, ակնարկներ, անեկդոտներ և գրույցներ, կենցաղային և հրաշապատում հեքիաթներ և այլն) կամ ընդհանուր սկզբունքով (սոցիալական և կենցաղային, խոհափրիստության կրկեր, պատմվածքներ ու հեքիաթներ կենդանիների կյանքից և այլն): Թումանյան-արձակագրի ուղին, որն ընդգրկում է շուրջ քառորդ դար (90-ական թթ. սկզբից մինչև 10-ական թթ. կեսերը), հիմք է տալիս քրննելու նրա երկերը նաև ժամանակի ընթացքում կրած փոփոխությունների, շարժման մեջ: Շատ կարևոր ու հետաքրքիր է նաև հեքիաթների ու պատմվածքների ստեղծագործական պատմություն և աղբյուրների ուսումնասիրությունը, նրանց քննությունը տեքստաբանական առումով: Նշված մոտեցումներից ամեն մեկն ունի իր առավելությունները և թույլ կտա բացահայտել Թումանյանի արձակի բովանդակության ու ձևի այլևայլ կողմեր:

Այս աշխատանքում մենք խնդրին կամոենանք մի այլ կողմից: Մեր նպատակն է՝ Թումանյանի արձակը քննել և գնահատել իբրև մեկ ամբողջական երևույթ, բացահայտել նրա բնիկանուր ոնական-գեղարվեստական առանձնահատկությունները: Դա հնարավորություն կտա առարկայորեն դիտելու Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդի և ոճի որոշ էական դժեր՝ գրսեորված նրա արձակի մեջ, որոշելու վերջինիս տեղը հայ արձակի պատմական զարգացման շղթայում:

Թե հաջող կիրառություն գեպքում ինչ արդյունքներ կարող է տալ նման մոտեցումը գեղարվեստական արձակի ուսումնասիրության բնագավառում, լավ է երևում ուսգրականագետ Ա. Զ. Լեժնեի «Պուշկինի արձակը» գրքի օրինակով: Այդ գիրքը լույս է տեսել վաղուց՝ դեռ 1937 թ. (վերահրատարակվել է 1966 թ.), բայց շատ կողմերով այսօր էլ պահպանում է իր գիտական հետաքրքրությունը: Մենք առաջիկայում առիթներ կունենանք դիմելու բովանդակության խորությամբ և փայլուն շարադրանքով օրինակելի այդ աշխատանքին, քանի որ մեր քննության նյութը՝ Թումանյանի ար-

ձակը իր ոճի և կառուցվածքի սկզբունքներով, շատ մոտ է գեղարվեստական արձակի այն տիպին, որը ուս և համաշխարհային գրականության մեջ ամենից ավելի առնչվում է ի. Ս. Պուշկինի անվան հետ: Մեր խոսքը ոչ թե որևէ անմիջական ազդեցության, այլ միայն երկու բանաստեղծների արձակի, իբրև գեղարվեստական մտածողության և խոսքի կառուցման որոշակի ձևի, օբյեկտիվ տիպաբանական ընդհանրությունների մասին է: Ինչպես հայտնի է, իր պոեմների կապակցությամբ Թումանյանը խոստովանել է, որ նրանց բուն իսկ մտահղացումն ու ժանրային ձևը ինքը մշակել է Պուշկինի և Լերմոնտովի կողմնացան պոեմների ուղղակի ներշնչմամբ: Այնինչ իր արձակի գեղարվեստական սկզբունքներին Թումանյանը հասավ, կարելի է ասել, միանգամայն ինքնուրույն ուղիներով, իր գրական-հասարակական գիրքորոշման անմիջական, «տարերային» թելադրանքով: Այդ սլառաճառով էլ ավելի քան նշանակալից և, ինչպես գրական-պատմական, այնպես էլ տեսական առումով հետաքրքիր են ժամանակի, ազգային միջավայրի, թեմատիկայի և աշխարհայացքի գծերով իրարից շատ հեռու կանգնած երկու մեծ բանաստեղծների գեղարվեստական արձակի բուն տիպի ակնհայտ նմանությունները:

Թումանյանի արձակի մասին խոսելիս չի կարելի, իհարկե, մոռանալ ո՛չ նրա տարբեր երկերի ստեղծագործական մակարդակի միջև եղած տարբերությունները, ո՛չ էլ նրա գեղարվեստական ոճի և վարպետության զարգացումը ժամանակի ընթացքում: Բայց այդ հարցերի մանրամասն քննությունը մենազրական ուսումնասիրության նյութ է: Այնինչ այս աշխատանքի հիմնական խնդիրը, ինչպես ասվեց, Թումանյանի արձակի գեղարվեստական յուրահատկության բացահայտումն է՝ դիտված իր առավել կատարյալ և բնորոշ դրսևորումների մեջ: Ուստի մենք կարող ենք «բավարարվել» լավագույն երկերով, մի կողմ թողնելով համեմատաբար քիչ նշանակալի գործերը: Ամենից հաճախ մենք կդիմենք «Գիբորին» և «Քաջ Նապարին», իբրև արձակի բնագավառում Թումանյանի կիրառած երկու հիմնական ժանրերի՝ պատմվածքի և հեքիաթի

յութօրինակ «կենտրոնների», որոնց մեջ բացառիկ ցայտունությամբ է երևում Թումանյան-արձակագրի հաստատած դեղարվեստական սկզբունքների էությունը:

Թումանյանի աշխատանքը գեղարվեստական արձակի ուղղությամբ հիմնականում ընթացել է նրա բանաստեղծական գործունեությանը զուգահեռ, թեև ընդհանուր առմամբ ոչ թե նախորդել, այլ հաջորդել է նրան: 1887 թ. «Նոր-դարի» էջերում տպագրված անստորագիր անեկդոտներից հետո, որոնք գեոորե էական դեր չխաղացին Թումանյանի գրական կենսագրության մեջ, նա փաստորեն առաջին անգամ գեղարվեստական արձակին զիմեց 1893—94 թթ.՝ «Բանաստեղծությունների» երկու հատորները (1890, 1892) հրատարակելուց հետո: Այդ շրջանին է վերաբերում ժամանակակից կյանքից վեպ զրելու փորձը («Դեպի հայրենիք» կամ «Դեպի տուն» վերնագրով), որը, սակայն, մնաց անավարտ և անտիպ: Շուտով Թումանյան-արձակագիրն արդեն երեսաց մամուլում իր առաջին գործերով. 1893 թ. «Մուրճ» ամսագրում տպագրվեց «Սովի ժամանակից» պատմվածքը, իսկ մեկ տարի անց՝ «Հիմար մարդը» հեքիաթը՝ «Աղբյուր» մանկական հանդեսում: Նույն 1894 թ. «Հորիզոն» գրական ժողովածուի մեջ լույս տեսան «Աղբատի պատիվը», «Լեռների հովիվը», «Քաղերի կյանքից» պատմվածքները, ինչպես նաև «Բորչալվում» ծավալուն ակնարկը՝ գաստագրական և գեղարվեստական տարրերի հետաքրքիր միահյուսումներով: 90-ական թվականներին գրվել նաև «Արջաորս», «Գարո բիծու շերամապահությունը», «Եղջերուի մահը» պատմվածքները, «Գիբորի» և «Երկաթուղու շինություն» առաջին տարբերակները, որոնք այն ժամանակ մնացին անտիպ: Այսպիսով, իր առաջին բանաստեղծական «գրոհից» հետո, որի շնորհիվ Թումանյանն արդեն ծանրակշիռ տեղ գրավեց դարավերջի հայ պոեզիայում, նա իր ստեղծագործական հարգաքման բնական մղումով զիմեց արձակին՝ ձգտելով իր կենսական հարուստ տպավորություններն արտահայտել նաև արձակի միջոցներով:

Նոր դարի առաջին տարիները (1901—1903), ինչպես հայտնի է, եղան Թումանյանի բանաստեղծական արվեստի դա-

սական կատարելության շրջան, որի լավագույն արտահայտությունը 1903 թ. տպագրված «Բանաստեղծություններ» ստվար ժողովածուն էր։ Թումանյանը հայ հասարակությանը ներկայացավ դասական պոեմներով՝ ինչպես նախկինում գրված և դարասկզբին հիմնովին վերամշակված («Անուշ», «Լոռեցի Սաքոն», «Մարոն»), այնպես էլ նոր ստեղծված («Սասունցի Դավիթը», «Պոետն ու Մուսան», «Դեպի Անհունը», «Թմկաբերդի առումը»), բալլադներով և բանաստեղծություններով, որոնց շնորհիվ նա դարձավ ժամանակի արեւելահայ պոեզիայի անվիճելիորեն առաջին դեմքը։ Եվ ահա հետաքրքիր է, որ բանաստեղծական ուժերի այդ բուռն լարումից հետո Թումանյանն ասեք նորից անհրաժեշտություն զգաց անցնելու արձակի, թեև, իհարկե, լիովին չհրաժարվեց չափածոյից։ Այդ նոր, բավական երկարատև «արձակի անտրակտը» սկսվում է 1907 թ. «Դիքորի» տպագրությամբ և տևում է շուրջ մեկ տասնամյակ։ Այդ տարիներին են գրվել ու հրատարակվել Թումանյանի պատմվածքների մեծ մասը, գրեթե բոլոր ինքնուրույն և թարգմանական հեքիաթները։

Գրողի ստեղծագործության տարբեր մասերը, տարբեր ժանրերի պատկանող երկերը գտնվում են փոխադարձ սերտ կապերի մեջ, նրանք տարբեր ձևերով ազդում են իրար վրա, մեկի նվաճումներն արտահայտվում են մյուսի մեջ։ Այս միտքը լիովին վերաբերում է նաև Թումանյանի պոեզիայի և արձակի փոխհարաբերությանը։ Դժվար չէ դադարաբան, թեմատիկ, պատկերային և ոճական բաղմամբով բնագծանություններ ցույց տալ մի կողմից նրա պոեմների, բանաստեղծությունների ու բալլադների և մյուս կողմից՝ պատմվածքների ու հեքիաթների միջև։ Եվ, այնուամենայնիվ, չի կարելի բանը այնպես պատկերացնել, թե Թումանյանի արձակն ու պոեզիան իրենց բովանդակությամբ, պատկերման սկզբունքներով և ոճով բացարձակորեն համազոր ու համարժեք են, և նրանց միակ տարբերությունը խոսքի չափածո կամ ոչ չափածո կառուցվածքն է։ Այդպիսի կարծիք ժամանակին հայտնել է, օրինակ, Պարույր Սևակը, որը «Թումանյանի հետ» հոգևածում (1969) գրել է. «Թումանյանը, որ գերազանցապես գրել է չափա-

ծո, իր շափածոյի մեջ էլ մնում է արձակագիր (այս բառի գեր-գրական իմաստով): Ինքներդ մտածեք. չէ՞ որ «Անուշը» կարող էր գրվել արձակ, ինչպես որ «Գիքորն» էլ՝ շափածո: Տարբերությունը կլիներ երևութական և ոչ էական: Եվ այս՝ թերևս այն պատճառով, որ Թումանյանն իր թե՛ արձակ և թե՛ շափածո երկերում միշտ էլ թաքնված «գրամատուրգ» է (իր իսկ խոստովանությամբ): Ահա թե ինչու, իմ ըմբռնումով, «բանաստեղծ» բառը Թումանյանի համար քիչ է և նեղ: Շատ ավելի հարմար ու վաշխուշ է «գրողը»²:

Զենք անդրադառնա «բանաստեղծ», «արձակագիր», «գրող» հասկացությունների տարբերակման այն սկզբունքներին, որոնք գրված են այս դատողության հիմքում. դրանք կարելի է վիճարկել և՛ ընդհանուր տեսական առումով, և՛ այն կոնկրետ իմաստով, որ վերագրվում է Թումանյանին: Ինչ վերաբերում է Պ. Սևակի բերած կոնկրետ օրինակին, ապա դժվար չէ ապացուցել, որ «Անուշն» ու «Գիքորն» բոլորովին էլ չեն կարող իրենց «տեղերը փոխել»: «Անուշը» այն կոնկրետ կենսական և հուղական բովանդակությամբ և այն դրվագներով, որոնք մտնում են պոեմի մեջ, ամենևին էլ չէր կարող նույնությամբ շարագրվել արձակ պատմվածքի ձևով: Պոեմի շատ հատվածներ և տեսարաններ նույնիսկ անհնար է պատկերացնել արձակի վերածված: Հիշենք, օրինակ, նախերգանքն ու վերջերգը՝ «լուսնի նուրբ շողերին բաղմած» փերինների կամ աստղեր դարձած «անմուրաղ մեռած սիրահարներին» խորհրդանշային պատկերներով, Համբարձման տոնի նկարագրությամբ, հերոսի և հերոսուհու առաջին հանդիպումը աղբյուրի մոտ, սյուսի վերջում խելագարված Անուշի «անկասպ ու սըխուր» մտապատկերները, բաղմաթիվ անհատական և խմբական երգեր: Սրանց մի մասը (նախերգանքն ու վերջերգը) առհասարակ անհնար է ներկայացնել արձակ շարագրանքով, իսկ մյուսները շատ բան կկորցնեն իրենց բովանդակության բացայտության լարվածությունից ու հարստությունից:

Բայց կարելի է ասել և հակառակը. «Գիքորն» էլ աներև-

վակացիլի է՝ հուշնությամբ վերածված չափածոյի: Պատկերացնո՞ւմ եք՝ չափածո ձևի մեջ դրված «բալի պատմությունը», համագլուղացիներին հանդիպելու տեսարանը, Համբոյի նամակը որդուն կամ պատմվածքի մյուս դրվագները: «Ռոտանավորի վերածված» «Գիքորի» ամլելի շուտ պարողիա կլինէր, քան թե ինքնուրույն լիարժեք ստեղծագործություն: Ուրիշ բան է, որ «Անուշի» նյութը՝ նահապետական կյանքի պայմաններում երիտասարդ սիրահարների կործանման թեման, ընդհանրապես վերցրած, կարող էր մշակվել նաև արձակ ժանրի մեջ. բավական է հիշել Շիրվանդադեի «Նամուսը»: Կամ «Գիքորի» թեման՝ քաղաքում դշուղացի երեխայի զոհվելու պատմությունը ինչ-որ ձևով կարող էր արծարծվել նաև չափածո ստեղծագործության մեջ: Բայց այդ դեպքում մենք գործ կունենայինք բոլորովին ուրիշ երկերի հետ՝ մեզ ծանոթ «Անուշից» և «Գիքորից» տարբեր ոչ միայն իրենց արտաքին ձևով, այլև կենսական և հուզական կոնկրետ բովանդակությամբ, գրվագներով ու կերպարներով: Ի դեպ, սա կարելի է ասել ոչ միայն Ռոմանյանի նշված երկերի, այլև որոշակի թեմատիկ-ժանրային նկարագիր ունեցող ամեն մի այլ ստեղծագործության մասին: Կոմիտասի կյանքը կարելի է շարադրել նաև վեպի, պատմվածքի, քնարական դրամայի ձևով (և այդպիսի փոքձեր լարվել են), բայց դրանք քիչ ընդհանուր բան կունենան Պարույր Սեակի «Անլուկի գանդակատուն» մեծատալանդ պոեմի հետ:

Չնայած ներքին բաղմաղան կապերին (որոնց մենք կանդրադառնանք տարբեր հարցերի կապակցությամբ), Թումանյանի պոեզիան և արձակը գեղարվեստական ինֆուրուլն համակարգեր են, որոնք չեն կարող վերածվել մեկը մյուսին: Անցնելով արձակի, բանաստեղծը, իհարկե, հավատարիմ էր մնում իր աշխարհայացքի, գեղագիտական իդեալի և գեղարվեստական մտածողության հիմնական սկզբունքներին (և այլ կերպ էլ լինել չէր կարող): Սակայն միաժամանակ արձակի մեջ նա մշակեց գեղարվեստական պատկերման, խոսքի կառուցման նոր չափանիշներ, որոնք բխում են հատկապես նրա նախընտրած արձակի տեսակից: Այդ պատճառով էլ կա-

րկի է ասել, որ Թումանյանի արձակը «բանաստեղծի արձակ» չէ:

Սովորաբար, «բանաստեղծի արձակ» կամ «բանաստեղծական արձակ» ասելով հասկացվում է, որ այս կամ այն բանաստեղծը, դիմելով արձակի ձևերին, զգալի չափով պահպանում է պոեզիային բնորոշ այնպիսի հատկանիշներ, ինչպես զգացմունքային անմիջականություն և լարվածություն, խոսքի պաթետիկա, նույնիսկ ութմական որոշ տարրեր: Այս առումով, օրինակ, Ա.Վ. Իսահակյանի արձակը «բանաստեղծի արձակ» է, որի մեջ ծանրություն կենտրոնը ոչ այնքան կերպարի և շրջապատող հանգամանքների օբյեկտիվ պատկերումն է, որքան զգացմունքային վերաբերմունքի բացահայտումը: Այդ հատկանիշը կարելի է նկատել ոչ միայն «Լիլիթի», այլև «Գարիբալդիականը» կամ «Համբերանքի չիբուխը» պատմվածքների մեջ: Այնինչ Թումանյան-արձակագիրը միշտ ձգտում է առաջին պլան մղել այն գծերը, որոնք համապատասխանում են հատկապես արձակի ոգուն՝ ամբողջական գործողություն, կերպարների օբյեկտիվ և որոշակի գծագրում: Թումանյանի արձակը ոչ միայն «բանաստեղծական չէ», այլև ասեք դիտմամբ ծայր աստիճան զսպված է, զրկված զգացմունքի և սուբյեկտիվ վերաբերմունքի անմիջական արտահայտություններից: Իհարկե, Թումանյանի պոեզիային ևս խորթ է հուզականության որևէ չափազանցված արտահայտություն, այն ևս զգացմունքային ներգործության է հասնում նվազագույն գեղարվեստական միջոցներով: Սակայն նույնիսկ այս ընդհանուր ստեղծագործական սկզբունքի ֆոնի վրա Թումանյանական արձակի նշված առանձնահատկությունը աչքի է զարնում անմիջապես:

Համեմատության համար բերենք մի օրինակ նույն «Անուշից» և «Դիքորից»: Հիշենք Սարոյի մոր ողբը սպանված որդու դիակի վրա: Բանաստեղծն այստեղ լայն ասպարեզ է բացում որդեկորույս մոր անեղը վշտի, աղեկտուր լացի և անզոր հանդիմանության համար.

եվ ամեն մի խոսք, մի հիշողություն
 Կրտսերսում էին սիրար ծեր նանի,
 եվ աղաշում էր նա մեռած որդուն՝
 Մի անգամ խոսի, աչքը բաց անի:
 — Ընչի՞ չես խոսում, ընչի՞ չես նայում,
 Իմ օր ու արեւ, կյանք ու ջան՝ որդի,
 Դու իմ գերեզմանն ընչի՞ ևս խորում,
 Թըշնամի՞ որդի, դավաճա՞ն որդի...
 Ու նա կատաղած՝ հանդուգն անեծքով
 Մասս եղալ դուշման երկրների դիմաց,
 Ե՞վ հայհոյում էր, ե՞ կուրծքը ձեռնում,
 Ե՞վ լալիս էին ձեն ձենի տբւմ... (II, 66—67)

Կարելի է հիշել մօր ողբը նաև «Մարոն» պոեմից («Ո՞վ
 քեզ ծեծեց, Մարո ջա՞ն, Ո՞վ անիծեց, Մարո ջա՞ն...»): Համա-
 նման իրադրություն է առաջանում նաև «Դիքորի» մեջ, բայց
 մահացած հերոսի մօր լացի և ողբի մասին այստեղ միայն
 հեռավոր ակնարկ կա, ոչ ավելին: Պատմվածքի վերջին՝ 14-րդ
 գլուխն սկսվում է այսպես. «Մի երկու օրից ետը Համբոն
 դնում էր իրենց գյուղը: Նա թաղել էր Դիքորին ու գնում էր:
 Կռան տակին տանում էր շորերը, որ մերը լաց լինի վրեն»:
 Միայն այսքան և ուրիշ ոչինչ: Բայց ինչքա՞ն մեծ վիշտ, դառը
 և քաղցր հիշողություններ, ավստսանք և հանդիմանություն
 կարելի է ենթադրել այս ժլատ տողերի հետևում (չէ՞ որ մայ-
 րը սկզբից եկթ դեմ էր Դիքորին բաղաք տանելու մտքին. «Ձեմ
 ուզում, իմ քորփա էրեխին էն անիրա՞շ աշխարքը մի գցիլ,
 չեմ ուզում,—լալիս էր կինը»): Բայց այդ բոլորը Թումանյան-
 արձակագիրն ասեք դիտմամբ «թաքցրել է ընթերցողից»,
 թողել է վարագույրի հետևում, թեև ամեն ինչ կռահվում և լիու-
 լի վերապրվում է մեր կողմից:

Թումանյանի ոճը արձակում ձևավորվեց այլ ընթացքով,
 քան պոեզիայի մեջ: Հայտնի է, որ նրա բանաստեղծական
 ոճը, մինչև նոր դարի սկզբին իր փիլքնական տեսքն ստանա-
 լը, անցել է շուրջ մեկ ու կես տասնամյակի որոնումների, ան-
 հարիր տարրերի հաղթահարման և աստիճանական բյուրե-
 ղացման ճանապարհ: Թումանյանը դարասկզբին հրաժարվեց
 ինչպես միակողմանի բարբառագրությունից, այնպես էլ վե-

բամբարձ հրապարակախոսական պոեզիայի ձևերից, հաղթահարեց բոմանտիկական ոճի որոշակի ազդեցությունը և 900-ական թթ. սկզբին մշակեց իր բանաստեղծական ուսուցիչական համակարգը, որը և մենք անվանում ենք թումանյանական³։ Այնինչ արձակի մեջ Թումանյանի ուսուցիչական ոճը հանդես եկավ հենց սկզբից։ Ե՛վ «Սովի ժամանակից» ու «Աղքատի պատիվը» պատմվածքները, և՛ «Բորչալվում» ակնարկըն ու «Անխելք մարդը» հեռիաթը, և՛ առաջին գրական-քրոնոագատական հոդվածները, չնայած գրողի ձևավորման շրջանին հատուկ առանձին անկատար կողմերին, արդեն աչքի են ընկնում ուսուցիչական գրելաձևով, որի համար ամենից կարևորը տվյալ երևույթի օբյեկտիվ և ճշգրիտ բնութագիրն է։ Ժիշտ է, հարցին զուտ ձևական տեսակետից մոտենալու դեպքում կարելի է բոմանտիկական ոճի հետքեր ցույց տալ «Լեռների հովիվը» պատկերի սկզբում («Լեռներ... բարձր ու կանաչ լեռներ, դուք հայրենիքն ու գահը զով զհիշյունների, անուշաբույր ծաղիկների, սուրբ ցողերի ու շաղերի, անմահական սառն աղբյուրների, սև-սև ամպերի, հրեղեն կայծակների, ջրեղեն տարափների...») կամ «Եղջերուի մահը» արձակ բանաստեղծության մեջ։ Սակայն այդ երկերը, ամբողջությամբ վերցրած, ճիշտ չէր լինի համարել բոմանտիկական, քանի որ պատկերավոր կոնկրետ իրավիճակներից բխող պատկերիկ կամ վշտոտ-քնարական գեղումները անհարիր չեն երիտասարդ արձակագրի ընդհանուր ուսուցիչական ոճին։

Նույնը պետք է ասել «Քաջերի կյանքից» ստեղծագործության մասին, որը գրականագիտության մեջ որակվել է իբրև «բոմանտիկական պատմվածք»⁴։ Ժիշտ է, Ձորագետի նկարագրությունը ամեն ինչով և մանավանդ համանման բայական ձևերի կուտակումով շատ է հիշեցնում Արուսյանի Զան-

3 Տե՛ս Գ. Սևակ. Ժամանակակից հայերենի համառոտ պատմություն, 1948, էջ 120—143 («Հովհաննես Թումանյանի լեզուն և ժողովրդայնության հարցը լեզվի մեջ» գլուխը)։ Էյ. Զրբաշյան. Թումանյանի պոեմները, 1956, էջ 5—70 («Թումանյանի էպիկական ոճի ձևավորումը» գլուխը)։

4 Տե՛ս Լ. Հախվերդյան. նշվ. աշխ., էջ 140։ Մ. Մկրչյան. նշվ. աշխ., էջ 255։

գուն, առհասարակ նրա մշակած ռոմանտիկ ոճը («Երկու ժայռերի արանքից դուրս պրծած, սեկավաջրի նման պղտոր, պրուպըրած ու փրփրած, տակուսպոկ արած ծառ ու մացառ, քար ու քոթոկ իրար խառնած, առաջն արած, գոռալով, խշշալով, վշշալով, տեղ-տեղ, ուզած տեղը թևերը փռելով, արջախընդ-ռուկի անկելով, կրկին իրան հավաքելով, ուռչելով ու քարերի գլխովը թռչելով...» և այլն): Կարելի է նշել արուվյանական ռոմանտիզմից որդեգրված նաև ուրիշ տարրեր, մասնավորապես՝ նախնիների դյուցազնական կերպարների գծագրման մեջ: Սակայն, ընդհանուր առմամբ, պատմվածքը ռոմանտիկական չէ ո՛չ իր գրելաձևով և ո՛չ էլ ոգով ու նպատակադրմամբ: Բնդհակառակը, այն ինչ-որ տեղ նույնիսկ «հակառոմանտիկական» բովանդակությամբ ունի, քանի որ փաստորեն որոշ իմաստով պոսակադերծ է անում Աբովյանի ստեղծած ռոմանտիկական գաղափարատիրը՝ Աղասու կերպարը: Հիշենք, որ պատմվածքի վերջում ծերունի Մեհրաբի շուրթերով արտահայտված է այն ժողովրդական պատկերացումը, թե չի կարող իսկական իզիթ կոչվել նա, ով Աղասու նման զերության մեջ է թողել ծնողներին, կնոջն ու երեխաներին: «Մենք սրա՞ն ենք իզիթ ասում... Ափսո՞ս իզիթ անունը... ափսո՞ս իմ օջախ... ափսո՞ս...»,—ծերունի Մեհրաբի այս դաժան գնահատականին համաձայն են նահապետական դյուղի մարդիկ և նույնիսկ շրջապատի բնությունը, որը կարծես նույնպես գետի ալիքների ձայնով մոնչում է. «ափսո՞ս»: Այսպիսի պատմվածքը ռոմանտիկական կոչելու ոչ մի հիմք չկա:

Արդեն 90-ական թթ. իր հիմնական գծերով ձևավորված Թումանյանի արձակի ոճն ավելի կատարելագործվեց և գեղարվեստական ամբողջականության հասավ մեր դարի սկզբին: Խոնչ կապ և ընդհանրություն կա այդ ոճի և նույն շրջանում դասական մակարդակի հասած նրա պոեզիայի միջև: Թումանյանի պոեզիան և արձակը, իհարկե, ինչ-որ տեղ միասնական են, քանի որ կադմում են նրա մշակած ռեալիստական համակարգի անբաժան մասերը: Այս առումով՝ Պ. Սևակի մտքի մեղ (և թե մի կողմ թողնենք նրա ծայրահեղ եզրակացությունը «Գիքորը» չափածո վերաշարադրելու կամ

«Անուշը» նույնությամբ արձակի լիբանանցի հնարավորության մասին) անպայման իրավացի շատ բան կա: Թումանյանի չափածոյում, հատկապես պոեմներում և բալլադներում կան շատ հատվածներ, որոնք, թվում է, նույնությամբ կարող էին լինել նաև արձակ ստեղծագործութեան մասեր, քանի որ նրանց մեջ չկան հատուկ «բանաստեղծական» պայմանականություններ, հուզական հատուկ լարում, խոսքի փոխաբերական իմաստի կոտակումներ, շարահյուսական շրջադասություն և այլ ֆիգուրներ: Իբրև օրինակ հիշենք հարսանիքի տեսարանը «Անուշի» երրորդ երգից («Ձմրան մի գիշեր կար մի հարսանիք...») կամ «Փարվանայի» հետևյալ հատվածը. «Հաղած, կապած զինք ու զրրահ, Ձիանք հեծած ամհահի, Ահա եկել հավաքվել են Կըտրիճները Կովկասի»: Այս օրինակները կարելի է հեշտությամբ շարունակել: Թվում է՝ բավական է նման հատվածները զրկել հանգից ու ռեթմական հավասար միավորներից (տողեր և կիսատողեր), արտագրել ընդունված ձևով, և խոսքը կվերածվի սովորական արձակի: Դա դույս և ճիշտ է, բայց, նախ, պետք է հիշել, որ սրանք, այնուամենայնիվ, առանձին հատվածներ են Թումանյանի էպիկական պոեզիայում, և չի կարելի շտեմել վերջինիս մեջ գերիշխող և արձակի լեզվով անթարգմանելի բանաստեղծական տարերքը: «Անուշի» մասին այս առումով մենք արդեն խոսեցինք: Ճիշտ այդպես էլ անհնար է արձակ ձևով պատկերացնել «Փարվանայի» նախերգանքը («Բարձրագահ Արուլն ու Մըթին սարեր...») կամ եզրափակիչ մասը («Ասում են՝ էն թիթեռները, Որ գիշերվա խավարում...»): Համենայն դեպս, արձակի վերածելու դեպքում այդ հատվածները ևս շատ բան կկորցնեին իրենց հուզական լարվածությունից և բովանդակությամբ համապատասխանող բարձր պաթետիկայից:

Բայց որ Թումանյանի արձակն ու չափածոն տարբերվում են ոչ միայն իրենց արտաքին ձևով, այլև ներքին բովանդակությամբ, կենսական երևույթներն ընտրելու և պատկերելու սկզբունքներով, ավելի լավ կերևա, եթե մենք փորձենք կատարել հակառակը՝ չափածոյի վերածել նրա որևէ արձակ ստեղծագործություն: Դա գրեթե անհնար մի բան կլինի: Ոչ

միայն «Գիրքորը», այլև Թումանյանի որևէ ուրիշ պատմվածք-
 չի կարելի պատկերացնել՝ նույնությամբ վերածված չափա-
 ծույի: Բանն այն է, որ եթե Թումանյանի պոեզիայում, այնու-
 ամենայնիվ, կան մի շարք «արձակտնակ» հատվածներ, ապա-
 նրա արձակում «բանաստեղծական» մասեր չկան, եթե չ'աշ-
 վենք պատմվածքներում և հեքիաթներում տարբեր նկատա-
 ումներով ներմուծված չափածո տողերը (օրինակ՝ «Նղջե-
 րուն» պատմվածքի երգը՝ «Հենց պարոններ, տեսա կանանչ
 գարունքին՝ էս սարերում լալ է: լինում մի պախրա...», կամ
 «Քաջ նազարի» չափածո կտորները, որոնք սովորի են սրում,
 մի տեսակ արքայադուխտի են հասցնում հեքիաթի անարժան ներո-
 սին շրջապատի կողմից վերագրված սխալի հատկանիշները):
 Նույնիսկ Թումանյանի հեքիաթները, մի ժամը, որն, ինչպես
 հայտնի է, կարող է մշակվել ոչ միայն արձակ, այլև չափածո-
 ձևով (իբրև վերջինիս օրինակ, հիշենք Պուշկինի հեքիաթները
 կամ Թումանյանի «Գառնիկ ախպերը»), գրված են այնպիսի
 ոճով և, ամենից առաջ, հեղինակի ու երգիծանքի այնպիսի
 ուժեղ և անսքող երանգներով, որ անհնար է նույնությամբ
 վերարտադրել չափածո ձևի մեջ:

2

XIX դարի վերջին, երբ սկսեցին հրապարակվել Թուման-
 յանի առաջին պատմվածքները, արևելահայ գեղարվեստա-
 կան արձակն ուներ արդեն բավական բազմազան տեսակներ,
 ոճեր ու ձևեր: Թեև այդ արձակի հիմքը դրվեց և. Աբովյանի
 վկայով, բայց «Վերքի» ոճը՝ իր ուղղանիվ հուժկու պաթո-
 սով, մակդիրների, փոխաբերությունների, սովորական և ծա-
 վալուն համեմատությունների, բազմիցս կրկնվող համանը-
 ման բայական ձևերի հորդառատ ընթացքով, իրական, նույ-
 նիսկ նատուրալիզմի հասնող նկարագրությունների և պայմա-
 նական, հիպերբոլիկ, գրոտեսկային պատկերների, ողբեր-
 գական և երգիծական երանգների բնական զուգորդումներով,
 հայ արձակի հետագա ողջ զարգացման մեջ մնաց եղակի ու
 անկրկնելի: Սա պետք է բացատրել ոչ միայն տաղանդի անկրկ-

Լիությամբ, այլև նրանով, որ նոր ժամանակն ու կյանքի նոր պահանջները թելադրեցին արձակի նոր ոճական ձևեր: Սկսած 60-ական թվականներից արևելահայ արձակի մեջ երևան եկան տարբեր ոճական սկզբունքներ: Հիշենք զրանցից մի քանիսը: Պոռշյանի արձակը բնութագրվում է իր մանրամասն, անշտապ և միշտ իրապատում նկարագրություններով, կենցաղի և սոցիալական հարաբերությունների ցայտուն պատկերներով, գրական լեզվի և բարբառի ազատ միախառնումներով: Պոռշյանից էապես տարբերվում էր Բաֆֆին իր վառ ուռնատիկ ոճով, իրականության և իդեալի ղուգադրումներից ծնված անսովոր, բացառիկ կերպարներով, անցյալի, ներկայի և ապագայի պատկերներով, փոխաբերությունների և պատկերման այլ միջոցների հարստությամբ, իր ժամանակի համար ըստ ամենայնի կատարյալ և մաքուր գրական լեզվով: Մի փոքր անց հանդես եկան Շիրվանյազեն՝ ժամանակի սոցիալական հանգամանքների և նրանց մեջ դրածոլ կերպարների բազմակողմանի ցուցադրման շատ որոշակի սկզբունքով, թերևս մի փոքր չոր, բայց երևույթ միշտ ճշգրիտ կերպով բնութագրող լեզվական միջոցներով, Նար-Դոսը՝ գերազանցապես դեպի կերպարների հոգեկան աշխարհի բացահայտումը հակված սյուժեներով, լեզվի և ոճի առավել գրական մաքրության ու հստակության ձգտումով: Եթե ասվածին ավելացնենք արևմրտահայ արձակի ոճական տարբեր միտումները, ապա ավելի լրիվ կլինի XIX դարի երկրորդ կեսի հայ արձակի գեղարվեստական բազմաղանությունը պատկերը:

Թուամանյանն սկզբից ևեթ չկողմնորոշվեց դեպի նշված համակարգերից մեկն ու մեկը: Նա, թերևս տարերայնորեն, ձգտում էր ստեղծել արձակի իր ուրույն ոճական սկզբունքները, որոնք ղծվար է համագրել որևէ ուրիշ հայ արձակագրի ստեղծագործության հետ: Բայց եթե ցանկանանք, այնուամենայնիվ, գտնել որևէ մերձավոր ղուգահեռ Թուամանյանի արձակի ոճի համար, ապա, ինչպես արդեն ասվեց, պետք է նախ և առաջ հիշել Պուշկինի արձակը: Թուամանյանի ողջ արձակի համար իբրև բնաբան կարելի է վերցնել ոռև մեծ բանաստեղծի խոսքերը արձակի կարևորագույն սկզբունքների

մասին. «Ճշտություն և հակիրճություն—ահա արձակի առաջին արժանավորությունները: Արձակը պահանջում է մտքեր ու մտքեր. առանց մտքի փալլուն արտահայտությունները ոչ մի բանի պետք չեն»⁵: Այս տողերը Ա. Ս. Պուշկինը գրել է 1822 թ., երբ նա դեռ որևէ արձակ երկի հեղինակ չէր (նրա առաջին արձակ ստեղծագործությունը՝ «Պետրոս Մեծի արարը» վիպակը, գրված է 1827 թ.): Այսպիսով, նախքան գեղարվեստական արձակին զիմելը, Պուշկինն արդեն ուներ իր տեսական հստակ բնութագրերը նրա սկզբունքների մասին, որոնք և շուտով մարմնավորվեցին նրա պատմվածքների ու վիպակների մեջ: Մի բանի տարի անց Պուշկինը նորից ու նորից արձակի հաջող զարգացման անհրաժեշտ պայմաններ էր համարում «մերկ-պարզության հրապույրը», «աշնիվ պարզությունը», «նառն պայմանական զարգարանքներից» և «վերամբարձությունից» վճռականորեն հրաժարվելը:

Կարելի է ասել, որ բոլորովին ուրիշ ազդեցին և սոցիալական պայմաններում ծնված թումանյանական արձակը օբյեկտիվորեն դարձավ ռուս բանաստեղծի իմաստուն զրույթների մի նոր հաստատում: Քննենք, նախ, ճշգրտության հարցը:

Թումանյան-արձակագիրը սկզբից ևեթ հակված էր դեպի կենսական կոնկրետ երևույթները: Արտաքին աշխարհի իրերը, կերպարների գործն ու խոսքը նա տեսնում և լսում է առարկայական շոշափելիությամբ: Եվ, որ ամենից կարևորն է արվեստագետ-գրողի համար, նա մեզ ևս ստիպում է տեսնել այդ բոլորը այնքան կենդանի, որ կարծես մենք դիտում ենք կյանքի «մի բեկոր»: Հիշելով Մ. Նալբանդյանի հայտնի խոսքերը, կարելի է ասել, որ Թումանյանն իր արձակում ոչ թե պատմում է դեպքերի ու դեմքերի մասին, «ալ մարդիկ է հանում մեր առջև, ներգործել տալով նոցա», ստիպելով մեզ վերապրել իրական կյանքի մի կենդանի կտոր «տեսնելու և շոշափելու տպավորությունը»: Ռեալիստական արվեստի համար էական այս նպատակին Թումանյանը հասնում է, նախ, խոսքի բացառիկ ճշգրտությամբ, վճռականորեն հրաժարվելով երկ-

⁵ Ա. Ս. Պուշկին. Երկեր, հինգ հատորով, հ. 5, Երևան, 1960, էջ 738

բորդական մանրամասներից: Նա նվազագույնի է հասցնում տվյալ պատկերի տարբեր կողմերի հիշատակումը, թողնում է ամենից էականը, տեսանելին և շոշափելին: Դրանով իսկ նամեր ուշադրութունը իսկույն դամում է այդ էականի վրա: Թումանյանի պատմողական ոճը բոլորովին նման չէ, ասենք, Գոգոլի կամ Բաֆֆու ծավալուն, հանգամանալից նկարագրութուններին՝ կերտված վառ և շքեղ արտահայտչական միջոցներով, երևակայության համարձակ խաղերով (հիշենք Պլյուշկինի և Մասիսյանի բնակարանների կամ Դնեպրի և ուկրաինական տափաստանի, Տարոնի և Արարատյան դաշտի պատկերները): Թումանյանը գրավում է մեզ իր պատմության «մերկ պարզությամբ», որը, սակայն, լեցուն է զարմանալի հարուստ կենսական հյութերով:

Վերջենք «Գիքորի» 5-րդ հատվածը՝ հյուրերի ընդունման տեսարանը և տխրահոշակ «բալի պատմությունը»: Նրկարագրութունն այստեղ սկսվում և զարգանում է ասեք «զուտ արձակագրական» ոճով: Ամեն նախադասություն ճշգրտորեն մատնանշում է մի նոր դեպք, շարժում, իսկ կերպարների ուղղակի խոսքը, դարձյալ բացառիկ ժլատ, օգնում է ներկայացնելու ամենից էականը նրանց բնավորության և արարքների մեջ: Ահա տեսարանի սկիզբը.

«Ձանգը տվին:

Գիքորը վեր թռավ: Ասել էին, թե երբ զանգը տալիս են, դնա տեսնի՝ ով է, ինչ է ուղում: Նա դուրս եկավ, պատշգամբից նայեց, տեսավ՝ մի պարոն ու մի քանի տիկին դռան առաջ կանգնած:

— Էդ ո՞վ եք, հե՛յ,— ձայն տվեց վերևից:

Ներքևից վերև նայեցին:

Տիկիները ծիծաղեցին, իսկ պարոնը, ականոցներն ուղղելով, հարցրեց.

— Աղջիկ պարոնը տա՞նն է:

— Ի՞նչ եք անում,— հարցրեց Գիքորը:

Ներքև ծիծաղն ավելի սառտկացավ:

— Քեզ հարցնում են՝ տա՞նն է, թե չէ,— բարկացավ պարո-

նը:

— Բան ունե՞ք:

էս աղմուկի վրա տիկինը դուրս եկավ» (III, 40):

Նույն ոճով էլ շարունակվում է տեսարանը՝ կարճառոտ հեղինակային նշագրումներ և գործող անձանց խիստ բնութագրական, քանդակի նման դրոշմվող խոսքը: Ժլատ, բայց վերին աստիճանի ճշգրիտ միջոցներով ամբողջանում է հյուրերի քաղքենիական նկարագիրը: Գիքորի վրա «շարունակ ծիծաղող» և իրենց ներս մտնելու դեպքից «մի տհազին պատմություն» դուրս բերող, «էդ ծառաների բանից» հուսահատորեն դժգոհող, «բալը թանգ ա, հարկավոր չի» խոսքի վրա պոսթկացող ու «թաշկինակով բերաններին հուշ տվող» տիկինները, նրանց կեղծ քաղաքավարի խոսքերն, այս առթիվ («Ի՞նչ հարկավոր է միրգը, հո ուտելու համար չեն եկել, ի՞նչ են նեղություն քաշում...») և ուրիշ մանրամասներ լիովին գծագրում են մի անմոռանալի պատկեր: Եթե նույնիսկ չլինեին պատմրվածքի նախորդ և հաջորդ մասերը, որոնց մեջ տիկին Նատոն մշտապես հանդես է գալիս ծառայի ձեռքից տանջահար եղած, նույնիսկ ցուցադրականորեն արտասվող տանտիկնոջ դերում, հենց միայն այս 5-րդ հատվածից կարելի էր ամբողջական պատկերացում կազմել նրա մասին: Սկսած «քրքրվես դու, գնա դուռը բաց աբա, շո՛ւտ» ճշոցից, որից հետո նա «սկսեց անիծել Գիքորին և իր ամուսնուն», մինչև հյուրերին շինծու ժպիտով դիմավորելը, մինչև նորից ու նորից Գիքորի պատճառած հոգսերն ու տանջանքները թվարկելը, որոնց մասին պատմելիս տիկին Նատոն չի մոռանում անուղղակի դրվատել իր ամուսնու «բարի բնավորությունը» («Ասում եմ՝ դուրս անենք կորչի, բայց դե Արտեմի բնավորությունը զիտեք էլի, ասում է՝ մեղք է, ցեղացի երեխա է, թող կենա, մի էտոր հաց է, ուտի, կսովորի...»), մինչև Գիքորի ասած անզգուշ խոսքի տպավորությունը մի կերպ «հարթելու» փորձը («Ով գիտի ինչ է ասել, չի հասկացել էս հիմարը»), — այս բոլորի մեջ երևում է խիստ անհատականացված և միաժամանակ բարձր տիպականության հասցված մի ամբողջական բնավորություն: Եվ, վերջապես, Գիքորը: Մեր մեջ բերած հատվածում արտահայտված՝ նրա մանկական միամտությունը, քաղաքային

վարքութարքի անըմբռնողությունը, որը մարդկանց ծիծաղել է հարուցում, շարունակության մեջ վերածվում է կատարյալ «հանցանքի», երբ նա նույն միամտությամբ «ի լուր աշխարհի» հյուրերի առջև կրկնում է Բազազ Արտեմի խոսքերը և դեռ երգումով հաստատում («Ով սուտ ասի՝ զետինը մտնի,— երգվեց Գիքորը, ու ամեն բան լրացավ»): Ինչքան զայրացուցիչ է այս բոլորը տիկին Նատոյի և Բազազ Արտեմի համար, այնքան մեր աչքում ընդգծվում է գյուղացի երեխայի միամիտ, վճիռ ու գեղեցիկ էություն հմայքը, և մենք ցավով ենք գիտակցում, որ այդ անմեղ ճշմարտախոսությունը նրան մոտեցնում է ողբերգական վախճանի:

Ահա այս բոլորը մեր առջև գծագրվում է պատմվածքի միայն մեկ գլխում: Այսքան կյանք, այսքան բնավորություն և շարժում՝ ամփոփված ընդամենը մեկուկես էջում: Իդուր չէ, որ պատմվածքի բեմականացումների ժամանակ այս տեսարանը սովորաբար մի ամբողջ գործողություն է զբաղեցնում, իսկ էկրանավորումների մեջ գրավում է բավական երկար ժամանակահատված: Այս գլուխը խիստ բնորոշ է պատմվածքի և առհասարակ Թումանյան-արձակագրի ոճի համար: Նաև նրանով, որ ցույց է տալիս, թե ինչպես նա իր հակակրանքն ու համակրանքը արտահայտում է միանգամայն օբյեկտիվ կենսական պատկերներ գծագրելով, առանց իր կողմից գեթ մեկ հատիկ ուղղակի գնահատական տալու: Բավական է ասել, որ այս ամբողջ հատվածում նույնիսկ մակդիրներ չկան, չխոսելով արդեն հուղական-գաղափարական ուղղակի բնորոշումների մասին (միտի մակդիրը «անազին պատմությունն» է, որը, սակայն, ակտիվ գնահատող դեր չի կատարում): Չնայած դրան, ամեն ինչ ասվում է լրիվ և աներկբա, միանգամայն պարզ է նաև հեղինակի դիրքորոշումը, նրա վերաբերմունքը դեպի գործող անձինք: Բայց այդ բոլորը ոչ թե ուղղագիծ կերպով հռչակվում է, այլ բացահայտվում է կենդանի գործողության մեջ:

Առհասարակ Թումանյանի արձակում մակդիրներն ու լեզվաարտահայտչական մյուս միջոցները հասնում են նվազագույնի: Այսպես, ամբողջ «Գիքորի» մեջ կա ընդամենը մեկ

համեմատություն («գեղերի նման դարսած գունդգուն շվերը»), Կոնսթանտինյան խոսքի փոխարենական օգտագործման օրինակներ, իսկ մակդիրները կարելի է հաշվել մատների վրա: Դրանք մեծ մասամբ երևույթներին տրվող ուղղակի, «տարրական» բնութագրումներ են, որոնք անմիջաբար բխում են քոն առարկայից և դեպի այն պատմողի ունեցած վերաբերմունքից (անիրավ աշխարհ, կարմիր սիրուն շոր, աչքաբաց տղա, հոր խանձված ձենը, անիծած ժամանակ, բարի պառավ, փայլուն կոճակներ, նախշուն թղթեր և այլն): Ինչպես առանձնապես, սրանք սովորական որոշիչներ են և խիստ մոտեցման դեպքում գեղարվեստական մակդիր կոչվել չեն կարող: Բայց ինչքա՞ն մեծ հուզական լիցք են պարունակում նրանք: Նրեի ամենահուզառատ արտահայտություններն անգամ այնքան շատ բան չէին ասի պոետից Դիրտրի հեռանալու ծանր պահի մասին, ինչքան ասում է երկու մակդիր պարունակող այս նախադասությունը. «Մի խաղաղ առավոտ էր. մի տխուր առավոտ»:

Մակդիրները համեմատաբար սակավաթիվ են նաև Ռումանյանի հեքիաթներում. այստեղ ևս դրանք բնականորեն բխում են պատկերվող երևույթից և կարծես թե որեւէ հատուկ գեղարվեստական դեր չեն խաղում: Օրինակ, «Քաջ նազարի» մեջ կան այդպիսի մի շարք մակդիրներ. անշնորհք ու ալարկոտ մարդ, ճրքճրքաճրքա լուս-լուսնյակ պիշեր, անպղծ կնիկ, զարհուրելի ձեն, ահալոր անուն, զարմանալի քաջագործություն և այլն: Հետաքրքիր է, սակայն, որ մակդիրների և խոսքի փոխարենական առումների «տեսակարար կշիռը» նկատելիորեն մեծանում է Քաջ նազարի «սխրանքների» առթիվ երգիչների հորինած փառաբանական բանաստեղծությունների մեջ («Հզոր արծիվ մեր սարերի», «Խեղճ տկարին դու ապավեն», «Մեր թագավորն էր կարմիր, Իրեն արեն էր կարմիր» և այլն): Նթե հեքիաթի բուն պատմողական մասերում բոլորովին չեն հանդիպում համեմատություններ ու գուգահեռականություններ, ապա այս երգերի մեջ դրանք ներկայացված են մի քանի կատարյալ օրինակներով («Ինչպես ուրուր, Կայծակ ու հուր, Բարձր բերդից թռար հասար, Ո՞վ Քաջ նազար»,

«Լուսերնկան նոր սարն ելավ, էն ո՛ւմ նրման էր:— Լուսերնկան նոր սարն ելավ, էն Քաջ Նաղարն էր» և այլն): Անվիճելի է այս երգերի երգիծական ուղղվածությունը: Այստեղ ծաղրվում են ոչ միայն բծնանքն ու ստրկամտությունը, այլև նրանց ուղեկցող ծաղկուն-վերամբարձ ոճը, որն օբյեկտապես խորթ էր իր՝ Թումանյանի զուսպ ու նպատակամղված պատմողական արվեստին:

Թումանյանի արձակ պատմումի մեջ վնասկան դեռք պատկանում է խոսքի բայական ձևերին, որոնք և ապահովում են անընդհատ իրար հաջորդող դեպքերի, գործողությունների ցուցադրումը, պատմությանը հաղորդում են հատուկ տեմպ և արագություն: Իրոք, պատմությունը մեծ մասամբ զարգանում է այնպես, որ ամեն մի նոր նախադասություն առաջ է մղում գործողությունը, զարգացնում է այն մի նոր կարևոր կողմով, և ստացվում է մշտական շարժման, փափախության շրջադասություն մի զգացողություն: Համապատասխան օրինակներ «Դիրորից» մենք արդեն բերել ենք: Այժմ վերցնենք մի հատված «Արջաորս» պատմվածքից.

«Ավագը խողի կշտին կացավ, ես գնացի. տանը մի հին հրացան ունեինք, վեր կալա եկա: Եկա, շիտակ դնացի ներքի մոշուտնին, որտեղ գիտեմ արջի տեղն է: Ման էկա. որ գտա ոչ, մի տեղ մի լավ մոշուտ պատահեց, կանգնեցի, ասի՝ մի քիչ մոշ ուտեմ: Միամիտ մոշ ուտելիս՝ հենց մոշենու տակիցը մինը ֆրթացրեց ու հրացանս բռնեց:

Դու մի ասիլ, գնացել եմ հենց անտեր արջի վրա եմ կանգնել» (III, 53):

Հեքիաթներում գործողության անընդմեջ ընթացքը և խոսքի բայական ձևերի հատուկ ակտիվությունը բխում են բանահյուսական այդ ժանրի պոետիկայի բուն էությունից, և Թումանյանը հավատարմորեն պահպանում է այդ առանձնահատկությունը: Նրա մշակած հեքիաթները բոլորովին ղերձ են նրկարագրական և դատողական-բարոյախոսական մասերից, սկզբից մինչև վերջ ներկայացնում են գործողության-շարժման պատկեր: Մանուկների համար մշակած հեքիաթներում («Պոչատ աղվեսը», «Ծիտը», «Ուլիկը», «Ճամփորդները», և

այլն), համեմատաբար փոքր «տարածովյան» վրա, ավելի կենտրոնացված ու ցայտուն է երևում այդ գիծը: Վերցնենք «Անհաղթ աքլորը» հեքիաթի սկիզբը.

«Լինում է, չի լինում՝ մի աքլոր է լինում:

Էս աքլորը քուջուջ անելիս մի ոսկի է գտնում:

Կտուրն է բարձրանում, ձեն է տալի.

— Ծուղրուղո՞ւ, փող եմ գտե՞լ...

Թագավորը լսում է, իր նաչիր-վեզիրին հրամայում է՝
դնան խլին բերեն:

Նաչիր-վեզիրը դնում են՝ խլում բերում:

Աքլորը կանչում է.

— Ծուղրուղո՞ւ, թագավորն ինձանով տարե՞ց...» (III, 170):

Ե՛վ հեքիաթներում, և՛ պատմվածքներում կարելի է նկատել բայական ձևերի օգտագործման մի ուրիշ առանձնահատկություն ևս. Թումանյանը սովորաբար խոսափում է կողք կողքի համանման ստորոգյալներ դնելուց, որը այլ հեղինակների համար ծառայել է իրրի տպավորությունն ուժեղացնելու միջոց: Նա օգտագործում է միայն մեկ, առավել նպատակահարմար ստորոգելիական ձևը և գործողության ամբողջ «ծանրությունը» դնում է նրա վրա: Դա լավ է երևում արդեն մեջ բերված օրինակներից: Այս առումով Թումանյանի ոճը կարող է համարվել Աբովյանի կողմից անքան սիրված բազմաստորոգյալ նախադասությունների կատարյալ հակադրությունը:

Նույնիսկ «չզինված աչքով» դժվար չէ նկատել, որ Թումանյանի արձակում գերակշռում է պարզ նախադասությունը կամ, համեմատյան դեպս, համեմատաբար ոչ մեծ դարձվածքը: Նա չի ստեղծում ծավալուն և բաղմանջուղ նախադասություններ, իրար վրա չի կուտակում տարբեր երևույթների, վիճակների ու դեպքերի անվանումներ, հուղական-գաղափարական զնահատականներ: Թումանյանը պերագասում է կարճ ու հատու նախադասությունը, որը, սակայն, իմաստով և կառուցվածքով միշտ ավարտուն է, մատնանշում է ամենից էականը, առանց ծավալելու և շեղվելու հիմնական նյութից: Նրա արձակի շարահյուսությունը այս առումով էապես տարբերվում

է, դեպի խոսքի բարդ և բազմաշերտ կառուցվածքը հակված
այնպիսի հեղինակներից, որպիսիք են, ասենք, Բալզակն ու
Դոգոլը, Տոլստոյն ու Դոստոևսկին, հայ գրականութեան մեջ՝
Աբովյանը, Րաֆֆին, Շիրվանզադեն։ Այս հարցում ևս ամե-
նամերձավոր տիպաբանական զուգահեռը կարող է լինել Պուշ-
կինի արձակը։ Ի լրումն մեզ արդեն ծանոթ օրինակների՝ բե-
րենք երկու հատված «Եղջերուն» պատմվածքից։ Մեկը այդ
ստեղծագործության սկսվածքն է, դեպքերի ակունատես-նեղի-
նակի արած պատմությունը.

«Մի սեպտեմբերի մեր գյուղացի որսկան Օսեփը ինձ գի-
շերակաց որսի տարավ Եղնուտի կիրճը։ Գիշերներն էդ կիր-
ճով եղջերուներն իջնում են ձորերն ու հովիտները, արածում
են, արշալույսից առաջ ջուր են խմում ու էլ ևս իրենց «պըն-
դոցն» են տալի։

Գնում էինք գիշերը մոռնք բոստանչի Օվակիմի գալուցը,
որ լուսադեմին հասնենք որսատեղը պահելու» (III, 74)։

Մի հատված էլ բերենք նույն պատմվածքի գործող անձե-
րից մեկի՝ Օվակիմ բիձայի ոճավորված պատմությունից. «Մի
տարի սարումն էի։ Էկան, խաբար բերին, թե բա թոռդ հիվան-
դացել ա, արի։ Սարիցը վեր կացա, հիմի տուն եմ գալի։ Ճամ-
փին ծովեցի, ասի կարելի ա որսից, բանից պատահի։ Ման
եկա, ման, մի տեղ տեսնեմ բրնձառումը մի բան խշխշացնում
ա, թփերը ժաժ ա տալի» (III, 75)։

Այս հատվածները ոճի առումով բացարձակորեն համա-
զոր չեն՝ և՛ այն պատճառով, որ երկրորդի մեջ զգալիորեն ու-
ժեղ է բարբառային ոճավորումը, և՛ այն, որ այստեղ նախա-
դասություններն ավելի կարճանում են։ Բայց խոսքի դարգաց-
ման ընթացքը մոտավորապես նույնն է. արտաբուստ հան-
գիստ, անշտապ կերպով իրար հաջորդող ոչ մեծ դարձվածք-
ներ, որոնք իրենց մեջ կրում են պատմության էպիկական լայ-
նությունն ու դրամատիկ լարումը։

Զարգացման այս ընթացքով է պայմանավորված Թու-
մանյանի արձակի յուրահատուկ ուրվը։ Մենք այստեղ չենք
մտնի արձակի ռիթմի բարդ ու շատ կողմերով վիճելի խնդրի
մեջ։ Նույնիսկ Թումանյանի արձակի կապակցությունը դա-

ռանձին ուսումնասիրություն է պահանջում: Բայց և չի կարելի շնկատել, որ նրա յուրաքանչյուր արձակ երկ ունի մի ներքին ինքնօրինակ ուժով, որը զրեթե անհնար է ցուցադրել մաթեմատիկական հաշվումների օգնությամբ, բայց կարելի է և պետք է որսալ մի ներքին զգացողությամբ:

Իսկ ի՞նչ միավորների կրկնությունից է գոյանում արձակի ուժով: Այս հարցին, ըստ երևույթին, չի կարելի միանշանակ պատասխան տալ, քանի որ արձակի տարբեր տիպերում այդ միավորները փոփոխական մեծություններ են: Խոսքը մասնավորելով Ռումանյանի արձակի նկատմամբ, կարելի է ասել, որ այստեղ որոշակի դեր է խաղում և՛ երկերի սկզբավածքը (սովորաբար կոնկրետ-առարկայական, եռանդուն ու դործնական), և՛ նրանց ավարտը (մեծ մասամբ դեպքի դարգացումը դիտմամբ կիսատ թողնող կամ նրա տպագրահրանկարը ակնարկող): Սակայն Ռումանյանական արձակի ուժով հասկանալու համար ավելի կարևոր է հաշվի առնել այն տարրերը, որոնք նշում է Ա. Լեմելը Պուշկինի արձակի կապակցությամբ. 1) կարճ դարձվածք, 2) կարճ, բայց հստակ պոդար, 3) ներդարձվածքային շարժումների պարզություն և համաձայն ուղղվածություն: «Անկասկած, — գրում է Ա. Լեմել, — այդ կարճ ու հաճախակի ուժով իր հետ բերում է ինչ-որ յուրաքանչյուր բան, ինչ-որ հուզված տոն, որը գոյանում է իրար էտեից վաղուց, դինամիկորեն համաձայն դարձվածքների տրեփախությունից»⁶:

Կարելի է ասել, որ Ռումանյանի արձակի մեջ ևս համաձայնաբար կարճ դարձվածքների և նրանց միջև ծագող դադարների կրկնությունից առաջանում են յուրօրինակ համաձայն «ալիքներ», թեև նախադասությունների բացարձակ համարությունից կամ նրանց կառուցվածքի լիակատար ամրոժեություն մասին խոսք լինել չի կարող: Բերենք մեկական հատված «Դիքորից» և «Քաջ Նաղարից».

«Տեսան տանը չի կարողանում ծառայի՝ խանութ տարան
Դիքորին: Էնտեղ ապրանք պետք է տային մուշտարիների հետ

⁶ А. Лезнев. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. Изд. второе, М., 1966, с. 135.

ստանկետ, շիֆ պետք է ծալեր, խանութը սրբեր, իսկ պարսապ ժամանակը մուշտարի կանչեր:

Եւ ահա Գիքորը հաց է տանում խանութը: Կերակրամանց ձեռքին, մաշված ու տժգույն, մեծ-մեծ ոտնամանները քաշ տալով անց է կենում կամուրջով: Նայեց ներքև: Քարվանսաքաների բարձր պատերին զարկելով ծառս էր լինում Քուռը, ուրբովում, պտտովում ու ճնշվելով խեղդվում, խուլ խշշում կամուրջի տակին:

Ափից մոտիկ պտտում էր մի կանաչ նալակ: Նրկու հոգի կային նրա մեջ. մինը ուռկան էր ձգում, մյուսը նալն էր կառավարում» (III, 42—43):

«Էս ժամանակ մի վագր է լուս ընկնում էս երկրում ու սարսափ է գցում ժողովրդի վրա: Ո՞վ կսպանի վագրին, ո՞վ չի սպանի: Իհարկե Քաջ Նաղարը կսպանի: Էլ ո՞վ սիրտ կանի վագրի գեմ գնա: Ամենքն էլ Նաղարի երեսին են մոտիկ տալի. Վերերը մի աստված, ներքերը մի քաջ Նաղար:

Վագրի անունը լսելուն պես Նաղարը վախից դուրս է վազում, ուզում է փախչի ետ գնա իրենց տունը, իսկ կանգնածները էարծում են, թե վազում էր, որ գնա վագրին սպանի: Նշանաժը բռնում է կանգնեցնում, թե՛ ո՞ր ես վազում էդպես առանց գենքի, գենք առ հետդ, էնպես գնա: Զենք է բերում տալիս իրեն, որ գնա, իր փառքի վրա մի քաջություն էլ ա՛վելացնի: Նաղարը գենքն առնում է, դուրս գնում» (III, 193):

Կրկնում ենք, այս և նման հատվածների ուրիշը (իսկ դրանք բնորոշ են Թումանյանի գրեթե ողջ արձակի համար) հնարավոր չէ ցուցադրել ճշգրիտ շարժումներով կամ հաշվումներով, ինչպես դա արվում է բանաստեղծական երկերի նկատմամբ՝ տողի, անգամի, ոտքի, բանաստեղծական տան կամ հանգի բնութագրման հիման վրա: Համեմատաբար կարճ դարձվածքների և դադարների քիչ թե շատ կանոնավոր հաջորդափոխումից կազմված թումանյանական արձակի ուրիշը պետք է զգալ և հասկանալ «ներքին տեսողությամբ», որը մշակվում և սրվում է ստեղծագործության ընդհանուր ոգու և կառուցվածքի «զարդանիքների» մեջ թափանցելու շնորհիվ:

Ամփոփելով Թումանյանի արձակի ոճի մասին մինչև

այժմ ասվածք, մենք լիակատար իրավունքով կաբող ենք
կրկնել այն, ինչ հետադուտողներից մեկը գրել է Պուշկինի
արձակի վերաբերյալ. «Սեղմություն, միջոցների խնայողու-
թյուն՝ առավելագույն արտահայտչականություն հետ միասին—
ահա պուշկինյան արձակի առաջին, հիմնական օրենքը, որից
խում են նրա բոլոր մյուս հատկանիշները: Պուշկինը ոչ մի
ծավալման, ոչ մի վարդարանքի պետք չունի: Նա շատը տա-
լիս է քշի մեջ: Նրա արձակը ճշգրիտ է, սեղմ, առնական,
«մերկ», ինչպես մի անգամ արտահայտվել է Լև Տոլստոյը»⁷:

3

Թումանյանի արձակում շարադրանքի հիմնական եղա-
նակը մեծ կամ փոքր չափով ոճավորման ենթարկված պա-
տմմն է՝ պատմեկածեղի այն յուրահատուկ ոճն ու հրանդը,
որի հետևում տեսնում ես ոչ միայն դեպքերն ու մարդկանց,
այլև իրեն՝ պատմողին: Սակայն պատումի ոճավորումը ունի
տարբեր ձևեր ու մակարդակներ, որոնք պետք է իրարից հըս-
տակորեն առանձնացվեն: Իսկ որո՞նք են այդ մակարդակները:
Այս հարցին պատասխանելու համար մենք պետք է այս
դեպքում առանձին-առանձին անդրադառնանք թումանյանա-
կան արձակի երկու հիմնական ժանրերին (պատմվածք և
հեքիաթ), քանի որ պատումի ձևերի առումով նրանց միջև
սկզբունքային տարբերություններ կան:

Այս տեսանկյունից անդրադառնաք, նախ, պատմվածք-
ներին: Տարբեր երկերում կարելի է նկատել տարբեր հարաբե-
րություն շարադրվող դեպքի և պատմողի միջև:

Առանձին խումբ են կազմում այն պատմվածքները,
որոնց մեջ պատմությունը առաջ է տալիս հենց իր՝ գլխավո-
հերոսի անունից: Ծիշտ է, սկզբից մինչև վերջ այդ եղանակով
է դարդանում միայն մեկ պատմվածք՝ «Արջաորսը», բայց
մենք իրավունք ունենք խոսելու երկերի որոշակի խմբի մասին:
Բանն այն է, որ մի շարք պատմվածքներում թեև հեղինակային
խոսք կա, բայց այն շատ թույլ է արտահայտված, ըստ էու-

⁷ А. Слонимский. Мастерство Пушкина, изд. второе, М., 1963, с. 501.

Քյան դուրս չի գալիս համեստ նշագրման (ռեմարկի) սահմաններից: Այդ փոքրիկ հատվածները միայն հիմք են ստեղծում, խթանում են բուն պատմությունը, որը գրեթե ամբողջությամբ առաջ է տարվում գլխավոր հերոսի անունից: Այդպիսի պատմվածքներից է «Գաբո բիծու շերամապահությունը», որի մեջ հեղինակին պատկանում է միայն առաջին նախադասությունը («Ես ու Գաբո բիծեն անցնում էինք Լոռու ձորով») և մեկ էլ նրա մի քանի պատիվ հարց ու պատասխանները («Համմե», «Ինչու», Գաբո բիծա», «Թթան տերև» և այլն): Մնացածը իր՝ Գաբո բիծու ոճավորված պատմությունն է Լոռում շերամ աճեցնելու «անհնարինություն» մասին: Նույնը տարբեր երանգներով երևան է գալիս նաև «Գիլը» պատմվածաշարում, ուր մի քանի դյուղացիներ՝ Շորագյալցի Ավոն, Բեռի Անդրիասը, Կուռնաչի ուստա Սարգիսը և ուրիշներ, հերթով փաստորեն մի-մի ինքնուրույն և ամբողջական պատմություն են շարադրում գալլի «բնավորության», նրա հետ իրենց ունեցած հանդիպումների մասին: Եվ, ավելացնենք, այդ պատմության շնորհիվ էլ իրենք են ամբողջանում և կանգնում մեր առջև իրենց էկենզանի բնավորությամբ, վարքագծով, խոսելաձևով:

Թումանյանն ունի նաև մի քանի պատմվածք, որոնք գրեթե ամբողջովին կազմված են հերոսների երկխոսություններից և նրանց միջոցով օբյեկտիվորեն գծագրում են խոսողների՝ հայ գյուղաշխարհի մարդկանց բնավորությունները («Երկաթուղու շինությունը», «Քեռի խեղանը», «Նեսոյի քարաբաղնիսը»): Այդ խմաստով էլ նրանք դարձյալ դառնում են պատումի հիմնական կրողներ:

Սակայն, ինչ ձևով էլ որ արտահայտվի պատմողի խոսքը, մի բան միշտ պահպանվում է իբրև անխախտ օրենք. Թումանյանն ամենայն հարազատությամբ վերարտադրում է գյուղացու մտածողության և խոսելաձևի առանձնահատկությունները, լուսավորում է նրա բնավորությունը նրա իսկ խոսքի օգնությամբ: Դա գեղարվեստական ճշմարտացիության մի բարձրագույն արտահայտություն է, որը, կարելի է ասել, Թումանյանի փոքրածավալ պատմվածքները մոտենցնում է գրական-

նության ամենաօրջկեղծիւ սեռին՝ դրամատուրգիային: Խոսքը մեծ մասամբ հանձնելով հերոսներին, Թումանյանն, իհարկե, լայնորեն օգտւում է նրանց հարադատ Լոուս բարբառից, բայց դա չէ վճռական գործոնը (բնորոշ է, օրինակ, որ լիովին բարբառով գրւած «Արջաորսի» առաջին տարբերակը հետագայում հեղինակն զգալի փոփոխության ենթարկեց, բաւական մեղմելով խոսքի բարբառային ձևերը): Ամենից կարևորն այն է, որ Թումանյանը կարողանում է տառացիորեն «քանդակել» պատմող հերոսների կերպարները նրանց իսկ խոսքի: «Կնությամբ, ստիպել, որ մենք ոչ միայն լսենք նրանց կենդանի, հյութեղ պատումը, այլև տեսնենք նրանց կեցւածքը, գիմախաղերը: Ահա մի հատուած «Նեսոյի քարաբաղնիսից»՝ հերոսի դանդաղ-անշտապ և ինքնալստահ պատմությունը այն դրամատիկ և, ինչպես շուտով կ'աւարզվի, ի վերջո ողբերգական պահին, երբ գլուղացիներն ամուր նստել են մահամերձ հիւլանդ Կիրակոսի վրա. «Մի աշունք ես մի արջի բուն գտա՝ էկա ասի՝ Աբգար, արջի բուն եմ գտել, արի գնանք արջին բնիցը հանենք: Դնացինք: Ես մի ձող վեր կալա էս արջի բունը խրթխրթոսեցի: Մին էլ հանկարծ էն անտեր արջը դուրս եկավ ու ինձ կալավ: Աբգար, քոմագ հա բոմագ: Ո՞վ կտա Աբգար—մին էլ տեսնեմ հրեն փախած գնում ա: Արջի ձեռիցը մի կերպ պրծա էկա տուն: Ասում եմ, ադա, դու էս ի՞նչ արիր: Թե՛ էկա տուն, որ թվանք բերեմ: Սուտ: Վախիցը փախավ» (III, 81):

Նշված պատմվածքներից որոշակիորեն տարբերվում են այն երկերը, որոնց մեջ պատմող-հեղինակը հանդես է գալիս իբրեւ դեպքերի ակաճատես, երբեմն էլ՝ մասնակից: Այդպիսի գործեր են «Իմ ընկեր Նեսոն» և «Ահմադը»՝ ներշնչված մանկության հուշերով, «Մայրը», «Նոյեմբեր» և «Ալլահից զըրկվածը», որոնց մեջ նույնպես հեղինակը պատմում է իբրեւ եղևության անմիջական ակաճատես: Նախորդ զխում արդեն հիշատակված մի քանի գործերում («Երկաթուղու շինությունը», «Գաբո բիծու շերամապահությունը», «Քեռի տեղանը», «Գեղը») նույնպես ներկա է հեղինակը: Բայց այդ պատմվածքներում ակաճատես-հեղինակը քստ էության շի մասնակցում դեպքե-

րին, նրա ներկայութիւնը միայն կոմպոզիցիոն դեր է խաղում, իրավունք է տալիս տվյալ պատմութիւնը կամ զրույցը վերարտադրելու իբրև անձամբ լսած կամ տեսած մի բան:

Պատմող-հեղինակի առկայութիւնը երկերի կառուցվածքային համակարգում քննարկան որոշակի (երբեմն շատ ուժեղ) հոսանք է, մտցնում իրենց բովանդակութեամբ խստորեն օրջեկալի և ճշգրիտ պատմվածքների մեջ: Հիշենք պատմողի սիրալը ողորդող և մեղ ևս փոխանցվող այն հուզառատ «ցավն ու ամսոսանքը», որոնցով սկզբից մինչև վերջ տողորված է «Իմ բնկեր Նեսոն»: «Լուսնակ գիշերներին գերանների վրա նստած հեքիաթ ասող Նեսոն, մաքուր ու միամիտ Նեսոն» մանկութեան աշխարհից եկած և մինչև վերջ էլ իր ումանտիկ հմայքը չկորցրած այն գեղեցիկ կերպարն է, որը հակադրվում է ոչ միայն իր իսկ Նեսոյի հետագա տղեղ ձևափոխութեանը, այլև նրա վաղեմի մաքրութիւնը աղարտած կենսական հանգամանքներին: «Նղջերուն» պատմվածքի մեջ սկզբից մինչև վերջ ներկա ականատես-հեղինակի կերպարը սկզբունքային դեր է խաղում կոմպոզիցիայի մեջ, դառնում է դեպքերն ի մի բերող օղակ, բայց, որ ավելի կարևոր է, արտահայտում է դադափարական բովանդակութեան ամենից էական կողմը՝ բողոքը բնութեան կուսական գեղեցիկութեան հղման դեմ: Այն, ինչ Օվակիմ բիձան իր պատմութեան մեջ շարադրում է իբրև ժողովրդական տարերային բնապաշտութեան և հումանիզմի արտահայտութիւն, պատմող հեղինակի խոսքերում փոխիստիպական խոր իմաստավորում է ստանում: Հիշենք պատմվածքի եզրափակիչ տողերը՝ հեղինակի խորհրդածութիւնը վերաբերող հղջերուի սպանութեան պահին. «Ես երեսու շրջեցի, իբրև թե սարերին եմ նայում: Ետեից մի խուլ տնքոց լսեցի... ու, չգիտեմ ինչու, սկսեցի մտածել կյանքի ու մահվան մասին, և էնպէս տղեղ էր թլում ինձ կյանքը...» (III, 79):

Սակայն պատմող-հեղինակի ներկայութիւնը Թումանյանի շատ պատմվածքներում ունի մի ուրիշ էական ֆունկցիա ևս, որը թերևս ամենից կարևորն է նրա համար: Դրանով նա ձգտում է ստեղծել բացառապէս հալաւտիւրյան, կենսական կոնկրետութեան և ճշմարտութեան այն զգացումը, որն ուղեկ-

ցում է մեզ թումանյանական պատմվածքները կարդալիս: Այդ կերպարի առկայությունը մեր մեջ ավելի է ամրապնդում այն պատճառով, թե մենք ոչ թե գեղարվեստական գործ ենք կարդում, այլ տեսնում և շոշափում ենք կյանքի «մի կտոր», մեր շուրջը ծավալվող իրական մի դեպք: Թումանյան-արձակագիրն ասեք ձգտում է վերապնել կյանքի և արվեստի սահմանները, երբեք, սակայն, չընկնելով հատուրարվեստական պատճենահանման մեջ, միշտ պահպանելով ստեղծագործական բարձր ներշնչանքն ու գեղարվեստական չափի զգացումը:

Ըստ պատումի եղանակի և կառուցվածքի առանձնանում է Թումանյանի պատմվածքների մի երրորդ խումբ ևս, որոնց մեջ դեպքերը ներկայացվում են հեղինակային օբյեկտիվ շարադրանքի սկզբունքով, առանց պատմող-ականատեսի մասնակցության: Այդ ձևով են գրված գերազանցապես առաջին շրջանի պատմվածքները («Սովի ժամանակից», «Աղբատի պատիվը», «Քաջերի կյանքից», «Լեռների հովիվը»), իսկ ավելի ուշ գրվածներին՝ «Գրազը»: Այդ նույն սկզբունքով է գրված «Գիքորը»: Ճիշտ է, օբյեկտիվ հեղինակային պատմեցածք չի խաղաղել, որ երբեմն այդ ձևի մեջ ևս գրվի լարված քնարական բովանդակություն, ինչպես «Եղջերուի մահը», որը փաստորեն արձակ բանաստեղծություն է, կամ «Լեռների հովիվը» պատկերի նախաբանը («Լեռներ... բարձր ու կանաչ լեռներ...»): Սակայն մնացած դեպքերում ևս, երբ Թումանյանը դժագրում է կյանքի միանգամայն օբյեկտիվ պատկերներ և կարծիք թե աշխատում է ուղղակի շարտահայտել իր անմիջական վերաբերմունքը, մենք դարձյալ զգում ենք պատումի կրողին, դեպքերը շարադրող և գնահատող անհատին: Այդ առումով ևս դասական օրինակը «Գիքորն» է, որի վրա և կանգ կառնենք:

«Գիքորի» մեջ պատմողի կերպարը ուղղակի չի երևում, նա ասեք թաքնված է դեպքերի ու գործող անձանց հետևում: Եվ, այնուամենայնիվ, նա ներկա է, թեև նրա գոյությունը պետք է հայտնաբերել, ինչքան էլ սա առաջին հայացքից տարօրինակ թվա, «Բացակայող հատկանիշների» մեջ: Այո, պատմողն իր վերաբերմունքով և սրտի տառապանքով երևան է գալիս այն բացառիկ զսպված, արտաքուստ սառը և անտար-

բեր թվացող պատմեցածի մեջ, որով նա շարադրում է դեպքերը, նույնիսկ գործողության ամենից ողբերգական պահերը: Այդ ճանապարհով էլ նա հասնում է հիմնական նպատակին. ինչքան առերևույթ «հանգիստ» և «անկիրք» է շարադրվում Գիքորի ծառայության ու մահվան պատմությունը, այնքան, կարծես «հակադարձ համեմատականի» մաթեմատիկական սկզբունքով, ավելի ուժեղ է ազդում պատմությունը իր ներքին անհատակ զրամատիվով, կենսական և հոգեբանական ճշմարտացիությամբ: «Գիքորի» հեղինակը կարծիք թե ուղղակի կատարում է Ա. Պ. Չխտովի պատվիրանը, որը 1892 թ. գրել է. «... Պետք է անտարբեր լինել, երբ ցավալի պատմություններ ես գրում... Պատմության վրա կարելի է ն' լաց լինել, և' հառաչել, կարելի է իր հերոսների հետ միասին տանջվել, բայց, կարծում եմ, դա պետք է անել այնպես, որ ընթերցողը չնկատի: Ինչքան օբյեկտիվ, այնքան ուժեղ է ստացվում տպավորությունը»⁸:

Թումանյան-արձակագիրն էլ Չխտովի նման արտաքին զգայականություն և արհեստական պաթետիկայի համոզված հակառակորդ է: Նա ևս հասել է ռեալիստական արվեստի այն բարձրագույն աստիճանին, երբ կյանքի ճշմարտացի պատկերն ինքնին, առանց լրացուցիչ «հուզաթաթալ» բնութագրումների, պարունակում է զգայական բովանդակության մեծ և անսպառ լիցք, որն ուղղակի փոխանցվում է ընթերցողին: Մասնավորապես «Գիքորի» վերաբերյալ կարելի է ասել, որ այստեղ պատմողի գաղափարական և հուզական զիրքորոշումը միանգամայն որոշակի է, և այս առումով ոչ մի վիճելի հարց չի կարող: Բայց այդ ամենը երևում է ոչ թե ուղղակի գնահատականների, այլ դեպքերի ու բնավորությունների զարգացման օբյեկտիվ ընթացքի, հաղիվ որսալի նուրբ մանրամասների և ակնարկների մեջ: Անվիճելի է, օրինակ, որ պատմողն սկզբից ևեթ ոչ թե Համբույի կողմն է, այլ նրա կրնոջ, որ նա ևս հավանություն չի տալիս «մարդ դառնալու» համար Գիքորին քաղաք տանելու որոշմանը: Այդ չէ՞ պատ-

Ճառը, որ նա առաջին իսկ գլխում ստեղծում է շատ վշտալի, մի տեսակ «նախաողբերգական» մթնոլորտ («տխուր առափոտ», «մայրը գողնուցով սրբում է աչքերը», Գիքորի շուտ շուտ ետ նայելն ու իրենից անդարձ հեռացող հայրենի գյուղը հայացքով որոնելը): Բայց ուղղակի ոչ մի խոսք ապագա ողբերգության մասին, նույնիսկ՝ կարծեր հակառակը. «տանտերը գովեց Համբոյին, որ շարշարվում է որդուն մարդ շինի», իսկ բազազ Արտեմի պայմանները շարադրելուց հետո նույնիսկ բաղմախոստում եղբակացություն՝ հեղինակային խոսքի մեջ. «ու էսպես Գիքորը պետք է բարձրանար»: Ինչպիսի՞ դառը հեղնանք է այս «փայլուն հեռանկարի» սպասումը Գիքորի հետագա ծանր ճակատադրի նկատմամբ: Պատմողն, իհարկե, դիտմամբ է ստեղծում այդ սուր հակադրությունը՝ արտաքուստ մնալով ստվերի մեջ, բայց իրականում արտահայտելով որոշակի վերաբերմունք, ընթերցողին նախապատրաստելով փոքրիկ հերոսի ողբերգական վախճանին:

Հուզական և գաղափարական նույնպիսի մեծ լիցք ունեցող հակադրություն է երեան գալիս նաև պատմվածքի 11-րդ գլխում: Այդ գլուխը կարդալիս մենք արդեն գիտենք, թե ֆիզիկական և բարոյական ի՞նչ անլուր գրկանքների, ստորացումների է ենթարկվում Գիքորը բազազ Արտեմի տանը և խանութում: Բայց ահա հեղինակը շուկայում Գիքորին հանդիպած համազուլացիների շորթներով ճիշտ հակառակն է ասում.

«— Ա՛յ տղա, էս կարգին մարդ ա դառել... Հալա սրա շորերին, սրա շնորհքին...— հիանում էին գյուղացիները:

— Համբոյի հողը մեր գլխին. տես, նա իր տղին որտեղ հասցրեց, մեր տղերքը էնտեղ խոզ են արածացնում...» (III, 46):

Մի փոքրիկ, նուրբ մանրամասն՝ գյուղացիների «հիացմունքը» կործանման եզրին հասած Գիքորի վիճակի նկատմամբ, և մենք շատ-շատ բան ենք իմանում և՛ այդ վիճակի, և՛ աչն մասին, թե ինչ յշտաբանության մեջ են գտնվում իրենք՝ գյուղացիները: Այսպես, շարունակելով կարելի է համոզվել, որ ամբողջ պատմվածքում ղեկերը շարադրող հեղինակը

ինքն էլ միշտ ներկա է, թեև ոչ մի տեղ ուղղակի հանդես չի պալիս: Դա Ռումանյանի օրջեկաթով ուսուցիչների բարձրագույն դրսևորումներից մեկն է:

Պատմողի կերպարը յուրօրինակ ուղիներով հանդես է գալիս նաև հերիաթներում, թեև էպիս տարբերվում է պատմվածքների մեջ մեր դիտած հատկանիշներից: Բանն այն է, որ հերիաթի մեջ, ժողովրդական բանահյուսության այս ժանրի ոգուն և ոճին համապատասխան, դեպքերը կատարվում են հեռավոր, ավելի ճիշտ, անորոշ ժամանակներում («ժուկով-ժամանակով»), նույնքան անորոշ վայրում, դեպքերի բուն իրողությունն էլ հարցականի տակ է («լինում է—չի լինում»): Պահպանելով բանահյուսական ժանրի բովանդակության և պոետիկայի այս և մյուս դեկրը, Ռումանյանը, բնականաբար, չէր կարող իր մշակած հերիաթներում ուղղակի մտցնել պատմող-ականատեսի կերպար կամ թեկուզ շարադրանքը առաջ տանել ուրիշ գործող անձի անունից: Դա կհակասեր հերիաթի ոճին, որ Ռումանյանն զգում է արտակարգ նրբություն և միշտ ձգտում է հավատարմորեն պահպանել:

Այո՛, Ռումանյանի հերիաթներում պատմող ուղղակի իմաստով, իրրե որոշակի անձ, չկա (թերևս բացառություն է կազմում միայն խոսքի և գործի ալոդիդի սկզբունքով կառուցված «Սուտլիկ որսկանը», որի մեջ ինքը՝ պատմողն էլ անձամբ մասնակցում է իր նկատագրած որսորդական «բաշադործությանը»): Սակայն հենց հերիաթին բնորոշ պատմելի-յաձևը հավատարմորեն վերարտադրելու շնորհիվ էլ մեր հայացքի սուջե դժադրվում է պատմողի մի բնդհանուր-նավաճական կերպար, որը ժողովրդական իմաստություն և դարավոր կենսափորձի կրողն է: Տարբեր ոճական երանդներով է նա պատմում իր իմացած ծիծաղաշարժ ու ողբերգական դեպքերը: Կան, օրինակ, միանգամայն «լուրջ ոճով» և դրամատիկ բովանդակությամբ զարգացող պատումներ, ինչպես «Կոնատ աղջիկը», «Խոսող ձուկը», «Նդեմական ծաղիկը»: Բայց ամենից բնորոշը, իհարկե, երգիծանքն է իր տարբեր ձևերով ու աստիճաններով՝ սկսած մեղմ բարեհոգի հումորից մինչև անհաշտ սատիրան: Այդ երկու ծայրաթևերի միջև կան երգի-

ծանքի ամենատարբեր ձևեր ու երանգներ՝ մանկական հե-
քիաթների «խրատական ժպիտը» («Ծիտը», «Պոչատ աղվեսը»,
«Ուլիկը», «Ճամփորդները»), մարդկային հիմարությունը,
շմտածված քայլերը ծաղրող սյուժեները («Անխելը մարդը»,
«Կացին ախպերը», «Խելոքն ու հիմարը», «Բարեկենդանը»,
«Կիկոսի մահը», «Զախորդ փանոսի հեքիաթը»), աշխար-
հի տերերի ազահությունը, շարությունը և աշխատանքի
մարդկանց բարոյական գերազանցությունը բացահայտող
պատումները («Զախչախ թագավորը», «Սուտասանը», «Ոս-
կու կարասը», «Տերն ու ծառան», «Քեֆ անողին քեֆ չի պակ-
սիլ», «Քաջ Նաղարը»): Թումանյան-հեքիաթագիրն ունի ժո-
ղովրդական պարզունակ սյուժեներում պահված երգիծանքի
հարուստ շերտերը ոչ միայն տեսնելու, այլև դրանք ընդգծե-
լու և նոր ուժով փայլեցնելու բացառիկ տաղանդ:

Միայն այդ ճանապարհով կարող էր ստեղծվել Թուման-
յանի հեքիաթների գլուխգործոցը՝ հանճարեղ «Քաջ Նաղա-
րը», այս ժանրի լավագույն նմուշներից մեկը համաշխար-
հային գրականության մեջ: Ինչպես հայտնի է, այս վերջին
միտքը անձամբ իր՝ Թումանյանի կարծիքն է. սովորաբար սե-
փական երկերը շատ համեստորեն գնահատող բանաստեղծը
1922 թ., այսինքն՝ կյանքի մայրամուտին, հայտարարեց, որ
ինքը «միայն մի հեքիաթ է մշակել կարգին», և դա «Քաջ Նա-
ղարն» է, որը նա պատրաստ է առաջադրելու «ամբողջ գրա-
կան աշխարհի քննությանը» (V, 471—472): Այսպիսի հայտա-
րարության համար հիմք էր տալիս այն գիտակցությունը, որ
բանահյուսական կերպարի հետագա խորացման ու դարգաց-
ման ուղիով ինքը իրոք ստեղծել է երգիծական վիթխարի ուժի
մի տիպ, որն իրավունք ունի մտնելու համաշխարհային գրա-
կանության հավերժական կերպարների շարքը:

Այդ տիպն ստեղծելու ընթացքում վճռական դործոն դար-
ձավ երգիծանքը՝ ուղղված և՛ Քաջ Նաղարի, և՛ մանավանդ,
նրա շրջապատի, մարդկային հիմարության, քծնանքի, տիրա-
պաշտության և ստրկամտության դեմ: Ահա թե ինչու երգի-
ծական գնահատականը հատկապես սուր արտահայտություն

է ստանում այն ժամանակ, երբ պատկերվում են վախկոտ և անշնորհ մարդուն իբրև քաջ և անհաղթ հերոսի ընդունելու և նրան անմիջապես ստրկորեն հպատակվելու դրվագների մասին: Հիշենք գյուղական հարսանիքը և նաղարի մասին հորինված առաջին փառաբանական երգը («Բարով եկար, հաղար բարի, Հըղոր արծիվ մեր սարերի...»), յոթ հսկա հզբայրների երկյուղը, վագրին «ձի շինելու» պատմությունը և անմիջապես հյուսված նոր բանաստեղծական ներբողները («էս աշխարհքում, մարդկանց շարքում...», «Լուսքնկան նոր սարն ելավ...»), վերջապես՝ «ծառերն արմատահան անելով» թշնամու դժբերին սրբելու տեսարանը: Հետաքրքիր է, որ միակ շքնչավոր էակը, որը հասկանում է, թե «վրեն ինչ անպետքի մինն է նստած», նաղարի տակի ձին էր: Այսպիսով, ձիու «մարդագիտությունը» գերադասվում է ստրկամտությունը կուրացած մարդկանց բմբռնումից, որոնք ամենավախկոտ աբարածին հռչակում են քաջարի հերոս և հլու-հնազանդ բնկնում են նրա «բռան մեջ»: Սա Թումանյանի հասարակական երգիծանքի պագաթնակետն է, որն ունի պատմական և համամարդկային վիթխարի ընդգրկում, հնչում է իբրև ըզպաստություն կոչ՝ ուղղված ներկա և գալիք սերունդներին:

4

Պատումի ձևերի նման, բազմազան են նաև Թումանյանի արձակի կոմպոզիցիոն-սյուժեառային եղանակները: Սակայն դրանք ևս հեշտությունը կարող են հանգեցվել մի քանի ընդհանուր հատկանիշների:

Ակսենք, նախ, առաաֆին ծավալային գծերից: Թումանյանի ավարտուն արձակ երկերը աչքի են ընկնում բովանդակության գերազույն խտացումով և բացառիկ սեղմությամբ: Բնդամենը երկու-երեք էջից բաղկացած պատմվածքը կամ հեքիաթը նրա համար սովորական բան է: Բայց կենսական հյուժերով, մտքով և զգացմունքով ինչքա՞ն հագեցած երկեր են դրանք. «Նրկաթուղու շինությունը», «Գաբո բիծու շերամապահությունը», «Նեսոյի քարաբաղնիսը», «Քեռի խեչա-

ներ», «Կապին ախպերը», «Սուալիկ որսկանը», «Ոսկու կարասը», «Բարեկենդանը», «Կիկոսի մահը»... Սրանցից ամեն մեկը իր ամփոփած կենսական նյութով և բնավորություններով մի այլ գրողի գրչի տակ կարող էր հիմք դառնալ մի-մի ծավալուն ստեղծագործության համար։ Բայց անկասկած է նաև, որ ծավալի մեծացումից տպավորությունը կարող էր միայն թուլանալ։ Թումանյանն ասում է նվազագույնը տվյալ դեպքի կամ բնավորության մասին, բայց այդ նվազագույնը պարունակում է առավելագույն «զեղարվեստական ինֆորմացիա» պատկերվող երևույթի կամ կերպարի վերաբերյալ։ Գաբոբիձու մասին ավելին ասել պետք չէր, քան այն, ինչ նա ինքն է պատմում «մեր նոր ուսումնականների» իբր թե անօգուտ խորհուրդների, «աբրեշումի ճիճուն» աճեցնելու ձախողված փորձերի մասին։ Ամեն մի հավելում կամ բարոյախոսություն միայն կթուլացներ տպավորությունը, որ մենք ստանում ենք այդ՝ իր տեսակի մեջ մոռումնետալ կերպարից։ Կամ՝ դժվար է պատկերացնել սոցիալական արդարության գաղափարի ավելի վառ հաստատում, քան ընդամենը երկու էջանոց «Ոսկու կարասը» հեքիաթը։ Այդ գաղափարը ոչ թե մերկապարանոց հռչակվում է, այլ ակնառու շոշափելիությամբ մարմնավորվում է ոսկու կարասի շուրջ վիճող ազնիվ և անշահասեր գյուղացիների, ազաս ու դաժան թագավորի կերպարների մեջ։

Արձակի մեջ ևս Թումանյանի ամեն մի նախադասություն, ամեն մի բառ լիարժեք կերպով աշխատում է երկի ընդհանրության համար, կատարում է միայն իրեն հատկացված անփոխարինելի դերը։ Դրա շնորհիվ է, որ ընդամենը մի 15 էջ զբաղեցնող «Գիքորը» կարծես մի ամբողջ ծավալուն վեպի բովանդակություն ունի, իսկ Համբոյի նամակը որդուն, բաղկացած հազիվ մի տասը տողից, գյուղացու թշվառության մասին ավելին է ասում, քան կարողացել են ասել անցյալի հայ գյուղագիրները իրենց բաղմամբիվ մեծ ու փոքր երկերով։ Պատահական չէ, որ «Գիքորը» բաղմիցս բեմականացվել և երկու անգամ էկրան է հանվել, ի դեպ, առանց սյուժետային լուրջ հավելումների։ Պատմվածքի ամեն մի փոքրիկ հատված

կարող է ծավալվել ու վերածվել լիարժեք բնական տեսարանի:

Նույնը վերաբերում է նաև «Քաջ Նաղարին»: Վերին աստիճանի նշանակալից է և օրինաչափ, որ Թումանյանի ստեղծած մոնումենտալ երկրժական կերպարը հետադաշում բաղմիցս կրավեց և շարունակում է գրավել հայ գրողների ուշադրությունը, հիմք դառնալով ոչ միայն նոր հեքիաթ-պատմեղվածքների, այլև դրամատիկական և նույնիսկ ծավալուն վիպական երկերի համար: Բայց ինչքան էլ հետագա շրջանի հայ գրողները, սկսած Դ. Դեմիրճյանից, ինչ-ինչ կենսական կամ դադափարական գծերով լրացրած լինեն Քաջ Նաղարի կերպարը, նրանց բոլոր պատկերացումների հիմքում և սկունքների մոտ եղել է Թումանյանի կերտած անդուգական, անհատակ խորք ունեցող պատումը, որն զբաղեցնում է հազիվ մի տասը էջ: Եվ կարելի է առանց տատանվելու ասել. «բաջնադարական» թեման շարունակած ո՛չ մի հայ գրող, նույնիսկ Դեմիրճյանն իր մեծատաղանդ կատակերգությունը, վերջին հաշվով այդ կերպարի էություն մասին ավելին չի ասել, քան Թումանյանն իր փոքրածավալ հեքիաթով:

Չշարունակելով օրինակները, մենք կարող ենք իբրև ընդհանուր ելրակացություն ասել, որ արձակագիր Թումանյանի տարերքը «փոքր ժանրն» է, որի մեջ, սակայն, նա ըստ ամենաչնչի ծավալվում է և՛ խորքով, և՛ լայնությունը: 90-ական թվականների սկզբին վեպ գրելու փորձը («Դեպի հայրենիք») չհաջողվեց և անավարտ մնաց նաև այն պատճառով, որ վիպական ծավալուն ձևը չէր համապատասխանում նրա տաղանդի բնույթին:

Սակայն, մնալով արտաքուստ «սահմանափակ տարածություն» վրա, Թումանյանը սովորաբար իր ընտրած դեպքը կամ իրավիճակը ներկայացնում է սյուժետային հստակ և ամբողջական ընթացքով: Ե՛վ պատմվածքներում, և՛ հեքիաթներում (իհարկե, ամեն մի ժանրում համապատասխան գծերով) դեպքերի շարադրանքն սկսվում է, այսպես ասած, հիմքից, սկունքներից և հաջորդական ընթացքով հասցվում է մինչև տրամաբանական ավարտ: Չկան դեպքերի ժամանակային տեղափոխու-

թյուններ, ետ կամ առաջ տանելու փաստեր, ամեն ինչ դարգանում է այն կարգով, ինչպես որ կլինեի կյանքում (խնայել, հեքիաթներում, ժանրի ոգուն համապատասխան, հաճախ կատարվում են շափաղանցված, նույնիսկ ֆանտաստիկ դեպքեր, որոնք իրականում երբեք լինել չէին կարող. բայց մեր խոսքը սյուժեի զարգացման տրամաբանական ընթացքի մասին է): Դործողությունը ծավալվում է բնական, անկաշկանդ և, չնայած ստեղծագործության «նեղ» սահմաններին կամ դեպքերի «մասնավոր» բնույթին, թողնում է մի յուրօրինակ լայնահուն գետի տպավորություն: Դրան շատ է նպաստում և այն, որ, ինչպես և թումանյանական պոեմներում ու բալլադներում, արձակ երկերի սյուժեները գրեթե միշտ զարգանում են ազատ, բնական տարածության մեջ՝ լեռների գրկում, ձորերում և անտառներում, հաճախ նաև գյուղի հրապարակում կամ օդաներում՝ հանրության ներկայությամբ («Գիրքորի» մի քանի «քաղաքային տեսարանները» այս ընդհանուր օրինաչափությունը չեն խախտում. բազալ Արտեմի տանը և խանութում շնչահեղձ լինող պատանի հերոսը ամբողջ հոգով հենց ձգտում է գյուղական աշխարհի բնական ազատության): Պատմվածքների և հեքիաթների տարածական լայն սահմանները նպաստում են նրանց էպիկական ոգու և ուժի ընդգծմանը, հատկանիշ, որն առհասարակ բնորոշ է նրա ստեղծագործությանը՝ սկսած փոքրիկ բառչակից մինչև համեմատաբար ծավալուն երկերը:

Թումանյանի արձակի գրեթե բոլոր սյուժեներն աչքի են ընկնում մի յուրօրինակ «գործնականությամբ», սկզբից եեթ հիմնականը մատնանշելու և մինչև վերջ այն «ձևերից բաց չթողնելու» կայուն ձգտումով: Նա գերադասում է «գործի անցնել» միանգամից, պատմվածքի կամ հեքիաթի առաջին իսկ տողերից: Իրոք, ուշադրություն դարձնենք նրա մի քանի երկերի սկզվածքին. Թումանյանը մեզ իսկույն մտցնում է գործողության մեջ, առաջին իսկ նախադասությամբ մեր առև գնում է մի այնպիսի դեպք կամ իրավիճակ, որը ոչ միայն սահրաժեշտաբար ենթադրում է շարունակություն և հետագա ծավալում, այլև անմիջապես մեզ կապում է իր հետ: Ահա մի:

քանի օրինակ. «Ղ... գյուղաքաղաքում առանձնացած ապրում էր Սիմոն անունով մի բարի մարդ», «Գյուղացի Համբոյի տունը կոխի՛ կը բնկել», «Մի՛ երի տարի ես ու մեր Ավագը մասրեքում խող էինք պահում», «Ես ու Գաբո բիձեն անցնում էինք Լոռու ձորով», «Կիրակոսը մրսել էր, անկողին էր բնկել, տանջվում էր տաքության մեջ», «Մի խումբ բնիկեր երեսնաներ էինք: Գյուղացի երեսնաներ», և այլն:

Դործնական» սկիզբն ավելի ևս յալտուն է հեքիաթներում: Այստեղ արդեն բացառվում է որևէ քնարական կամ դատողական սկսվածք, անհրաժեշտ է խսկույն ներկայացնել բուն պատմությունը: Եվ Թումանյանը աչգպես էլ վարվում է նրա առաջին հեքիաթը՝ «Անխելը մարդը», սկսվում է այսպես. «Ժամանակով մի աղքատ մարդ կար. որքան աշխատում էր, որքան շարձարվում էր, դարձյալ միևնույն աղքատն էր մնում»: Այս հեքիաթում Թումանյանն արդեն կիրառում է ժողովրդական բանարվեստի մի էական գիծ. ներկայացնելով ըստ էության անիրական՝ խիստ չափազանցված կամ նույնիսկ ֆանտաստիկ դեպք, պետք է հավատ ներշնչել նրա նկատմամբ, այն մատուցել իբրև հավաստի եղելություն: Այդպիսի սկիզբ ունեն նաև մի քանի այլ հեքիաթներ. «Մի աղքատ մարդ ու կնիկ են լինում, ունենում են երեք աղջիկ», «Ժամանակով մի աղքատ մարդ է լինում, անունը Փանոս», «Ժամանակով մեր աշխարհքում մի վաճառական է լինում», «Երկու ախպեր են լինում. մինը խելոք, մյուսը հիմար», «Ժամանակով Բաղդադ քաղաքում նստում էր Հարուն Ալ Ռաշիդ թագավորը», և այլն: Սակայն սրանց կողքին Թումանյանն իր մշակումներում շատ հաճախ է օգտվում հայ ժողովրդական հեքիաթների հայտնի սկսվածքից՝ «լինում է—չի լինում»: Մի սկսվածք, որն առաջին իսկ խոսքից ներկայացնում է ժողովրդական հեքիաթասացների պատմելաձևի երկդիմի բնույթը, իրականը և անիրականը խառնելու հակումը: Այս կայուն բանաստեղծական բանաձևը երևան է գալիս Թումանյանի մշակած տասը հեքիաթներում, այդ թվում և «Քաջ Նազարի» մեջ («լինում է, չի լինում մի խեղճ մարդ՝ անունը Նազար»): Ավելացնենք, որ հայ ժողովրդական բանարվեստի այդ

ավանդական սկսվածքը Թումանյանն օգտագործել է նաև իր Թարգմանած կամ փոխադրած հեքիաթներից յոթի մեջ («Գեղեցիկուհի Վասիլիսան», «Կախարդի քսակը», «Սագսորած աղջիկը», «Հուսերեսն ու Վարդերեսը» և այլն):

Պատմվածքների և հեքիաթների կառուցվածքի մեջ կարելի էր դեր են խաղում նաև նրանց եզրափակիչ հատվածները: Դրանք սովորաբար ոչ միայն վերջակետ են դնում գործողության ընթացքին, այլև նոր լույս են սփռում ամբողջ պատմության վրա, երբեմն էլ ակնարկում են ապագայի մասին: Պատմվածքներից շատերն ունեն իմաստալից խորհրդանշական ավարտ, որով մի տեսակ ընդարձակվում են պատկերված կոնկրետ գործողության շրջանակները, այն ձևք է բերում ավելի ընդհանուր և հարատևող բովանդակություն: Բերենք մի քանի օրինակ: «Քաջերի կյանքից» պատմվածքի վերջում, Մեհրարի և մյուս գյուղացիների զայրույթն ու ամիսոսանքը նկարագրելուց հետո, հաջորդում է եզրափակիչ նախադասությունը, որով այդ գղացմունքները կարծես փոխանցվում են բնությանը. «Մի քանի վայրկյան հետո դարձյալ ահագին ձերբ մնաց մենակ Զորագետի գուռյների, որոնք միացած, կաբժես, մոնչում էին «ամիսո՞ս...»: «Նրկաթուղու շինությունը» պատմվածքը, գյուղացիների բռնն վեճերից հետո, ավարտվում է այնպիսի տողերով. «Ո՛ւ-ո՛ւ-ո՛ւ... Ձորերում սուլում էր երկաթուղին: Նոր էր մտել նա մեր ձորերը»: Այս կտրուկ վերջաբանը շատ խորիմաստ է. երկաթուղին անդառնալիորեն մտել է նահապետական աշխարհ, անկախ այն բանից՝ ընդունո՞ւմ են գյուղացիները նրա մուտքը, թե՛ ոչ: Կամ հիշենք «Արջաորսի» վերջին տողը. «Միայն էն օրերում ձորի վրա շատ ուրուր պլտիտ եկավ...»: Նախորդ տողերում պատմողի կողմից ասես դիտմամբ անորոշ թողնված այն հարցը, թե վիրավոր արջը «էլ գիտեմ ոչ ինչ եղավ», այս եզրափակիչ նախադասության մեջ գտնում է որոշակի, բայց խորհրդանշիչ բնույթ ստացած պատասխան. ձորի վրա պտույտ եկող ուրուրները, անշուշտ, գնում էին դեպի արջի դիակը: «Ծղրիգը», «Գեղը», որոնք հաճախ կոչվել են «Պատմվածքներ կենդանիների կյանքից», նույնպես ավարտվում են այնպիսի նախադասություններով,

որոնք ակնարկում են բնության անընդհատ կրկնվող և շարունակվող կյանքը: Նախորդ աշնանը մահացած ծղրիգների փոխարեն ամեն գարուն աշխարհ են գալիս նորերը և «շարունակվում է նույն կյանքն ու նույն երգը— ճը՛ռռ... ճը՛ռռ... Կարծես ոչինչ չի փոխվել»: Իսկ «Գեղը» պատմվածաշարը, գալլերի մասին բազմաթիվ գրվագներ ներկայացնելուց հետո, նույնպես ավարտվում է բնության մեջ նրանց հարատևող կյանքը հավաստող բառերով. «Սոված գելը պտտվում էր գյուղի շորս կողմը»:

Իսկ ի՞նչ ասել «Գիրքի» նշանավոր ավարտի մասին. չէ՞ որ այն ինքնին մի ամբողջ լիարժեք ստեղծագործություն է: Որդուն բաղաբում լսողած Համբոն մոտենում է հայրենի գյուղին, իսկ այդ ժամանակ՝ «գյուղից դուրս կանդնած սպառում էին նանը, Զանին, Միկիչը, Մոսին, իսկ փոքրիկ Գալոն մոր գրկից կանչում էր. — Ալի՛, ալի՛, հե՛ Գիրք...»: Այստեղ էլ պատմվածքն ավարտվում է. նրանից դուրս են մնում մոր և մյուս հարազատների համար բացվելիք դաժան իրողություններ. նրանց փիշտն ու սղորը: Այս բոլորն ընթերցողը պետք է լրացնի իր երևակայությամբ, և տպավորությունն ավելի ուժեղ է ու հարատև, քան եթե այդ մասին ուղղակի և մանրամասն պատմվելու:

Հեքիաթների ավարտը շատ հաճախ պայմանավորված է նրանց աղբյուրի՝ ժողովրդական բանահյուսության այդ ժանրի կայուն առանձնահատկությամբ. չարը պատժվում է, բարին հաղթում, պատմությունն ավարտվում է որևէ ժողովրդական բարոյախոսությամբ: Զանազան տարբերակներով, բայց ըստ էության այսպես են ավարտվում «Ոսկու կարասը», «Տերն ու ծառան», «Խոսող ձուկը», «Նդեմական ծաղիկը», «Ձախ-չախ թագավորը», «Կոնատ աղջիկը», «Քեֆ անողին քեֆ չի պակսիլ»: Սակայն դա անխախտ սկզբունք չէ. երբեմն էլ բանը ավարտվում է չարի կամ անարժանի, ծուլի կամ փառասերի հաղթությամբ («Քաջ նաղարը», «Խելոքն ու հիմարը», «Անբան Հուռին», «Ձախորդ Փանոսի հեքիաթը»): Մանավանդ Թումանյանի նախասիրած ձևերից մեկը՝ փոքրիկ անեկդոտանման պատմությունները, ունենում են այնպիսի անսպասելի հանգուցալուծումներ, որոնք նախատեսված չեն հեքիաթային սյու-

ժենների ոչ մի ուղեցույցով («Կայսին ախպեր», «Սուտասանը», «Անհաղթ աքլորը», «Սուտլիկ որսկանը», «Բարեկենդանը», «Կիկոսի մահը»):

Նշենք նաև Թումանյանի մի շարք հերիաթների բնորոշ մի ուրիշ գիծ. հիմնական սյուժետային գործողության ավարտից հետո էլ հերոսներն «անորոշ ժամանակով» կամ, ավելի ճիշտ, մեկընդմիջտ մնում են կենդանի, իսկ նրանց միջև ծագած հակադրությունը անվերջ հարատևում է: Դրանով իսկ հերիաթի կերպարները դուրս են գալիս պատմական ժամանակի սահմաններից, դառնում են մարդկային հավերժական հատկանիշների կրողներ: Դրանով նաև բնորոշվում է հերիաթի սյուժեի ու կերպարների արդիական իմաստը: «Մինչև օրս էլ էս մարդ ու կնիկը կուլում են դեռ,— կարդում ենք «Բարեկենդանի» վերջում:— Սա նրան է ասում հիմար, նա սրան, իսկ բարեկենդանը լսում է ու ծիծաղում»: Իսկ «խելոքն ու հիմարը» ավարտվում է այսպես. «Ու ասում են, մինչև էսօր էլ խելճ հիմարը կիսամերկ ման է գալի, պատահողին դանդաղում, բայց ոչ ոք չի հավատում, ամենքն էլ ծիծաղում են վրեն, իսկ խելոք ախպերն էլ ծիծաղում է ամենքի հետ»: Բայց եթե այս հերիաթներում հարատևողը առօրյա կենցաղային իրողություններն են, ապա «Քաջ Նազարի» մեջ հարանման վերջաբանը ակնարկում է համամարդկային նշանակություն ունեցող խնդիրներ: Մարդկային հիմարությունից և ստրկամտությունից ծնված կեղծ և անարժան կուտքը դառնում է շարիք հենց իրենց՝ մարդկանց համար, և Թումանյանը, հերիաթի վերջում «անմահ պահելով» Քաջ Նազարին, դրանով իսկ հիշեցնում է նման երևույթների անուղղելի շարիքն ու վնասը հասարակության առաջադիմության համար:

«Ասում են մինչև էսօր էլ դեռ ապրում ու թաղավորում է Քաջ Նազարը: Ու՛ երբ բաշությունից, խելքից, հանճարից մոտո խոսք են պցում՝ ծիծաղում է, ասում է:

— Ի՛նչ քաջություն, ի՛նչ խելք, ի՛նչ հանճար. դատարկ բաներ են բոլորը: Բանը մարդուս բախտն է: Բախտ ունե՞ս՝ քե՛ֆ արա...

Եվ ասում են՝ մինչև էսօր էլ քեֆ է անում Քաջ Նազարը ու ծիծաղում է աշխարհքի վրա» (III, 196):

Եթե նույնիսկ ամենաընդհանուր ձևով համեմատենք Խումանյանի արձակ երկերը նրա էպիկական պոեզիայի հետ, ապա դժվար չի լինի նկատել, որ արձակի մեջ շատ ավելի մեծանում է գործող անձանց խոսքի տեսակարար կշիռը, և փոքրանում է հեղինակային պատմության դերը: Պատմվածքներում և հերիախներում հեղինակը ավելի քիչ է երևում, քան պոեմներում և բալլադներում, թեև հայտնի է, որ վերջիններիս մեջ ևս (հատկապես «Անուշը», «Թմկաբերդի առումը», «Փարվա-նան», «Պոետն ու Մուսան», «Մի կաթիլ մեղրը», «Թագավորն ու չարչին» և այլն) հեղինակային պատմությունը հաճախ իր տեղը զիջում է հերոսների ուղղակի խոսքին, ստեղծելով մի յուրօրինակ «չափածո դրամայի» տպավորություն: Բայց այդ հատկանիշը ավելի լավ է երևում արձակի մեջ, հատկապես այն գործերում, որոնք գրվեցին նոր դարի սկզբից: Երկխոսությունը Խումանյան-արձակագրի համար ինչպես գործողության զարգացման, այնպես էլ գործող անձանց բնութագրման կարևորագույն միջոց է: Ինչպես արդեն նշել ենք, մի շարք պատմվածքներ՝ «Երկաթուղու շինությունը», «Նեսոյի քարաբաղնիսը», «Քեռի խեչանը» և այլն, գրեթե ամբողջովին կազմված են երկխոսություններից, իսկ հեղինակային խոսքը նրանց մեջ կատարում է կապակցող օղակի, սեղմ նշագրման դեր: Ահա մի հատված «Երկաթուղու շինությունը» պատմվածքից.

«Էդ վեճի ժամանակ երկաթուղու գծի վրա աշխատող օտարականներից մինը ձորիցը դուրս եկավ ու մոտեցավ մեզ.

— Բարի իրիկուն ձեզ:

— Աստծու բարին, ուստա:

— Ինձ մի չափ ալյուր է հարկաւոր, ձեզանից ո՞վ ալյուր կծախի, — դիմեց օտարականը ամենքիս:

— Ո՞րտեղացի ես, ուստա, — հարցրեց Ուհանես բիձեն:

— Օսմանլիի հողիցն եմ:

— Ուհանես բիձա, հալա մի հարցրու տես ո՞ր քաղաքիցն ա,— խնդրեց մի գյուղացի:

— Քու քաղաքի անունն ի՞նչ ա, բարեկամ,— կրկին հարցրեց Ուհանես բիձեն:

— Սըվազ» (III, 63):

Մի շարք հեքիաթներ ևս գրեթե ամբողջությամբ կառուցված են որևէ հարց ու պատասխանի, զրույցի կրկնության և աստիճանական ուժեղացման սկզբունքով: Այդ եղանակով էր վարգանում Թումանյանի առաջին իսկ հեքիաթը՝ «Անխելք մարդը» (կրկնվող հանդիպումները և զրույցները գալլի, աղջկա, ծառի և աստծու հետ): Խոսքի հաջորդական կրկնության և ընդլայնման սկզբունքով է վարգանում պատումը «Պոչատ աղվեսը», «Ուլիկը», «Ծիտը», «Կիկոսի մահը», «Խելորն ու հիմարը», «Անհաղթ աբլորը» և ուրիշ հեքիաթներում:

Երկխոսության գերակշռող դերի շնորհիվ Թումանյանի հեքիաթները հեշտությամբ կարող են վերածվել «փոքրիկ դրամաների» և առանց լուրջ հավելման կամ փոփոխության ցուցադրվել բեմում (մի խնդիր, որ վերջերս փայլուն կերպով իրագործեց կինոդերասանի ստուդիան՝ Հենրիկ Մալյանի ղեկավարությամբ): Երկխոսությունների առատությունը, նրանց փոխհաշորդման սրընթաց աեմպը նպաստում են զործողության արագ դարգացմանը, որը, ինչպես տեսանք, Թումանյանի արձակի ներքին առաջընթացի ուժն է: Ահա մի հատված «Բարեկենդանից», որն ամբողջովին կաղմված է «մերկ արագության» իրար հաջորդող հարց ու պատասխանից.

« — Բարի օր, ախպերացու:

— Աստծու բարին:

— Հո էս ճամփովը մարդ չի անց կացավ:

— Անց կացավ:

— Ի՞նչ ունեւ շալակին:

— Եղ ու բրինձ:

— Հա, հենց էդ եմ ասում: Ի՞նչքան ժամանակ կլինի:

— Բավականին ժամանակ կլինի:

— Որ ձին քշեմ, կհասնե՞մ:

— Ո՞րտեղից կհասնես, դու ձիով, նա ոտով: Մինչև քու

«Ճին շորս ոտը կփոխի—մի՞ն, երե՞ս, երե՞ք, շո՞րս—նա երկու տտով մե՛կ-երկո՛ւ, մե՛կ-երկո՛ւ, մե՛կ-երկո՛ւ, շուտ-շուտ կգնա, անց կկենա:

— Բա ի՞նչպես անեմ:

— Ինչպես պետք է անես. ուզում ես, ձիդ թող ինձ մոտ, դու էլ նրա պես ստորով վազի, գուցե հասնես:

— Հա՛, էդ լավ ես ասում» (III, 173):

Գործող անձանց խոսքին լայն աստղարեղ տալու իմաստով Թումանյան-արձակագիրն ասեք ստանձնում է նաև դրամատուրգի դեր, և դրամա գրելու նրա վաղեմի երազանքն այստեղ մի որոշ իմաստով ավելի մոտ է իրականացման, քան պոեզիայի մեջ: Դրա լավագույն վկայությունը դարձյալ «Գիքորն» է: Կերպարների էությունը նրանց իսկ խոսքի միջոցով բացահայտելու և բնութագրելու արվեստն այստեղ հասնում է այնպիսի ուժի, որ հաջ գրականության որևէ համանման երևույթի հետ գուցադրելու համար պետք կլինի դիմել դրամատուրգիային, նախ և առաջ Սունդուկյանի ստեղծագործությանը: Իրոք, խոսքի միջոցով կերպարներ «քանդակելու» առումով Թումանյանի պատմվածքը կանգնում է «Պեպոյի» կողքին, թեև այդ նպատակին հասնում է շատ ավելի ձևատ գեղարվեստական միջոցներով: Ահա բազադ Արտեմի առաջին և ամենից ծավալուն ուղղակի խոսքը, որով նա արդեն որոշակիորեն գծագրվում է մեր աչքերի առջև իր շահամուլ և ինքնավստահ էությունը, հոգու դաժանությունը և ուսուցանելու հակումով.

«Հինգ տարի դեռ փող չեմ տալ,— ասավ բազադը պաշմանը կապելիս:—Թե՛ դրուստը կուզես, դեռ դու պետք է տաս, որ քու սրդին բան է սովորելու: Սխա՛ր իսկի բան չգիտի»:

Եվ ապա՝ մի քանի տող հետո.

Կսովորի, ամեն բան կսովորի: Էնպես սովրի ո՞ր... Ձեր կողմերից էն նիկոլն ինչ է, որ իրեն համար դուքան ունի բաց արած, նա էլ ինձ մոտ է մարդ դառել: Ամա վերջում մի ջուխտ չայի գզալ ու մի քանի բան գողացալ...» (III, 36):

Այս խոսքերից հետո, որոնք Արտեմի սոցիալական և ամարդկային էությունը բացահայտում են ամբողջ մերկու-

թյամբ, մեզ համար դարմանալի կամ անակնկալ շեն պատմության շարունակության մեջ նրա կատարած անմարդկային արարքները (Գիքորին ծեծելը, սոված պահելը, ծաղրելը և այլն)։ Ճիշտ է նկատված այս առթիվ, որ «բազմաթիվ ասած ամեն մի դարձվածքը, գրեթե ամեն մի բառը ենթադրում է միանգամայն պարզորոշ ինտոնացիա, պահվածք, շարժում, դիմախառ։ Այլևս ի՞նչ նկարագրություն»⁹։ Թումանյանական խոսքի պլաստիկ ուժը մենք տեսնում ենք նաև «Գիքորի» մյուս կերպարների, տաբերչու պատմվածքների ու հերիաթների գործող անձանց մեջ։ Այս կապակցությամբ հատուկ պետք է խոսել Թումանյանի արձակի կերպավորման արվեստի մասին։

5

Թումանյանի բոլոր արձակ գեղարվեստական երկերը (եթև նույնիսկ նկատի ունենանք նաև անավարտ և սկզբի էջերը) միասին հաղիվ մի ոչ մեծ հատոր են կազմում։ Թվում է՝ քանակական ցուցանիշներով ցավալիորեն փոքր է նրա ժառանգության այս մասը։ Բայց մի պահ մոտով պատկերացնենք, թե ի՞նչ է տվել արձակագիր Թումանյանը մեր ժողովրդին և գրականությանը, մեզինց ամեն մեկին, և պիտի առանց երկմտելու ասենք, որ մեր ազգային մեծ բանաստեղծը նաև մեր խոշորագույն արձակագիրներից մեկն է։ Առանց Թումանյանի արձակի անհնար է պատկերացնել մեր նոր գրականության պատմությունը։ Նա մեկն է այն հազվագյուտ գրողներից, որոնք կարողացել են գեղարվեստական մեծության հասնել ինչպես բանաստեղծության, այնպես էլ արձակի բնագավառում։ Իզուր չէ, որ Ալ. Իսահակյանը 1946 թ. մի անտիպ գրառման մեջ ասել է. «Քչերն են, որ երկու ժանրում էլ մեծ են լինում։ Դա քչերին է տրված, ինչպես Պուշկինն է, Լերմոնտովը, մեր Թումանյանը»¹⁰։

Արձակագիր հեղինակի մեծության առաջին չափանիշն է-

9 Լ. Հախվերդյան. նշվ. աշխ., էջ 157։

10 Մեջբերումը Ալիկ Իսահակյանի «Ավետիկ Իսահակյանը և ուսու դրականությունը» գրքից, 1984, էջ 283։

չից մեկը (եթե որ ամենից կարենայր) ասէն է, թե ի՞նչ մնայուն կերպարներ է ստեղծել նա, որոնք մտած լինեին գրականութեան պատմութեան և ժողովրդի գիտակցութեան մեջ: Այս առումով Թումանյան-արձակագիրը կարող է մրցել ամենախոշոր հայ արձակագիրների հետ: Նրանցից թերևս ոչ մեկը չի ստեղծել կենդանի գեմքերի ու բնավորութիւնների այնպիսի բազմազան պատկերասրահ, որոնք Թումանյանի պատմվածքների և հեքիաթների հերոսների նման տառաջիտքեն դարձած լինեն մեր ժողովրդի հոգեւոր աշխարհի մի անբաժան մասը, այդքան ամուր մտած լինեն նրա գիտակցութեան, ամենօրյա կյանքի ու կենցաղի մեջ: Իրոք, ինչքա՞ն շատ և մեկը մշտնից տարբեր կերպարներ կան Թումանյանի արձակում, որոնք դարձել են հասարակ անուններ: Նրանց գեմքերը մենք կրում ենք մեր հոգում, հաճախ նուշնիսկ առանց մեզ հաշիվ տալու, որ նրանք գալիս են Թումանյանի երկերից:

Սկսենք հեքիաթներից. Զախորդ Փանոսն ու գոյութուն չունեցած Կիկոսի վրա սպացող քույրերը, մայրը և հայրը, բարեկենդանի համար մշտապես կռիւղ ամուսինները, ազա՛ տերն ու նրա մոտ հերթով ծառայութեան մտնող երկու եղբայրները՝ ամեն մեկը բնավորութեան ուրույն հեքիաթազգային միտ սուտասանը և սուտիկ որսկանը, անբան Հուռին ու խեղճ եղբորը ամեն ինչից զրկող «խելոք» եղբայրը և, իհարկէ, մոռումնասի Քաջ Նապարստ ու նրա շրջապատի մարդիկ, — սրանք բոլորը մտել են մեր գրականութեան տիպական արվեստի գանձարանը, ուղեկցում են հայ մարդուն ամբողջ կյանքում:

Կարող են առարկել, թե այդ կերպարները մեծ մասամբ ժողովրդի ստեղծածն են, գալիս են ժողովրդական բանահյուսութեանից: Այո՛, բայց նրանք գուցէ և մնային մոռացութեան փոշու տակ կամ սոսկ մի գալառի մարդկանց սեփականութեան, եթե Թումանյանի հանճարը չնկատեր, լույս աշխարհ չհաներ և ամբողջ ուժով չընդգծեր նրանց խորքում պահված համամարդկային բովանդակութեանը: Դա մի մեծ ու զովարին խնդիր էր, որը Թումանյանից գատ ոչ մի ուրիշ հայ գրող չէր կարող իրագործել, և դա նրա անմահ ծառայութեանն է:

Կարող են նաև ասել, որ հիշյալ և մյուս կերպարները մեծ-
մասամբ ոչ թե գեղարվեստական բաղմակողմանի բացահայտ-
ման են ենթարկվում, այլ հանդես են գալիս անցողակի, մեկ-
երկու հատկանիշով, ոչ թե լիարյուն օկուլտական բնավորու-
թյուններ են, այլ, ավելի շուտ, մարդկային որևէ նկարագրի
կամ վարքագծի սիմվոլ-ընդհանրացումներ: Այսպիսի առաջ-
կույթյունների մեջ ևս ճշմարտություն մեծ բաժին կլինի, բայց
դա ամենևին չի նսեմացնում Թումանյանի ստեղծած կերպար-
ների գեղարվեստական և հասարակական արժեքը: Խոսքը
նրանց յուրահատկության մասին է, որը պետք է գիտական
բացատրություն ստանա:

Թումանյանը ելնում էր ժողովրդական հեքիաթի ժանրա-
յին էությունից և չէր կարող կերպարներ ստեղծել վիպական
ժանրերին բնորոշ սկզբունքներով: Բանն այն է, որ լինելով
որոշ չափով շանհատականացված, խորհրդանշանի աստիճանի
հասցված կերպարներ, ստեղծված լինելով ծայրահեղ ժլատ-
գեղարվեստական միջոցներով, այդ զեմքերն իրոր կատար-
յալ են իրենց տեսակի մեջ, մարմնավորում են ավել մարդ-
կային գծի ըստ ամենայնի լիարժեք ու տպավորիչ պատկերը:
Ձախորդության ավելի ցայտուն օրինակ դժվար է պատկերաց-
նել, քան դժբախտ Փանոսի պատմությունը, և հաջողակու-
թյան ավելի երջանիկ դուգադիպություններ չի կարելի երե-
վակայել, քան այն ծանր իրավիճակները, որոնցից դարձանալի
հեշտությամբ դուրս է գալիս Քաջ Նաղարը: Սեփական հիմա-
րության պատճառով իրենց գլխին հոգս ու փորձանք բերելու
դասական «էտալոններ» են «Բարեկենդանն» ու «Կիկոսի մա-
հը»: Հեքիաթների այս ու մյուս կերպարները հասցված են
բարձրագույն ընդհանրացման: Այդ է, թերևս, պատճառը, որ
նրանք հաճախ հատուկ անուններ էլ չունեն, այլ կոչվում են
պարզապես՝ տեքը, ծառան, խելոքը, հիմարը, մառդը, կնիկը,
և որևէ կենսագրական կոնկրետացման չեն ենթարկվում: Սա-
կայն այդ կերպարների «վերագրային» և նույնիսկ «վերժա-
մանակային» բնույթն էլ հենց դառնում է նրանց հավերժական-
գոյատևման և զանազան պայմանների «հարմարվելու» նա-
խադրյալ: Կարելի է ասել, որ, կենսական տարրերը հանգա-

մանքներին համապատասխան, այդ կերպարները մեր գիտակցության մեջ մտնում են իրենց էության ալլեալ երանգներով, կոնկրետանում և տեղայնանում են ըստ անհրաժեշտության:

Մի առանձնահատկություն ևս խիստ կարևոր է Թումանյանի հեքիաթների կերպարների էությունը հասկանալու համար: Թեև նրանք մեծ մասամբ գործում են պայմանական, չափազանցված, նույնիսկ ֆանտաստիկ հանդամանքներում, բայց իրենց բնավորությամբ, կրքերով, խոսքի ուժով միանդամայն իրական մարդիկ են: Ահա թի ինչու այդ հեքիաթները կարդալիս, նույնիսկ նրանք, որ կարող են ժանրի կախարդական (հրաշապատում) տարատեսակին դասվել («Ոսկու կարասը», «Խոսող ձուկը», «Կոնատ աղջիկը», «Եղեմական ծաղիկը» և այլն), մենք շենք կտրվում իրականությունից, շենք տեղափոխվում անհող երևակայության աշխարհ, այլ ավելի ենք կապվում կյանքին, ավելի լավ ենք ճանաչում մարդուն, նրա կրքերը: Այլ կերպ ասած՝ ֆանտաստիկ հեքիաթներում անգամ «միջուկը» միշտ իրապատում է, որը և հիմք է տալիս մեզ խոսելու նրանց լիարյուն սեպիդմի մասին:

Մի քանի տատնյակ կերպարներով է «բնակեցված» նաև Թումանյանի պատմվածքների շարքը,— ծիծաղաշարժ ու ողբերգական, իրենց սեփական խոսքով բնութագրվող կամ էենդանի գործողության մեջ ցուցադրվող, բնապաշտական ու մաքդասիրական խոհերով ապրող և թշվառության մեջ անգամ իրենց էպիկական գեղեցկությունը պահպանող կերպարներ: Պատմվածքների հերոսների մասին ևս կարելի է ասել, որ նրանք հանդես են գալիս ոչ թե ծավալուն գործողության, բազմադան հանդամանքների կամ աստիճանական դարգացման մեջ, այլ սովորաբար մեկ վիճակում, մեկ, բայց նրանց էությունը բացահայտող արարքով: Նվ այդ մեկ իրադրությունը բավական է նրանց բնավորությունը, նույնիսկ արտաքինը, խոսելաձևը կենդանի կերպով պատկերացնելու համար: Դաբոբիձեն, Նևո բիձեն կամ քուի խեղանը հանդես են գալիս մեկական վիճակում՝ շերամապահության հնարավորությունը «ժրխտելիս», հիվանդի համար քարաբաղնիս անելիս կամ բաղա-

քում երեխայի ծննդյան վկայականը որոնելիս: Եվ տմեն ան-
գամ այդ մեկ վիճակը բավական է բնավորության մի ամբող-
ջական նկարագիր ստեղծելու համար: Ուհանես բիձեն («Երկա-
թուղու շինությունը») երևան է գալիս միայն նահապետական
ըմբռնումները կրթով պաշտպանողի դերում, իսկ Օվակիմը
 («Սղոխություն»)՝ դեպի որսորդությունը բացասական վերաբեր-
մունքով, բայց նրանք ևս իրենց խոսքի շնորհիվ դառնում են
կենդանի բնավորություններ: Նույնը կարելի է ասել և «Ար-
ջաորսի» անանուն հերոսի մասին:

«Գիրքորն» իր կերպավորման արվեստով, դեմքերի էկն-
դանի էսներեխությունը կարող է մրցել լիարժեք վեպի հետ, և
միայն դարմանալ կարելի է, թե ինչպես են աչքան շատ դեմ-
քեր սպրում և շարժվում աչքան փոքր «տարածություն» վրա:
Համբոն՝ նահապետական գյուղացու բնորոշ հոգեբանությամբ,
որդուն «մարդ դարձնելու» միամիտ ցանկությամբ, հայրական
խրատներով և ապա որդուն հղած սրտակտուր նամակով, իսկ
սպառնվածքի վերջում, մահացած որդու շորերը թեի տակ
դրած տուն վերադառնալիս, Գիրքորի մասին ողբերգական հի-
շողություններով («Ամենը, ամենը կան, մենակ նա չի...») —
կործանվող գյուղաշխարհի կենդանի մարմնացումն է:
Իվ դեռ ինչքան ուրիշ մարդկային դեմքեր են անցնում պատ-
մելվածքի միջով: Բաղադ Արտեմի և աիկին նառոյի մասին
արդեն խոսել ենք: Սրանց դաժանության ու կեղծիքի կատար-
յալ հակադրությունն է պատավ բարի գեղին՝ միակ «լույսի
շողը» Գիրքորի սպրած «խաղարի թագավորություն» մեջ: Թեև
թողուցիկ, բայց վերին աստիճանի կենդանի կերպար է Վասոն՝
բաղադի խանութին և տանը հարմարված ճարպիկ պատանին,
որ Գիրքորին տանջողներից մեկն է, բայց և օգնում է նրան
ժանր կացության մեջ: Հիշողության մեջ նա ամուր մնում է իր
մի քանի խոսքով, որ նա ասում է «մասխարա դեմքին լրջու-
թյուն տալով». «Կլուբումն ուշացա՞ր, առ արջի քոթոթ, թե դու-
բերնատի մոտ վռաղ դոք՝ ունեխ...», «Չե՞ս իմանում, առ՞,
ս՞րտեղ էիր է՞, որ էսօր ինձ քաղցած սպանեցիր. որ մեռնեի՞՝
հետո՞...»: Այս խոսքերը կարգալիս մենք ոչ միայն լսում ենք
«չարաճճի Վասոյի» բնորոշ ձայնը, այլև տեսնում ենք նրա դի-

մախաղը, կեցվածքը: Իրենց մի քանի խոսքով տառաջիտրեն՝ կենդանանում են նաև շուկայում Գիքորին հանդիպող և զրույցող համազուտացիները:

Այս բոլոր գեմքերի կենտրոնում կանգնած է փոքրիկ հերոսի կերպարը՝ հայ գրականության ամենահմայիչ և խոր մանկական բնավորությունը, որն իր ճակատագրի կսկիծով հուզել է շատ սերունդների և տասնամյակների ընթացքում մաղաչափ չի կորցրել իր ազդեցության ուժը: Մանկական հոգեբանության գաղտնարանները բացելու, նրա վախը, տագնապը, կարոտն ու երազները, հարադատներին օգնելու անվորության ողբերգական գիտակցությունը ցուցադրելու իմաստով «Գիքորը» համաշխարհային գրականության եզակի երևույթներից է:

Թումանյանի արձակը, այդ թվում և «Գիքորը», հաղիվ թե չիշտ էլինի անվանել «հոգեբանական», որովհետև հեղինակը հառուկ խնդիր չի դարձնում հոգեկան տարրեր վիճակների մանրամասն քննությունը: Հոգեբանական առանձնացված քննություններ Թումանյանի արձակում առհասարակ չկան: Եվ, չնայած դրան, նրա պատմվածքներն ու հեքիաթները օժտված են հոգեբանական և հուզական շատ հարուստ բովանդակությամբ, որը հաղորդվում է նաև մեզ՝ ընթերցողներին, երազելով է մեր ամբողջ էության վրա: Ո՞րն է այդ հակասություն «գաղտնիքը»:

Կերպարների հոգեբանության ցուցադրման տարբեր գեղարվեստական ուղիներ կան,—հերոսի տվյալ հոգեկան վիճակ: մանրամասն, բազմակողմանի վերլուծություն, որեւէ ապրումի առաջացման և զարգացման բուն ընթացքի ցուցադրում, անհատի ներաշխարհում տեղի ունեցող հակադիր մղումների պայքարի բացահայտում, հոգեբանական իրադրության լուծման վերջնական արդյունքների նկարագրություն և այլն: Եթե Թումանյանի պոեզիայում (օրինակ՝ «Լուսեցի Սաքոն», «Դեպի Անհունը», «Փարվանահ») կարելի է ցույց տալ հոգեբանական վերլուծության հիշյալ եղանակների տարբեր արտահայտություններ, ապա իր արձակի մեջ նա գրեթե տեղ չի հասկացնում հերոսների հոգեկան վիճակների ուղղակի

քննությանը: Ավելի ճիշտ՝ նա դաժանում է այն սկզբունքը, որի համաձայն կերպարի հոգեբանությունը պետք է սերտորեն լծորդվի նրա գործողությամբ, պետք է ցույց տրվի նրա արար-
ների միջոցով: Այդ սկզբունքի ցայտուն մարմնավորումը մենք
տեսնում ենք Ա. Ս. Պուշկինի արձակում, որի մասին Ա. Լեժ-
նեը գրել է. «Պուշկինը ցույց է տալիս ոչ թե մարդու ապրումը,
այլ նրա վարքագիծը», նրա երկերում հոգեբանական «պատ-
ճառաբանությունը բացահայտվում է գործողության մեջ»¹¹:
Նույնը մենք կարող ենք ասել Թումանյանի արձակի մասին:

Մի կողմ թողնենք հեթանոսները, քանի որ սրանց ժանրա-
յին յուրահատկությունը առհասարակ չի ենթադրում կերպար-
ների ներքին հոգեկան ռեֆլեքսիաներ, բարդ և հակասական
ապրումներ: Իսկ պատմվածքների մեջ այդ գծերն ինչ-որ չա-
փով ասելա են, բայց մեծ մասամբ, իրոք, հենց հերոսների
վարքագծի և արտաքինի միջոցով է արտահայտվում նրանց
ապրումների ներքին լարվածությունը, որը և փոխանցվում է
թիվերցողին: Բերենք մի քանի օրինակ:

Դեռ վաղ շրջանում գրված «Լեոների հովիվը» պատկերի
մեջ ըստ էության կիրառված է այդ սկզբունքը: Ստատնի ճար-
դերից փախած և Թիֆլիսում ապաստան գտած հայ հովվի
Էրեպաբը ճնշող, ողբերգական ապավորություն է թողնում:
Ապրուստի միջոց վաստակելու համար փողոցներում նվազող
ու պարող լեոնների նախկին հպարտ հովիվը (պատմվածքում
նրա մասին մի քանի անգամ ասվում է «քուրդ», բայց դա
քաղերևի շրջապատի ընկալումն է՝ լեոնցի հովվի քրդական
ստորագի պատճառով) ապրում է հոգեբանական ծանր վիճակ.
նրա վճարի երգերը բոլորովին չեն համապատասխանում նրա
իրական ապրումներին, ջարդի ու թալանի կեղերիչ հիշողու-
թյուններին: Բայց այդ մասին ուղղակի ոչինչ չի ասվում, բա-
ցի նրա արտաքինին վերաբերող այս տողերից. «Զվարթ էր
նրա հովվական սրնդի ձայնը, ուրախ էր պարի եղանակը,
աշխույժ էր և պարը, միայն տխուր էին թուխ, կրակոտ աչքե-
րը, որ երբեմնակի նայում էին վերև» (III, 23): Փոքրիկ

¹¹ А. Лежнев. նշվ. աշխ., էջ 188, 191:

պատմվածքի մեջ երկու անգամ կրկնվող այս տողերը հերոսին արտաքինից մեզ տանում են դեպի նրա հոգեկան ապրումների ոլորտը, հասկանալի դարձնում նրա ներքին տառապանքը:

Ռումանյանի մյուս պատմվածքներում ևս, սկսած առաջիններից («Սովի ժամանակից», «Աղքատի պատիվը»), ուղղակի շատ քիչ է խոսվում հերոսների հույզերի և հոգեկան ապրումների մասին: Դա վերաբերում է նաև գայլի էտմ եղջերուի հետ հանդիպող և այդ մասին դրամատիկ շեշտերով պատմող կերպարներին: Նրանք ցուցադրվում են գործի մեջ, և դրանից պարզ է դառնում նաև նրանց հոգեվիճակը, որքա՞նք սարսուռ ազդելու շափ տպավորիչ է: Ինչքա՞ն շատ մանուկ ու տարեց րնթերցողների և ունկնդիրների են հուղել, օրինակ՝ դրեթե գայլերի երախն ընկած ու հրաշքով փրկված շորագլուցի Ավոյի կամ եղջերուի որսի մասին պատմողի ցնցող ապրումները, որոնք թեև ուղղակի չեն նկարագրվում, բայց բնականորեն բխում են նրանց դրամատիկ վիճակներից:

«Նեսոյի քարաբաղնիսն» ավարտվում է այսպես. «Նեսոն լուռ, գլուխը կախ արած լսում ու չիբուխ էր քաշում»: Մի քանի բառով քանդակված այս կեցվածքի հետևում մենք կռահում ենք Նեսոյի ծանր ապրումները հենց նոր կատարվածի սկզբնական քայլից ընկերոջ մահվան պատճառ դառնալու համար: Բայց այդ մասին ոչ մի բան չի ասվում:

Հոգեբանական բացահայտման նշված սկզբունքը ամենից ցայտուն երևում է դարձյալ «Գիքորի» մեջ: Պատմողն ուղղակի բան չի ասում Գիքորից բաժանվող մոր և հարազատների ապրումների մասին, բայց հիշատակվում է մի փոքրիկ արտաքին մանրամասն («ամալը գողնոցով սրբում էր աչքերը»), և ամեն ինչ հասկանալի է դառնում: Ուղղակի չեն նկարագրվում նաև որդեկորույս հոր ապրումները, բայց Համբոյե հիշողությունները Գիքորի հետ կապված ծառի կամ սղբչուրի մասին մի տեսակ առարկայացնում են այդ ապրումները, և հույզերի մի ամբողջ հորձանք ներխուժում է մեր հոգին:

Պատմվածքում մի քանի անգամ էլ ուղղակի խոսվում է Գիքորի ապրումների մասին՝ տիկին Նատոյին առաջին անգամ՝

աւանդակից «զայրացնելուց» հետո («Վերջացավ, — անցավ Գիքորի մտքովը:— Բայց ի՞նչ շուտ վերջացավ... ի՞նչ վառ վերջացավ... Հիմի ես ի՞նչ անեմ... հերս էլ գնաց...»), «բալլի պատմութեան» ժամանակ, ձկնորսութեանը հետեւիս, «խաղիւնի» հրամանով ուտելիքից զրկվելուց հետո («մտածում էր իրենց տան վրա, էն օրերի վրա, երբ ազատ խաղում էր հանդերում ու լիասիրտ հաց ուտում, մտածում էր էն երեկոների վրա, երբ հերն ու մերը կովում էին իրեն քաղաք բերելու համար... մերը լաց էր լինում, չէր ուզում...—Ա՛խ, նանի ջան, ի՞նչ լավ էր սիրտդ իմացել...»), հոր նամակի տպավորութեան տակ («Սիրտը էրում էին նամակի տողերը:—Նանն ու Զանին տկլոր են... Տեղներս նեղ ա...») և այլն: Բայց դրանք միայն «բեկորներ» են այն ծանր, ամենօրյա ապրումների, հոգեոր տառապանքի և ստորացման, որոնցով լեցուն է մանուկ հերոսի կյանքը: Դրանց մասին խոսվում է շատ համառոտ և անցողակի, առանց ծավալվելու և մանրամասնելու: Բացի վերը բերված օրինակներից, կարելի է հիշել նաև հետևյալ հատվածը. «Բայց եթե նկատեին... Ինչ վառ բան դուրս կգար... եթե նկատեին... Հապա ի՞նչ անես... Թողնե՛ս, փախչե՛ս... Եվ Գիքորն սկսեց մտածել փախչելու մասին: Բայց ո՞նց փախչես, ո՞ր կողմը փախչես. մենա՞կ, ճամփա չգիտես, մարդ չես ճանաչում... իսկ հերը...»: Կարելի է ասել, որ այս տողերի թրթռուն ռիթմի մեջ զգացվում են մանուկ հերոսի սրտի զարկերը, տաղնապն ու վախը, ազատագրվելու անդոր ճիգերը: Թեև այն ամենը, ինչ ուղղակի ասվում է Գիքորի հույզերի, հոգեկան տվյալտանքների մասին, մի փոքրիկ մասն է նրա աւերածի և զղացածի, բայց այդ բոլորն ի վերջո չի ձնում «փականքի տակ»: Գիքորի վիճակի և արարքների ցուցադրման միջոցով մեր առջև լիովին բացվում է նաև մանկան պարզունակ, բայց հարուստ ու զեղեցիկ հոգեկան աշխարհը, մտնում է մեր հոգու և էութեան մեջ:

* * *

Հայ արձակի պատմութեան մեջ Հովհաննէս Թումանյանը քերեց ոչ միայն իր ուրույն թեմատիկան, հասարակական և

բարոյազգեղագիտական հարցադրումները, այլե գեղարվեստական ձևերի ու միջոցների սևփական համակարգը: Իհարկե, նրա արձակը չէ՛րացրեց, «ավելորդ» չգարձրեց ո՛չ նախորդ շրջանի հայ խոշորագույն արձակագիրների՝ Արուստանի, Պոռչանի, Բաֆֆու, և ո՛չ էլ ժամանակակիցների՝ Մուրացանի, Շիրվանզադեի, Զոհրապի, Նար-Գոսի ստեղծագործական նվաճումները, այլ կանգնեց նրանց կողքին, հարստացրեց ազգային արձակի ընդհանուր պատկերը գեղարվեստական փայլուն կոթողներով: Թումանյանի ստեղծագործության այս մասը հայ արձակի պատմության ամենամեծ նվաճումներից և կարևորագույն հանգույցներից մեկն է:

Թումանյան-արձակագիրը, որոշ իմաստով, մնաց անկրկնելի, որովհետև նրա մշակած գեղարվեստական համակարգը, որը բնականորեն բխում էր նրա թեմատիկայից և դադափարներից, չէր կարող չույ՛լ ելլել: Եթե անցնել մի այլ դրոշմ: Սակայն սա ամենևին չի նշանակում, թե Թումանյանի ստեղծագործական ավանդույթները չեն մասնակցել հայ արձակի հետագա զարգացմանը: Թումանյանն ստեղծեց ամբողջովին բովանդակությամբ հագեցած, խտացված և սեղմ, իր արտաքին պարզության մեջ անչափ խոր և տպավորիչ մի արձակ, որը շատ առումներով դարձավ կատարելության օրինակ և տիպար հաջորդ շրջանի հայ արձակագիրների համար: Պատմականորեն Թումանյանի արձակը նախորդեց և, անշուշտ, ինչ-որ չափով հիմքեր ստեղծեց հայ արձակի դարգացման այն նոր փուլի համար, որը կապվում է Ստեփան Զորյանի, Դերենիկ Դեմիրճյանի, Ակսել Բակունցի, Գուրգեն Մահարու և ուրիշների անունների հետ:



ԲԱՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

1. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԱՌԱՋԻՆ ՏՊԱԳԻՐ ԵՂՈՒՅԹՆԵՐԸ

Ե՞րբ է առաջին անգամ գրական ասպարեզ իջել Հովհաննես Թումանյանը: Հայտնի է, որ մեծ բանաստեղծի ստորագրությունը մամուլում առաջին անգամ երևաց 1890 թվականին, «Աղբյուր» ամսագրի օգոստոս-սեպտեմբերյան միացյալ համարում, «Արև ու լուսին» ավանդության տակ, թեև նա գրանից առաջ բանաստեղծական շատ փորձեր էր արել և այդ ժամանակ արդեն գրած ուներ բազմաթիվ բանաստեղծություններ, լեզենգներ, պոեմներ: Զարմանալի չէ, որ գրանից քիչ անց, նույն 1890 թ. աշնանը Մոսկվայում լույս տեսավ Թումանյանի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն:

Սակայն, ինչպես պարզվում է, սրանք Թումանյանի առաջին տպագիր ելույթները չէին. նախքան այդ, արդեն մի քանի անգամ նա ճաշակել էր առաջին տպագրված խոսքի ուշախոսությունը, թեև համեստորեն ծածկել էր իր անունը հասարակությունից: Այդ մասին ուղղակի վկայություն է թողել Թումանյանի ամենամտերիմ ընկերներից մեկը՝ Անուշավան Աբովյանը: Իր հիշողությունների երկրորդ մասում, որը կրում է «Խմ հուշատետրը» վերտառությունը և ձեռագիր վիճակում պահվում է գրականության և արվեստի թանգարանում, նա գրել է. «Թումանյանը առաջին անգամ գրական ասպարեզ

մտալ «նոր-դար» օրաթերթում մի նամակ տպելով Դսեղ գյուղի ընդհանուր նկարագրությամբ և գյուղացիների նիստ ու կացի մասին: Այնուհետև սկսեց լուսեցիների կյանքից մի շարք անեկզոտներով ողորել «նոր-դարի» էջերը»: Դժբախտաբար, Ան. Արովյանը չի նշում այդ նյութերի հրապարակման տարեթիվը և ոչ էլ նրանց վերնագրերը, — շատ տարիներ անց նա ինքն էլ, ըստ երեույթին, մոռացել էր հարցի մանրամասները: Բանաստեղծի կյանքի և ստեղծագործության լավագույն գիտակ, հանգուցյալ Նվարդ Թումանյանը միայն վկայակոչում էր Ան. Արովյանի հիշյալ հաղորդումը, առանց մատնանշելու այդ նյութերի տեղն ու բովանդակությունը (տե՛ս Ն. Թումանյան, «Հովհ. Թումանյան: Մանկություն և պատանեկություն», 1955, էջ 130):

Ան. Արովյանի վկայությունը ճշտելու և Թումանյանի առաջին տպագիր ելույթները հայտնաբերելու համար պետք էր թերթի 80-ական թվականների «նոր-դարի» մի քանի տարիների կոմպլեկտները, առանձնացնել այն նյութերը, որոնք իրենց բովանդակությամբ համընկնում են նրա հաղորդածին: Մեկ հաջողվեց գտնել այդ նյութերը, դրանք տպագրված են «նոր-դարի» 1887 թ. հունիս-օգոստոս ամիսների յոթ համարներում և բոլորն էլ անստորագիր են:

Դա, ամենից առաջ, մի բավական ընդարձակ, թերթի դրեթե մեկ ամբողջ էջ գրավող հոդված է՝ «Մի ավանդություն» վերնագրով, տպագրված օգոստոսի 15-ի համարում (№ 136): Հոդվածն ամբողջությամբ նվիրված է Դսեղ գյուղի աշխարհագրական դիրքի, պատմական ավանդությունների և հուշարձանների նկարագրությանը: Հեղինակը, ինչպես ինքն է վկայում, գսելիցի է: Հոդվածն սկսվում է ժողովրդի հոգևոր հարստությունները, ավանդություններն ու հնությունները հավաքելու և ուսումնասիրելու կոչերով, — մի միտք, որը հետագայում դառնալու էր Թումանյանի գրական-հրապարակախոսական ելույթների մշտական թեմաներից մեկը: Այնուհետև դիպուկ, իսկական թումանյանական բնութագրումներով խոսվում է կոռու լեռնական ժողովրդի բարբերի, քաղաքից եկած մարդկանց նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի մասին. «Դեռ

շատ պատմական տեղեր մեր հայրենիքում մնացել են անհայտ ոչ միայն գիտնական աշխարհին, այլև մեր զբաղեցնողներին: Այդ դասին է պատկանում և Լոռին՝ շնորհիվ չուր անմատչելի, ամուր գիրքի, որ մինչև այսօր պահել է ժողովրդի պատմական ոգին և ստեպ-ստեպ ավազակներ, «իգիթներ», «աժդահաներ» է հարուցել և հարուցանում, իսկ վերջիններս «շլապկավորի» հետ շունին և նրանց զչուր գալու համար պետք է իրենց տարադուլ երեալ նրանց ձորերում: Շատ անգամ հարցասերին չեն պատասխանում և թե պատասխանում են՝ ծուռ ու սխալ, որովհետև վախենում են մի «խաթաբալա» չի դուրս գա միջիցը»: Եվ ապա. «Դսեղը հայտնի է չուր «իգիթներով», բնակիչների կյանքի սահմանը իրենց երկրագործական մաճն է, հովվական մահակը և որսորդական հրացանը»:

Այս և նման ուրիշ տողերում մենք ասես կարդում ենք Թումանյանի հռչակավոր պոեմների ու պատմվածքների համապատասխան նկարագրությունների սեղմ կոնսպեկտը:

Պատմելով աշխարհագրական շրջապատի ու հնությունների մասին, հեղինակն իր ուշագրությունը կենտրոնացնում է գյուղի գերեզմանոցում պահպանված երկու նշանավոր խաչարձանների վրա, նկարագրում նրանց կառուցվածքը, բերում նրանց գրաբար արձանագրությունները: Հեղինակը կարծում է, որ դրանք ԺԲ դարում ապրած Գրիգոր Մամիկոնյան Մարզպանի և նրա քույր Խորիշահի խաչարձաններն են: Այդ առթիվ բերվում են Կիրակոս պատմագրի վկայությունը և Դսեղ գյուղում պատմվող հին ավանդությունը այն մասին, թե Լոռին ասպատակող նենգ թշնամու ղեմ կուլելիս ինչպես են զոհվել Գրիգոր Մամիկոնյանն ու նրա քույրը: Այսպիսով, պատանի բանաստեղծը ձգտում էր ցույց տալ ժողովրդական ավանդության իրական-պատմական իմաստը, կապել այն պատմագրության և հնագիտության տվյալների հետ: Գեղարվեստական և գիտական մոտեցման այս միասնությունը ևս հետագայում բազմիցս արտահայտվեց Թումանյանի գրական-հրապարակախոսական հոգիվածներում:

Ոչ մի կասկած չկա, որ «Մի ավանդություն» հոգիվածը հենց այն «նամակն» է, որի մասին խոսում է Ան. Աբովյանը՝

իր հուշերում, նրա բովանդակությունը բնութագրելով՝ «Դսեղ
զյուղի բնդհանուր նկարագրությամբ և զյուղացիների նիստ
ու կացի մասին» բառերով: Այդ բնութագիրը լրիվ է, բայց
ճշտորեն համապատասխանում է հոգվածի առաջին մասի բո-
վանդակությանը:

«Նոր-դարի» 1887 թ. հուլիս-օգոստոս ամիսների մի շարք
համարներում (№№ 121, 132, 133, 134, 137, 140) տպագր-
ված են նաև Ան. Արովյանի հիշատակած անեկդոտները լոռե-
ցիների կյանքից, թվով ընդամենը 12: Այդ տարիներին «Նոր-
դարի» էջերում, «Խառն լուրեր» բաժնում, «Մեր կյանքից» կամ
«Մեր երկրի կյանքից» ընդհանուր վերնագրի տակ հաճախ էին
տպագրվում անեկդոտներ, փոքրիկ հետաքրքրաշարժ կամ ծի-
ծաղելի պատմություններ: Մենք տվյալ դեպքում առանձնա-
ցում ենք միայն այն նյութերը, որոնց մեջ ուղղակի նշվում է,
թե դրանք լոռեցիների կյանքից են բաղված: Այդ 12 անեկդոտ-
ները փոքրիկ, սրամիտ դրվագներ են, յուրօրինակ սեղմ նո-
վելներ, որոնց մեջ թումանյանն աշխատել է հարազատորեն
պահպանել իր հայրենակիցների բնավորության, լեզվի և մը-
տածոջության իրական գծերը: Ահա այդ անեկդոտներից ա-
ռաջինը.

«Լոռացու դատը. — Մի լոռացու տան առաջից հարևանի
խողն անցնելիս շունը հասնում, բուրդը պատռում է. խողի
ճղդոցին տերը դուրս է գալիս և շնատիրոջը հայհոյելուց հե-
տո գնում է քյոխվին գանգառվում:

Քյոխվեն խկուլն կանչում է շնատիրոջը և հանդիմանե-
լուց հետո վճռում է, որ տուգանք տա խողատիրոջը: Շնատերն
իրեն պաշտպանում և արդարացնում է. «Քյոխվա ջան, զլխիդ
դուրբան, որ ես խող բլեմ, դու՛ շուն, ձեր գանդին խրթխրթալե
անց կենալիս հասնիլ չե՞ս բուրդս ճողթիլ»:

«Ձէ, էս բալամի առածն էլա ըզորի՛», վճռեց քոխվեն և
տուգանքից ազատեց շնատիրոջը»:

Անեկդոտների շարքից վերջինն էլ հետևյալն է.

«Լոռացի տիրացուին պարտամուրհակ (թամասուկ) տը-
վին կարգալու և նա աչսպես սկսեց.

— «Արեւիկ հայր իմ, շատ քիբով»...

—Ի՞նչ ես կարթըմ, տիրացու, ահրըմ էս թամասուկ ա,—
ընդհատեց տվողը:

—Հեր օխնած, դե ասա թամասուկ ա, որ թամասուկա-
վարի կարթամ, է,—հանդիմանեց տիրացուն և սկսեց թամա-
սուկավարի կարգալ»:

Այս և մյուս ղեպքերում Թումանյանն, իհարկե, ոչ թե ին-
քըն է «հորինում», այլ վերարտադրում է ժողովրդի ստեղծածն-
ու պատմածը՝ ղեղարվեստական նուրբ, հաճախ աննկատելի
մշակման, խտացման ենթարկելով այն: Այդպես է վարվել
Թումանյանը նաև հետագա շրջանի իր շատ չափածո և ար-
ձակ գործերում: Բոլոր հիմքերը կան հիշյալ 12 անեկոտները
ևս մտցնելու Թումանյանի երկերի շարքը, իբրև գեղարվես-
տական արձակի մեջ նրա կատարած առաջին փորձեր:

Շատ իմաստալից է, որ 18-ամյա Թումանյանի առաջին
տպագիր ելույթները՝ նրա հոգվածն ու մշակած անեկոտները
արդեն նախանշում էին նրա ստեղծագործական դիմանկարի
մի քանի էական գծերը՝ նրա բուն հետաքրքրությունը ժողո-
վրդի պատմության և ներկայի, կյանքի ու կենցաղի, նրա
ավանդությունների, կենդանի բառ ու բանի նկատմամբ:

Այսպիսով, մենք հնրավորություն ունենք ամբողջ երեք
տարով շուտ սկսելու Թումանյանի գրական բեմելի պատմու-
թյունը և նրա հրապարակախոսությունն ու գեղարվեստական
ստեղծագործությունը լրացնելու մի քանի նոր հետաքրքիր
էջերով: Դժվար է ասել, թե այդ նյութերի հրապարակումից
հետո Թումանյանն ինչո՞ւ երեք տարի (մինչև 1890 թ.) մա-
մուլում հանդես չեկավ: Հնարավոր է, որ այդ ժամանակամի-
ջոցում Թումանյանն ունեցել է նաև ուրիշ անստորագիր ելույթ-
ներ, որոնց մասին առայժմ մենք չգիտենք: Թումանյանի «լը-
նություն» մեջ դեր խաղաց, անշուշտ, այն «հոգեհան» աշ-
խատանքը, որ նա ստիպված ստանձնեց այդ ժամանակ. հի-
շենք, որ 1887 թ. օգոստոսին, ալսինքն՝ իր առաջին հոգվածի
տպագրության օրերին, Թումանյանը գրագրի պաշտոնով մըտ-
նում է Թիֆլիսի հոգևոր կոնսիստորիա և մնում այնտեղ ամ-
բողջ հինգ տարի, որոնց վրա հետո այնպիսի «խորին տըրտ-
մություն» էր նայում բանաստեղծը: Այնուամենայնիվ, 1887—

1890 թթ. Թումանյանի համար շատ կարևոր եղան. դրանք ստեղծագործական «ներքին ինքնորոշման» տարիներ էին, երբ բանաստեղծն ակտիվորեն աշխատում էր, որոնում և, ի վերջո, շրջանցելով սկսնակի անցնելիք սովորական աստիճանները, միանգամից հասարակությանը ներկայացրավ պոեմների ու բանաստեղծությունների մի ամբողջ զբոսով¹:

2. 1898 ԹՎԱԿԱՆԻ ԱՄՌԱՆԸ

Շատ տասնամյակներ են անցել Հովհաննես Թումանյանի մահվանից, և վաղուց ժամանակն է ի մի հավաքելու այն ամենը, ինչ դուրս է եկել նրա գրչի տակից՝ լինի գեղարվեստական ստեղծագործություն, հոգված, նամակ, թե պարզապես գրություն: Թեև այդ ուղղությամբ արդեն մեծ աշխատանք է կատարվել, սակայն մենք գեռ հեռու ենք մեծ բանաստեղծի գրական ողջ ժառանգության իրոք ամբողջական և գիտական հրատարակության նվիրական նպատակի իրագործումից: Շատ բան գեռ մնում է ձեռագիր վիճակում կամ էլ դոնված է: Տվյալ դեպքում ուղում ենք խոսել շատ տարիներ անհայտության մեջ մնացած թումանյանական մի շարք նյութերի մասին, նյութեր, որ մեզ վերջերս հաջողվեց գտնել:

¹ Այս հոգվածի ապագրությունից (1963) հետո Թումանյանի նորահայտ նյութերը մենք հրապարակեցինք Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի «Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների» ամսագրում (1963, № 12): «Մի ավանգույն» հոգվածը հետագայում մտավ նաև Թումանյանի երկերի քառահատոր ժողովածուի (1969) 4-րդ հատորի, իսկ անեկդոտները՝ «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ» մատենաշարի 2-րդ գրքի (1969) մեջ: Արամ Ինճիկյանը 1969 թ. ապագրված իր «Հովհաննես Թումանյան. կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը (1869—1899)» գրքում (էջ 185—188) բերեց նաև Սիմ. Հովվյանի, Նար-Դոսի և Ստ. Զորյանի վկայությունները, որոնք նույնպես հաստատում են լուսնիների կյանքից «Նոր-գարի» էջերում անստորագիր նյութեր ապագրելու փաստը: Սիմ. Հովվյանի հուշերի համապատասխան մասը տե՛ս «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում» գրքի մեջ (1969, էջ 259—260):

Մենք էլ ավելացնել, որ 1887 թվականից հետո «Նոր-գարում» Թումանյանի ապագրած մյուս նյութերի հարցը (որոնց մասին նույնպես վկայում են ժամանակակիցները) գեռ վերջնականապես ճշտված և լուծված չէ:

Հայտնի է, որ անցյալ դարի 90-ական թվականներին Ռումանյանը կապված է եղել Թիֆլիսում հրատարակվող «Նովոյե օբոդրենիե» ռուսերեն թերթի հետ, որի խմբագիրը իրավաբան և հասարակական գործիչ Գևորգի Ռումանովն էր՝ երկար տարիներ բանաստեղծի մտերիմ բարեկամուհի և նրա մի շարք գրքերի հրատարակիչ իշխանուհի Մարիամ Ռումանյանի ամուսինը։ Սակայն այդ թերթին Ռումանյանի աշխատակցության կոնկրետ փաստերը շատ քիչ են։ Հայտնի է, մասնավորապես, որ այդ թերթի էջերում 1897-ին առաջին անգամ տպագրվել է Ռումանյանի մի պատմվածքը՝ «Изяканы» («Նախօրեին»), որը հետագայում «Ներկախոսու շինովյունը» վերնագիրն ստացած պատմվածքի նախնական տարբերակն էր։

Սակայն կա «Նովոյե օբոդրենիե» թերթին Ռումանյանի աշխատակցության մի ուրիշ ուղղակի վկայություն, որը երկար ժամանակ մնացել է չբացահայտված։ 1898 թ. և հաջորդ տարիներին Ռումանյանը հաճախ ամառները հանգստացել է Շուլավեր գյուղաքաղաքում, որի հետ ևն կապված նրա ստեղծագործական կյանքի մի շարք էջեր։ Շուլավերից Փիլիպոս Վարդապարյանին գրած մի նամակում Ռումանյանն այսպիսի տողեր ունի. «Նս այստեղ շատ լավ եմ անցկացնում օրերս—քեֆեր ենք անում, կոնցերտներ ենք տալիս—ստանավորներ ենք գրում և, վերջապես, ավազակների մասին լուրեր եմ գրկում «Новое обозрение-ին» (V, 141)։ Ռումանյանի երկերի ակադեմիական հրատարակության 5-րդ հատորում, որի տեքստը պատրաստել են Նվարդ Ռումանյանն ու Արամ Խնձիկյանը, այս անթվակիր նամակը վերագրված է 1898 թ. օգոստոսին, և հատուկ ծանոթագրությամբ դա բացատրված է այսպես. «Նամակի գրության տարին որոշվում է «Նովոյե օբոդրենիե» լրագրում տպված Ռումանյանի թղթակցություններով»։

Ռվում է, թե ամեն ինչ պարզ է. հրատարակիչների ձեռքի տակ եղել են բանաստեղծի հիշատակած «լուրերը», որոնց հիման վրա էլ որոշվել է նամակի գրության ժամանակը։ Սակայն ակադեմիական հրատարակության համապատասխան հատորներում այդ նյութերը չհրապարակվեցին։ Նվարդ Ռու-

մանչաւի մահից հետո մնացած թղթերում, ինչպես մեզ հա-
զոգեցե՛ք: Եւրա բույրերը՝ Արփենիկ և Թամար Թումանյաննե-
րը, նույնպես չեն պահպանվել «Նեւփոյն օբոզրենիւ» թերթի
էջերում տպագրված թղթակցությունները: Միայն երկու տար-
բեր թղթերի վրա հանդուցյալ գրականագետը որոնելիք նյութե-
րի շարքում հիշատակել է նաև ավազակների մասին Թուման-
յանի գրած հոդվածները:

Ավելորդ չենք համարում հիշեցնել նաև, որ Թումանյանի
երկերի ակադեմիական հրատարակութան մյուս հիմնական
կազմողը՝ Արամ Խնճիկյանը, նույնպես իր տրամադրութան
տակ չի ունեցել այդ նյութերը: 1969 թ. հրատարակված նրա
«Հովհաննէս Թումանյան» աշխատութան մեջ, որն ընդգրկում
է բանաստեղծի կյանքի և ստեղծագործութան պատմութիւնը
սկզբից մինչև 1899 թ., Շուլավիբից ուղարկած թղթակցու-
թյունների մասին որևէ հիշատակութիւն չկա: Այս ամենը
հիմք է տալիս մտածելու, որ Թումանյանի երկերի ակադե-
միական հրատարակութան կազմողները հիշյալ նամակի և
թղթակցությունների գրութան ժամանակը թերևս որոշել են
ենթադրաբար, բայց հնարավորութիւն չեն ունեցել որոնելու
և գտնելու այդ նյութերը: Կամ գուցե մի անգամ գտնելուց հե-
տո կորցրել են տեսագաշտից: Բանասիրական աշխատանքում
լինում են նաև այդպիսի անակնկալներ...

Մենք որոշեցինք մոտիկից գրադվել այդ հարցով և «Նո-
վոյն օբոզրենիւ» թերթի 1898 թ. հուլիս-սեպտեմբեր ամիս-
ների մի շարք համարներում իրոք հանդիպեցինք նյութերի,
որոնք պատմում են Անդրկովկասի տարբեր շրջաններում ա-
վաղակային խմբերի կատարած հարձակումների ու կողո-
պուտների մասին: Առաջին թղթակցութիւնը («Թիֆլիսի գա-
վառ, հուլիսի 25-ին»), որը տպագրված է հուլիսի 29-ի հա-
մարում, ստորագրված է Դ. տառով, որը Թումանյանի ազ-
գանլան սկզբնատառն է: Մյուս բոլոր թղթակցութիւններն
անստորագիր են: Ժամանակագրական հերթականությամբ
բերում ենք այդ նյութերի վերնագրերը և տպագրութան օրը.

«Հանդուգն կողոպուտ Հաջիբենդի մոտ» (17 օգոստոսի),
«Դարձյալ Հաջիբենդի մոտ կատարված ավաղակութան մա-

սրն» (20 «գոստոսի»), «Ղազախի դավառում ավազակներին հետապնդելու մասին» (27 օգոստոսի), «Կողոպտու Ղըզիլ-Հաջիլի գյուղի մոտ» (3 սեպտեմբերի), «Շուլավեր, սեպտեմբերի 18-ին» (24 սեպտեմբերի):

Բացի հիշյալ վեց համեմատաբար ծավալուն հողվածներից, նույն թղթակիցը ավազակային հարձակումների մասին կարճատև հեռագրեր է ուղարկել, որոնք տպագրվել են թերթի օգոստոսի 13-ի, 14-ի և սեպտեմբերի 19-ի համաթերթում:

Որ նշված նյութերը պատկանում են միևնույն անձնավորության գրչին, երևում է նրանց բովանդակությունից և նյութերի առաքման կանոնավոր հերթականությունից: Իսկ որ այդ անձնավորությունը հենց Հովհաննես Թումանյանն է, ոչ մի կասկած չի հարուցում, նկատի ունենալով բանաստեղծի՝ վերը բերված ուղղակի վկայությունը:

Իսկ ի՞նչ են իրենցից ներկայացնում այդ նյութերը, ո՞րն էր դրանց գրության հասարակական գրգաթատճառը: 90-ական թվականներին Անդրկովկասում եղակի չէին այստեղ ու աչնտեղ երևան եկող ավազակախմբերը, որոնք զբաղվում էին խաղաղ բազաբացիների, մանավանդ ճանապարհորդների կողոպուտով: Ճիշտ է, երբեմն «ղաշաղների» գործունեությունն ուներ որոշակի սոցիալական բովանդակություն, տիրող կարգերի անարդարության դեմ ակտիվ բողոքի ձևերից մեկն էր, և այդ երևույթը ժամանակին հաշվարկանություն մեջ արտացոլել են Պռոշյանը («Հունոն»), Աղայանը («Երկու բույր»), Թումանյանը («Հառաչանք»), Փափաղյանը («Չրուչրու քար»): «Գաղափարական ավազակների» կերպարով ոգևորվել է նաև երիտասարդ Իսահակյանը: Սակայն դրանց կողքին կային նաև կողոպուտի միջոցով «հեշտ ապրուստի» ուղի բնորոշ մարդիկ, որոնց հարձակումները մեծ վտանգ էին ներկայացնում երկրամասի բնակիչների կյանքի ու գույքի ապահովության համար և լուրջ մտահոգություն էին պատճառում հասարակությանը: Ժամանակի անդրկովկասյան մամուլը մեկ անգամ չէ, որ հանդես է եկել ավազակային խմբերի դանաղան արարքների նկարագրությամբ՝ հրավիրելով իշխանությունների ուշադրությունը: Հետաքրքիր է, որ 1896 թ., անդրկով-

կասլան թերթերի տվյալների հիման վրա Մաքսիմ Գորկին գրեց մի ամբողջ ակնարկաշար («Ավազակները Կովկասում») և ապագրեց «Նիժեգորոդսկոյ լիստոկ» թերթի նոյեմբերյան համարներում:

Նվաճա, Մ. Գորկուց մոտ երկու տարի անց, նույն խընդրով գրադվել է նաև Թումանյանը: Ըստ երևույթին, հանգրստանալու համար Շուլավեր մեկնելուց առաջ նա «Նովոյե օբոդրենիե» թերթի խմբագրից այդ երևույթի մասին լուրեր հաղորդելու հանձնարարություն էր ստացել, որը և կատարել է իր ուղարկած շուրջ տասը մեծ ու փոքր թղթակցություններով: Գրեթե բոլոր հոդվածների վերնագրերի տակ նշվում է՝ «Թղթակցություն «Նովոյե օբոդրենիե»», որը նշանակում է, թե գրանք գրվել են թերթի հատուկ հանձնարարությամբ: Խսկ հոդվածների անստորագիր լինելու փաստը թերևս պետք է բացատրել հեղինակի ապահովության նկատառումներով:

Թղթակցությունների հեղինակը բավական մանրամասն պատմում է Բորչալուի, Գորիի, Ղազախի և անդրկովկասյան այլ գավառներում ավազակային տարբեր խմբերի գործողությունների մասին: Ավելացնենք, որ ամեն ինչ պատմվում է ափանատեսի անունից. թղթակիցը, իբր թե, ներկա է եղել կատարված դեպքերին, կբել է ավազակների հարձակման վնասներն ու վիրավորանքները, կամ էլ այդ մասին ուղղակի լսել է եղելության վեհների շուրթերից: Ըստ երևույթին, գրական այս հնարանը օգտագործվել է շարագրանքին ավելի մեծ հավաստիություն հաղորդելու համար: Շուլավեր ժամանած մարդկանցից լսելով հիշյալ անցքերի մասին, բանաստեղծն ամեն անգամ ձգտել է պատմել հավաստի փաստերի լեզվով, գրանցել վրա հրավիրել համապատասխան մարմինների ուշադրությունը: Միաժամանակ, նա հեռու է մնացել շորուցամաք, արձանագրական ոճից, պատմությունը համեմել է կենդանի մանրամասներով, երբեմն զեղարվեստական պատկերի մոտեցող նկարագրություններով:

Այսպիսով, 1898 թ. «Նովոյե օբոդրենիե» թերթում ապաված թղթակցությունները բացում են հայ մեծ բանաստեղծի

գրական-հասարակական գործունեության ևս մի հետաքրքիր էջ, որը մինչև այժմ անուշադրության է մատնվել: Նորահայտ նյութերը պետք է իրենց համապատասխան տեղը գրավեն Թումանյանի կենսագրության և նրա երկերի գիտական լիակատար հրատարակության մեջ²:

3. ԿՈՐԱԾ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՀԵՏՔԵՐՈՎ

Խոսքը Հովհաննես Թումանյանի «Հին կոխիլը» պոեմի մասին է: Նրբ բանաստեղծը երկար տարիներ գրում և վերամշակում էր այդ պոեմը, նա, անշուշտ, մտածում էր, որ ազգային կյանքի ղեկավարությունների, ընդվզումների և հույսերի մասին պատմող այդ ստեղծագործությունը լայն արձագանք կգտնի ժողովրդի մեջ: Չէ՞ որ այդ պոեմը նա ծրագրել էր իբրև հարադատ ժողովրդի տառապանքների ու հրապանքների մի ընդհանրացված զեղարվեստական արտահայտություն: Համենայն դեպս, իր ոչ մի ուրիշ երկի կապակցությամբ Թումանյանն այնքան որոշակիորեն չի հուշակել իր ստեղծագործությամբ հայրենի երկրի տանջանքներն ու տենչանքներն արտահայտելու միտքը, ինչպես այս պոեմի առթիվ: 1902 թ. ամռանը Փ. Վարդապետյանին գրած նամակներում նա այսպես էր բնութագրում այդ պոեմը. «Սակայն քիչ ստեմ, որ միևնույն ժամանակ մի մեծ ազգային պոեմա ևմ ձևում, մի բան, որ վաղուց ներսս փոթորկում էր քառսային գրության մեջ...»: Եվ ապա. «...ևսր ու լայն զգում ևմ, որ վշտոտ ազգը, տառապած ազգը շարժվում է իմ մեջ, ուզում է խոսել: Հենց այն էր, որ ասում էի մի ազգային մեծ պոեմա ևմ ձևել...» (V, 202—205):

Աշխատանքը «Հին կոխիլը» պոեմի վրա (որն սկզբնապես կոչվում էր «Լևոնի կոխիլը») սկսվել էր դրանից զեռ շատ ա-

² Թումանյանի բոլոր նշված թղթակցությունները 1983 թ. վերատպվեցին «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ» մատենաշարի 3-րդ գրքում (էջ 319—333):

ռաջ, 1890-ին, և շարունակվեց, ըստ երևույթին, նաև 1902-ից հետո:

Բայց ահա, ալյգրան երկարատև աշխատանքով կերտված պոեմին վիճակված չէր լիաձայն հնչելու, իր լրիվ տեսքով դառնալու ժողովրդի սեփականությունը: Պոեմի ամբողջական ձևագիրը կորավ Թումանյանի ձեռքակալության ժամանակ, երբ Թիֆլիսի ժանդարմական վարչությունը տարավ բանաստեղծի շատ թղթեր: Այդ մասին պատմել է ինքը՝ Թումանյանը 1915 թ., երբ նա հրապարակեց պոեմի մասերից մեկը՝ պատահաբար պահպանված սևագիր օրինակի հիման վրա: Այդ առթիվ դրած հատուկ ծանուցման մեջ Թումանյանը հայտնում էր (բերում ենք ծանուցման հիմնական մասը).

«Առիթից օգտվում եմ մի խնդիր անելու նրանց, որոնք 1910—11 թվականներին իրենցից տարած թղթերը ետ են ստացել Թիֆլիզի ժանդարմական վարչությունից: Էդ ժամանակ, երբ իմ ձևագրերն ու թղթերն էլ ետ վերագարծրին կապոցներով, կապոցների թիվը ճիշտ էր, բայց հինգ կապոցն իմը չէր, շփոթված էր ուրիշի (Կոլմանյանի) թղթերի հետ և ես իսկույն վերագարծրի: Սակայն իմ հինգ կապոց ձևագիրները, որ, ըստ երևույթին, սխալմամբ տրված են ուրիշին, ինչքան էլ հետևեցի, մինչև օրս չգտա: Եվ ում մոտ էլ լինեն՝ դրժվար կիմանա, թե ում ձևագիրներն են, որովհետև ոչ մեկի վրա անուն-ազգանուն չկա: Ահա դրանցից մի քանիսը:

Մինք էս պոեմն է. վերնագիրը դրած «Էկոնի կռիվը» և ջնջված: Հինգ տետրակով հետևյալ հինգ երգերը. 1) Տանը (որ տպվում է «Հորիզոնի» էս №-ում: Սրա մշակած ձևը: էս սևագրությունն է, որ աղջիկս է գտել): 2) Ճամփին (որի հախերգանքը՝ «Հայոց լեռներում» տպված է): 3) Նրկում (որ 1907 թվին տպված է «Ժամանակ» թերթում և Բաքվում տպած իմ գրքի մեջ): 4) Հրդեհը: 5) Ժողովրդի մեջ, և մնացածը խառը նյութեր» («Հորիզոն» 1915, № 243):

Այնուհետև Թումանյանը հայտնում է, որ կորած թղթերի մեջ են եղել նաև «Հաղարան բլրով» հեքիաթ-պոեմի սկիզբն ու «միջին մի քանի թղթեր», մեկ այլ պոեմ «և այլ-նյութեր ու չավարտած ձևագիրներ»:

«Հին կոիվը» պոեմի գրության և կորստյան հանգամանքներին Թումանյանն անդրադարձել է նաև 1919 թ. գրած «Պատանեկության օրերից» հոգվածում:

Այս բոլորը ոչ մի կասկած չի թողնում, որ պոեմն իր հինգ մասերով հիմնականում ավարտված է եղել: «Հին կոիվը» Թումանյանի գրած պոեմներից ամենածավալունն էր: Ոչ մի առիթ չկա կարծելու, թե Թումանյանն իր պոեմը չի ավարտել գաղափարական կամ մի այլ նկատառումով, ինչպես գրվել է անցյալի և ժամանակակից որոշ գրականագիտական աշխատություններում: Հայտնի գրականագետ Սուրխաթյանը, օրինակ, 1929 թ. պատմելով պոեմի պահպանված մասերի բովանդակությունը, ավելացնում էր. «Այսօրն է միայն ընդգրկված պոեմում: Բանաստեղծը երևույթի ավելի խորքերը չի մտնում: Նա չի պատկերացնում «տղերանց» իսկական կոիվն ու կովի հետևանքները: Նրեի, գեղարվեստական անաչառություն դեմ պոետը չի կամեցել մեղանշել և բարձր է համարել լռել...» («Ժողովրդական լուսավորություն», 1929, № 2, էջ 9): Այսպիսի ենթադրության համար որևէ հիմք չկա:

Այսպես, ուրեմն, պոեմի հինգ մասերից փրկվել են միայն երկուսը («Տանը», «Նրկրում») և մի երրորդ մասի նախերգանքը, որ «Հայոց լեռներում» նշանավոր բանաստեղծություն է: Սակայն պետք է ասել, որ պոեմի փրկված մասերն էլ բախտավոր ճակատագիր չունեցան. նրանք գրեթե անձանոթ են ընթերցող լայն շրջաններին: Եվ դրա պատճառը ոչ թե պոեմի որակն էր, որ աչքի է ընկնում թումանյանական վարպետության և աշխարհգացողության լավագույն գծերով, այլ արտաքին հանգամանքները: 20-ական թվականներին այդ պոեմի շուրջ հյուսվեց մի ամբողջ լեգենդ, որի համաձայն «Հին կոիվը» դասվում էր «վնասակար» և «մոռացության հանձնրվելիք» երկերի շարքը: Տասնամյակներ շարունակ պոեմը, իրոք, մոռացության էր մատնվել, հանվել ուսումնասիրության շրջանակներից: 1922 թ. Թումանյանի կազմած վերջին դրքից հետո պոեմը մոտ քառասուն տարի չէր մտնում նրա երկերի ժողովածուների մեջ և վերահրատարակվեց միայն 1959 թ.

Թումանյանի ակադեմիական հրատարակության լրացուցիչ 6-րդ հատորում:

Վաղուց ժամանակն էլ ըստ արժանվույն ղնահատելու Թումանյանի այդ պոեմը, հատկացնելու նրան այն տեղը, որ նա պետք է գրավի գրականության պատմության մեջ: 1964 թ. լույս տեսած «Թումանյանի պոեմները» գրքում ես փորձել եմ վերականգնել «Հին կոիվը» պոեմի ստեղծագործական պատմության հիմնական փուլերը, բնութագրել նրա գաղափարական և ժանրային մի քանի դժերը: Այժմ, նոր տվյալների հիման վրա, կուզեինք արծարծել մի երկու ուրիշ հարց:

Ի՞նչ բովանդակություն են ունեցել պոեմի կորած մասերը, ինչպես էր զարգանալու սյուժետային գիծը: Գրականագիտության մեջ այս հարցերը չեն դրվել՝ նյութերի բացակայության պատճառով: Այժմ խնդրի վրա որոշ լույս է սփռում Թումանյանի անտիպ թղթերում վերջերս մեր կողմից հայտնաբերված մի անվերնագիր պատասխի, որը ներկայացնում է պոեմի վերջին մասերի («Հրդեհը», «Ժողովրդի մեջ») կոնսպեկտանման գրառումը կամ գրա մի հատվածը:

Նախ հիշեցնենք, թե ինչպես են ավարտվում պոեմի հրապարակված մասերը: «Երկրում» զլխի մեջ նկարագրված է Արևմտյան Հայաստանի կյանքի համար բնորոշ մի դեպք. բուրբ ցեղապետ Մուսաբեկն ուզում է բռնի կնության վերցնել գյուղական քահանայի դստերը՝ Շողիկին: Նա երկու օր ժամանակ է տալիս ու հեռանում: Բայց ահա, Մուսաբեկի վերադարձի նախընթաց դիշերը գյուղ են դալիս երեք զինված երիտասարդներ, որոնք պետք է սլաշտպանեն մարդկային բռնադատված իրավունքները: Տազնապով համակված գյուղում ծագում է հույսի մի ճառագայթ: Սրանով էլ պոեմի այդ հատվածը վերջանում է: Ինչպես երևում է ստորև հրապարակվող կոնսպեկտ-սլանից, պոեմի շարունակության մեջ Թումանյանը նկարագրել էր հաջորդ օրվա դեպքերը՝ զինված ընդհարում, ինքնապաշտպանություն, կոտորած ու գաղթ: Դեպքերի կենտրոնում «կովկասցի կեռն» է (սկզբնապես պոեմի զլխավոր հերոսը կեռն էր կոչվում, բայց հետո բանաստեղծը փոխեց նրա անունը Վահանի), որը կովի մեջ ծանր վիրավորվե-

լուց հետո մարդկանց առաջնորդում է դեպի լեռները։ Ահա
այդ անտիպ գրառումը.

«Առավոտը գլուզում—երգում են—
Բարի լուսի զանգեր զարկին
դրնդրնգալեն անո՛ւշ, անո՛ւշ,
լուսը բացվալ ողջ աշխարհին,
ճրդճղալեն անո՛ւշ, անո՛ւշ—
Հորովել հե՛յ.

(աշխատանքի և զարթման զվարթ ձայներ)

լոլո, լոլո—

հայտնվում է քուրդը — ամեն ձայն լռում է.

Հե՛յ դուրս արի,

երեք հրացանների որոտը. — իրարանցյում դրոշ, կոշ.

«Կոփկասցի լեռներ».

Իրիկուն ընկերներն սպասելուն,
գլուղը ավերի ու կոտորածի ենթակա,
իրենց տների բոցերի լուսով
լուսավորված իրենց դժար ճամբան:

Նրա կտիկց գնում է ջարդված ժողովուրդը և նրա առաջին ար-
չունը—դեպի վեր—լեռը.

(վերևից)

—Ո՞ւր ևս տանում այդ ժողովուրդը.

Նայում է վեր — մի ալեհեր ծերունի — առաջին կանգնած.

—Դեպի վե՛ր...

պատ[ասխանեց] լեռներ և ձևները մեկնեց վեր. (նրան գտանք
ուշաթափ ընկած, մոտեցան մի քանիսը—զատանցում է)»:

(Գրականության և արվեստի թանգարան,

Թումանյանի ֆոնդ):

Սա պոեմի ամբողջ շարունակության կոնսպեկտն է, ինչ
միայն մի մասինը՝ դժվար է ասել: Հավանական է, որ պոեմի
վերջավորությունն ունենալու էր սիմվոլիկ իմաստ: Այդ է ալ-

նաբեկում «ղժար ճամփով», «ղեպի վեր», դեպի լեռները գնա-
ցող «չարդված ժողովրդի» պատկերը: Այդ պատկերն ուղղա-
կիւթին արձագանքում է սլեմի մասերից մեկի նախերգան-
քում՝ «Հայոց լեռներում» բանաստեղծության մեջ՝ «երկար
դարերով զընում ենք դեպ վեր հայոց լեռներում, զըժար լեռ-
ներում», կամ՝ «ու մեր քարավանը շրփով, սոսկահար, թա-
լանված, ջարդված ու հատված-հատված տանում է իրեն վեր-
քին անհամար» նախադասություններին: Այսպես, ոճական
ընդհանրություններով էլ հաստատվում է, որ «Հայոց լեռնե-
րում» բանաստեղծությունը նախապես գրվել է իբրև «Հին
կովի» մասերից մեկը: Ավելացնենք, որ պոեմն առհասարակ
հարուստ է ալլաբանական պատկերներով, իսկ նրա երեք մա-
սերի նախերգանքները («Մենք կործում էինք, թե իր շանթե-
րով...», «Հեթիաթն ասում է, թե՛ մի աշխարհքում...», «Հա-
յոց լեռներում») ամբողջովին հենվում են քաղաքական ըմ-
բռնումների սիմվոլիկ վերարտադրության վրա:

Բոլոր դեպքերում, հրապարակվող գրառումը խոշոր շա-
փով լրացնում է մեր պատկերացումները Քումանյանի պոեմի
ամբողջության մասին:

«Հին կովի» և մյուս նյութերի կորստից հետո Քումանյանն
ապրեց ավելի քան տասը տարի, բայց կորած տետրերի հետքե-
րը չգտավ: Եվ, այնուամենայնիվ, կարելի է հուսալ, որ թերևս
այդ նյութերն անդառնալիտրեն չեն ոչնչացել, որ զուցե ինչ-
որ տեղ նրանք սպասում են իրենց հայանադործողին: Գրակա-
նության հետազոտության պատմությունն ազդախտի շատ երջա-
նիկ հայտնագործությունների է ծանոթ: Մեր աչքերի առջև Խ-
րակլի Անդրոնիկովը մի դարձանալի եռանդով ու հնարա-
մտությամբ լույս աշխարհ հանեց կերմեռտովի տառնյակ բա-
նաստեղծություններ, որոնք ավելի քան 100 տարի մնացել էին
մոռացության մեջ՝ հին ընտանեկան ավրժներում, ռուսական
մեծ ու փոքր քաղաքներում, նույնիսկ Արևմտյան Գերմանիա-
յի արխատոկրատական ամբոցներում: Բացառված չէ, որ
Քումանյանի կորած տետրերը մնացել են Թիֆլիսի նախկին
ժանդարմական վարչության արխիվներում կամ որևէ ընտա-
նիքի հին թղթերում: Ուշագիշտ որոնումները կարող են փրկել

կորածը: Ցանկալի է, որ Անդրկովկասի արխիվներում աշխատող մեր ընկերները հիշեին Թումանյանի այդ կորած տետրերի մասին... Եվ ուզում ես հավատալ, որ վաղ թե ուշ Թումանյանի «ազդային մեծ պոեման» լույս աշխարհ կգա իր ամբողջական տեսքով³:

4. «ԵՐԿԱԹՈՒՂՈՒ ՇԻՆՈՒԹՅՈՒՆԸ» ՊԱՏՄՎԱԾՔԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Հովհաննես Թումանյանի «Երկաթուղու շինությունը» փոքրիկ պատմվածքը նրա գեղարվեստական արձակի լավագույն էջերից է, որը սեղմ, բայց դիպուկ և տպավորիչ գծերով վերարտադրում է նահապետական դյուղի քայքայումը, տեխնիկայի հետ նոր հարաբերությունների և ըմբռնումների թափանցումն աշնտեղ, դյուղացու գծողությունն ու բողոքը: Սակայն այդ շատ կարևոր պատմվածքի հետ կապված մի քանի հարցեր մինչև այժմ մնում են չպարզաբանված:

Սկսենք պատմվածքի գրության թվականից: Այդ մասին տարբեր տվյալներ են հաղորդվում: Թումանյանի երկերի առկաղմիական հրատարակության երրորդ հատորի ծանոթագրություններում ասվում է, որ պատմվածքի «գրության տարեթիվն անհայտ է» (էջ 492), թեև այն դասվում է 1903 թ. գրված գրքերի շարքում («Հասկեր» ամսագրում առաջին տպագրության թվականը): Այդ թվականն ընդունված է նաև Թումանյանի մի քանի ուրիշ հայերեն և ռուսերեն ժողովածուներում (այդ թվում և 1934 թ. Ե. Չարենցի խմբագրու-

³ Այս հոդվածի տպագրությունից (1965) հետո հրատարակվեց խոստ արժեքավոր մի փաստաթուղթ՝ 1919 թ. Թումանյանի պատմածր իր պոեմի կորած մասերի բովանդակության մասին (տե՛ս Ա. Իճևիկյան, *Ինվ. աշխ.*, էջ 296—297): Վերը մեր բերած սեագիր գրառումների հետ միասին այդ փաստաթուղթը ցույց է տալիս, թե ինչպիսի լայն՝ համազգային և համամարդկային ընդգրկում էր ունենալու Թումանյանի այս երկը: «Հին կոփը» պոեմի ստեղծագործական պատմության հիմնական փուլերի, կառուցվածքի և բովանդակության վերլուծությունը մենք տվել ենք «Թումանյանի պոեմները» գրքի 2-րդ վերամշակված հրատարակության մեջ (1986, էջ 266—294):

թշուր լույս տեսած «Գեղարվեստական երկերում»): Բալց մի շարք ուրիշ գրքերում (օրինակ՝ «Երկեր. միհատորյակ», 1938, կամ սուսերեն Избранные произведения в двух томах, М., Гослитиздат, 1960) պատմվածքի գրություն ժամանակը մի ամբողջ տասնամյակով է տարվում մինչև 1898 թ., թեև առանց որևէ բացատրության:

Իրականում ե՛ մեկ, ե՛ մյուս թվականը հիմնավոր չէ: Բանասիրության մեջ մինչև այժմ մոռացություն է տրվել այն փաստը, որ «Երկաթուղու շինությունը» առաջին անգամ տղ-պագրվել է դեռ 1897 թ.: Ծիշտ է, դա ոչ թե պատմվածքի հաշերեն բնագիրն էր, այլ նրա ձեռագրից կատարված ռուսերեն թարգմանությունը, որը լույս տեսավ Թիֆլիսի «Новое обозрение» թերթում 1897 թ. մայիսի 13-ի համարում (№ 4591), «Накануне» վերնագրով: Հետևաբար, պատմվածքն սկզբնապես կոչվել է «Նախօրեին» և գրված է եղել 1897-ին, դուցե և ավելի վաղ, քանի որ այդ տարրերակում խոսվում է 1895 թ. դեպքերի մասին, երբ նոր էր սկսվել Թիֆլիս—Կարս երկաթուղու շինարարությունը:

Մակայն գրության թվականից ավելի կարևոր է պատմը-վածքի նախնական տարրերակի բովանդակությունը: Ամենից առաջ, այն ցույց է տալիս, որ երկաթուղու կառուցման հետ կապված սոցիալ-հոգեբանական հարցերին Թումանյանն անդ-րադարձել է ո՛չ թե շինարարությունից մի ամբողջ տասնամ-յակ անց (ինչպես պիտի ասեինք, եթե իբրև պատմվածքի գրու-թյան թվական ընդունեինք 1908-ը), այլ հենց այն օրերին, երբ տեղի էր ունենում այդ շինարարությունը: Թումանյանն ընթանում էր, ինչպես ասում են, դեպքերի «թարմ հետքե-րով», և դա շատ բնորոշ է նրա ռեալիզմի համար, որն արդեն 90-ական թվականների կեսերին ձևավորվեց նրա ստեղծա-չործության մեջ և առաջին հերթին՝ գեղարվեստական արձա-կում:

Նվ ապա. նախնական տարրերակը, հանրահայտ տեքստի համեմատությամբ, ղգալիորեն ավելի մեծ է և պարունակում է մի շարք հետաքրքիր հատվածներ, որոնք հետադաշում հան-

վել են: Այստեղ գյուղացիներն ավելի մանրամասն են խոսում
Երկաթուղու հետ գյուղ մտնող տնտեսական փոփոխություն-
ների մասին, բերում են կոնկրետ փաստեր (օրինակ՝ գյուղա-
ցի Արթինի պատմությունը): Ավելի շատ են բնության եղծ-
ման մասին արվող դատողությունները: Ամբողջ պատմված-
քում պայմանավորված է պատմող-հեղինակի ներկայությունը, նրա
մասնակցությունը գյուղացիների վեճին: Իսկ նույնպես բա-
ցակալում է վերջնական տարբերակում: Այլ են նաև հերոսնե-
րի անունները:

1897 թ. տարբերակում երկաթուղու մասին դեռ խոսվում
է իբրև առաջիկայում մուտք գործող մի բանի, իսկ 1908 թ.
տպագրված պատմվածքում գյուղացիներն արդեն տեսել են,
դիտեն, թե ի՞նչ է երկաթուղին և ի՞նչ է բերում իր հետ:

Ըստ Երևույթին, կատարված կրճատումների մի մասը
կապված էր այն բանի հետ, որ «Երկաթուղու շինությունը»
հայերեն տառչին անգամ տպագրվեց «Հասկիր» մանկական
ամսագրում, և Ռումանյանը խուսափել է մանուկ ընթերցողի
ուշադրությունը սոցիալ-տնտեսական բնույթի խոսակցություն-
ներով շատ դրաղեցնելուց:

«Նախօրին» պատմվածքը, որը Ռումանյանի արձակից
առաջինն է թարգմանվել ռուսերեն, ըստ Երևույթին լավ ըն-
դունելություն է գտել: Գրա վիպություններից մեկը բանաս-
տեղծի քննարկներից Զալալ Տեր-Գրիգորյանի 1897 թ. մայիսի
30-ի համակն է Ռումանյանին, որի մեջ նա պատմվածքը ան-
վանում է «Գեղեցիկ պատկեր» և բացականչում՝ «կեցցե՛ս»
(տե՛ս Գրականության և արվեստի թանգարան, Ռումանյանի
ֆոնդ, N° 1145, ինչպես նաև Ուշ—IV, 327):

Ռումանյանի պատմվածքի նախնական տարբերակը կա-
րևոր էջ է նրա ստեղծագործական կենսագրության մեջ, որը,
սակայն, երկար տարիներ բոլորովին դուրս է մնացել գրակա-
նագիտության տեսագաղաթից: Այնինչ պատմվածքի ռուսերեն
թարգմանությունը մեզ համար բնագրի նշանակություն ունի
(ս՛չ այդ, ո՛չ էլ վերջնական տարբերակի ձևադրերը չեն պահ-

պանդել): Այն պետք է տեղ գտնի Թումանյանի երկերի նոր դիտական հրատարակության մեջ⁴:

5. «ԱՐԴՐ ՈՒՍՏԸ» ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՆԱԽՆԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐԱԿԸ

1903 թ. Մոսկվայում ևև Ումանցի և Առաքել Գերվիշի խմբագրությամբ լույս տեսավ «Современные армянские поэты» ժողովածուն, որի մեջ գետեղված էին մեր մի շարք հայտնի հեղինակների շափածո գործերը ռուս բանաստեղծների թարգմանությամբ: Գրքում զգալի տեղ է հատկացված նաև Թումանյանի պոեզիային. գետեղված են «Ալեք» պոեմը, «Անիծած հարսը», «Ախթամարը», «Համերգը», «Քրիստոսն անապատում» և ուրիշ գերծեր (ընդամենը՝ 19): Հետաքրքիր է, որ տուաջին անգամ այս գրքում է հրապարակվել հուշակալոր «Հայոց վիշտը» բանաստեղծությունը՝ Ս. Գոլովաչևսկու թարգմանությամբ. բանաստեղծության հայերեն բնագիրը այդ ժամանակ գեո շէր տպագրվել, այն հրապարակվեց միայն հինգ տարի անց՝ 1908 թ. «Գեղարվեստ» հանդեսում: Այս փաստը, ի դեպ, հիմք է տալիս ճշտելու «Հայոց վիշտը» բանաստեղծության գրության թվականը: Ճիշտ է, ինքը՝ Թումանյանը 1916 թ. հրատարակած «Հայրենիքիս հետ» գրքում այդ բանաստեղծության տակ գրել է 1903, բայտ երևույթին նկատի ունենալով նրա վերջնական հղման ժամանակը: Իրականում, բանաստեղծությունը գրված է ամենաուշը 1902 թվականին, րանի որ «Современные армянские поэты» ժողովածուն գրաբնական թույլտվություն է ստացել 1902 թ. նոյեմբերի 6-ին: «Հայոց վշտի» թարգմանությունը, ինչպես հատուկ նշված է վերնագրի տակ, կատարված է հեղինակի տրամագրած ձեռագրից («С авторской рукописи»):

Զեռագրից է թարգմանված նաև Թումանյանի մեկ ուրիշ հայրենասիրական բանաստեղծություն, որը կոչվում է «Пес-

⁴ Պատմվածքի ոտսերեն տերտոր (Թարգմանիչ՝ ԼԼԻ, որը Փ. Վարդա-գորյանն է) տպագրվել է «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1964, № 3, էջ 179—182 և ՈԻՀ—II, 255—259:

ня армян». *Բերում ենք այդ բանաստեղծությունը՝ և Ումա-
նեցի թարգմանությունը.*

Песня армян
(с авторской рукописи)

Идем, идем с далекого Востока,
От синих гор, где дальний небосклон,
Давно, давно, идем мы издалека,
Из тьмы веков, из сумрака времен...

Лилася кровь, как волны океана,
Текла рекой — из наших тяжких ран,
Страдали мы от зноя, от тумана,
Дышат в лицо угрюмый ураган...

Погибла ты, отчизна дорогая,
И знамя все истерзано в куски. —
Покоя нет, и нет родного края,
И бродим мы средь мрака и тоски...

Но мы идем, надеждою согреты,
Идем вперед, гонимы роком злым.
Святой огонь священного завета
В своей груди мы свято сохраним!..

Идем, идем... Наш путь лежит далеко,
Нас не страшат удары злой судьбы!
Идем, идем с далекого Востока
Мы, не боясь ни бури, ни борьбы!..

(«Современные армянские поэты». Под ред. Л. Уманца и
А. Дервиша, Москва, 1903, с. 43—44).

*Մեր օրերում այս թարգմանությունը մտել է Թումանյանի
պատկերին մի շարք ժողովածուների մեջ, ինչպես, օրինակ.*
Избранные сочинения. Ереван—Москва, Армгиз, 1950,
стр. 57. Избранные произведения, М., Гослитиздат, 1952,
стр. 47. Избранные сочинения, Е., Айпетрат, 1956, стр.
53. Стихотворения и поэмы, «Библиотека поэта», малая
серия, Л., «Сов. писатель», 1958, стр. 87. Избранные про-
изведения в 2 томах, М., Гослитиздат, 1960, т. 1, стр. 146.

*Սակայն Թումանյանի հայերեն և ո՛չ մի հրատարակու-
թյան մեջ «Հայոց երգը» վերնագրով բանաստեղծու-
թյուն չկա*

և հայտնի չէ: Ո՞րն է գաղտնիքը: Կարծում ենք, որ տվյալ դեպ-
քում մեր առջև ոչ թե մի թարգմանություն է, որի բնագիրը
կորել է, այլ Թումանյանի «Մեր ուխտը» հայտնի բանաստեղ-
ծության նախնական տարբերակի թարգմանությունն է: Համ-
ընկնում են երկու բանաստեղծությունների ընդհանուր բն-
փանդակությունը, տրամադրությունների և մտքերի ընթացքը,
գեղարվեստական հիմնական հնարանքը (ժողովրդի հավա-
քական կերպարի անունից խոսելը) և մի շարք պատկերներ,
որոնց նմանությունն ակնհայտ է՝ շնայած լեզուների տար-
բերությունը: Համեմատելու համար բերենք «Մեր ուխտի»
լրիվ տեքստը.

Մենք ուխտ ունենք՝ միշտ գեպի լույս,

Ու գրնում ենք մեր ճամփով,

Մերբիկներով պատած անհույս,

Ու խավարով, մութ ամպով:

Մենք անցել ենք արշառ ծովեր,

Սուր ենք տեսել ու կրքակ,

Մեր ճակատը գեմ ենք արել

Նրբիկներին հակառակ:

Ու թեպետ պատառ-սրտառ

Մեր դրոշմ սրբազան,

Ու մենք չունենք տեղ ու դադար—

Նրկրից երկիր ցիրուցան,

Բայց գրնում ենք մենք անվահեր

Ջարկերի տակ շար բախտի,

Մեր աչքերը միշտ գեպի վեր՝

Գեպի լույսը մեր ուխտի:

Ինչպես տեսնում ենք, նմանությունը դուրս է գալիս սո-
վորական ընդհանրության սահմաններից, որ կարող է լինել
նույն բանաստեղծի տարբեր գործերի միջև, և երբեմն վերած-
վում է ուղղակի նույնության: Իսկ տարբերությունները հա-
յերեն և ռուսերեն տեքստերի միջև առաջացել են, ըստ երե-
վույթին, երկու պատճառով: Նախ՝ թարգմանիչը հավանաբար
ազատ է վարվել տեքստի հետ, որոշ արտահայտություններ
փոխել է կամ ավելացրել: Նրկրորդ և ավելի կարևոր պատճա-
ռըն այն է, որ Թումանյանը հետագայում, բանաստեղծությու-

ներ հայերեն տպագրության հանձնելիս (1907) վերամշակել է, մասամբ կրճատել ու փոխել, մի բան, որն այնքան բնորոշ էր Թումանյանի աշխատանքի ոճի համար: Այս փաստը իրավունք է տալիս «Մեր ուխտի» գրության թվականը (գոնե նրա առաջին տարբերակին) նույնպես համարելու 1902-ը, թեև «Հայրենիքիս հետ» ժողովածուում այն ևս թվագրված է 1903:

Այսպիսով, «Песня армян»-ի թարգմանությունը պետք է դիտել իրրի «Մեր ուխտի» նախնական տարբերակ և ո՛չ առանձին բանաստեղծություն: Ահա թե ինչու սխալ է Լև Ումանեցի այդ թարգմանությունը և «Մեր ուխտի» նոր թարգմանությունը (Մ. Պավլովայի) կոպր կոպրի, իբրև երկու տարբեր բանաստեղծություններ զետեղելը, ինչպես արված է Թումանյանի երկերի նշված ուսակերն ժողովածուներում⁵:

6. ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՅՈՒ ՆՈՐԱՀԱՅՏ ՀՈԴՎԱԾԸ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

«Խորհրդային Հայաստան» թերթի 1923 թ. մարտի 25-ի համարում առաջին անգամ հրապարակվել է Մոսկվայից ըստացված Շանր բոթը՝ վախճանվեց Հովհաննես Թումանյանը. տպագրված է Մոսկվայից ուղարկված մի կարճ հեռագիր և խմբագրական մի փոքրիկ հոդված, որը տալիս է Թումանյանի հետմահու առաջին գնահատականը: Ահա այդ հոդվածն ամբողջությամբ.

«ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ»

Ամսիս 23-ին, Երեկոյան ժամը 9-ին, Մոսկվայում վախճանվել է մեր մեծագույն բանաստեղծը — Հովհ. Թումանյանը:

Չի կարող լինել և ո՛չ մի սիրտ, որ խորին գառնությամբ ու թախիծով շարձադանքն այս մահաբոթ գուժին, և ի՞նչպես կարող է այդպես շարձագանքել, երբ չկա մեղանում և ո՛չ մի

⁵ Այս հոդվածի հրապարակումից (1964) հետո և՛ նույն ցավալի սխալը կրկնվեց «Բիրլիոտեկա պոետա» մեծ մատենաշարով տպագրված գրքում. *Ованес Туманян. Стихотворения и поэмы*, Л., 1969, с. 103—104.

պրագետ, որ մայրենի լեզուն սովորած չլինի Հով. Թումանյանի բանաստեղծություններից:

Սերունդներ են կրթվել մեր մեծ պոետի գործերով—և այդ գործերից շատ-շատերը այսօր և վաղը կրթելու են նորանոր սերունդներ: Որովհետև Հով. Թումանյանն է հնչեցրել ընչազուրկ աշխատավորության, չքավոր գյուղացու առաջին երգը—«Արի գութանը»։ չքավոր գյուղացու, աշխատավորի սրտից է խմել մեր մեծ պոետը իր դառն ու տխուր երգերը:

Հնի, նահապետական անցյալի մութ ու մռայլ իրակա-նություն պատկերողն էր Հով. Թումանյանը, այն իրականու-թյան, որ արդեն սահել է հալիտենության գիրկը: Եվ որքան մութն ու աղետաբեր էր այդ աշխարհը աշխատավորի հա-մար—այնքան էլ տխուր ու վշտալի էին մեր մեծ պոետի եր-կերը:

Աշխատավորության դասի գոյությունը թարգմանը լինելով հանդերձ՝ Հով. Թումանյանը իր զեղարվեստական բարձրար-ժեք երկերում հասցրել է մեր լեզուն անտեսանելի ճկունու-թյան, հաղորդել է նրան առնություն և ուժ, միշտ կենդանի է պահել գրական խոսքի կապը կյանքի ինքնաբուխ աղբյուր-ների: Մեր մեծ պոետի մահով մեռնում է վերջին մոհիկանը մեր ժողովրդական առույգ ու հյութալի բարբառի—և մեր գալիք գրականությունը շատ բան ունի վերցնելու Հով. Թու-մանյանի երկերի գանձաբանից:

Հանգիստ վաստակած աճյունիդ, աշխատավորի վշտի երգիչ և մայրենի լեզվի մեծագույն վարպետ: Հայաստանի աշ-խատավորությունը վառ կպահե ըո պայծառ հիշատակը իր սրտում և շնորհակալություն կհայտնե քո ապրած դժվար աշ-խարհից իրեն ուղարկած իմաստուն պատգամի համար.

«Ապրե՛ք երեխեք,

Բայց մե՛ղ պես չապրեք»:

Մ. Խմբ.— Խմբագրություն «Պայքար»-ի հատուկ համարը ձևավորի մեծ բանաստեղծի օրերին և վատտակներին:

Ո՞վ է այս հողվածի հեղինակը: Այս հարցը թերևս ավելորդ թվա. հնարավոր է ճշտությամբ որոշել թերթերի հին կոմպլեկտներում ցրված անթիվ-անհամար անստորագիր նյութերի հեղինակների իսկությունը: Բայց այս դեպքում կան տվյալներ, որոնք հնարավորություն են տալիս գրեթե առանց տատանվելու ասել՝ հողվածի հեղինակը Եղիշ Չարենցն է եղել: Մենք նկատի ունենք այն մի բանի տեքստային նմանությունները, որ կան այս հողվածի և Թումանյանի մահվան առթիվ Չարենցի գրած «Երկու աշխարհի սահմանադժուժ» հողվածի միջև: Վերջինս տպագրվեց մի բանի օր անց՝ «խորհրդային Հայաստանի» ապրիլի 3-ի համարում (№ 68), որը գրեթե ամբողջությամբ նվիրված էր մեծ բանաստեղծի հիշատակին:

«Երկու աշխարհի սահմանադժուժ» հողվածի սկիզբն ուղղակի արձագանքում է խմբագրականի այն խոսքերին, թե շուտով հատուկ համար է նվիրվելու «մեծ բանաստեղծի օրերին և վաստակներին»: Չարենցը հայտարարում է, թե «նրա օրերին ու վաստակներին նվիրված հողված չէ», որ ինքն ուղում է գրել, այլ «մի բանի հուշեր ու խորհրդածություններ» մեր պոեզիայի անցյալի մասին:

Այնուհետև. խմբագրական հողվածի այն խոսքերը, թե «Հնի, նահապետական անցյալի մոթ ու մռայլ իրականություն պատկերողն էր Հով. Թումանյանը», գրեթե նույնությամբ կրկնվում են «Երկու աշխարհի սահմանադժուժ» հողվածի մեջ. «Հնի, անցյալի, նահապետական գյուղի մոթ ու կախարդ. կենցաղի կենդանի հայելին էր Թումանյանը»:

Հրապարակվող հողվածն ավարտվում է՝ վկայակոչելով՝ «Հին օրհնություն» հայտնի խոսքերը. «Ապե՛ք, երեխեք, բայց մե՛զ պես չապրեք»: «Երկու աշխարհի սահմանադժուժ» հողվածը նույնպես ավարտվում է այն խոսքերով, թե ապագա «երազյալ կյանքում» կիրականանա Թումանյանի ցանկությունը՝ «պիտի ապրեն «երեխերը», բայց «մեզ պես» չապրեն...»:

«Հանգիստ վաստակած աճյունիդ»,— Թումանյանի մասին ասված է հրապարակվող հողվածում: «Վաստակած» բնորո-

շումը Չարենցը սիրել է օգտագործել Ռումանյանի նկատմամբ այդ բնորոշումը մենք գտնում ենք և՛ Ռումանյանին գրած 1923 թ. հունվարի 1-ի նամակում («Ձեր վաստակած և իմաստուն կյանքին»), և՛ «Երկու աշխարհի սահմանագծում» հոդվածի մեջ («ամենամեծը նրանցից, ամենավաստակյալը», «անցյալի վաստակյալ պոետներին»), և՛ Ռումանյանի հիշատակին նվիրված մեկ այլ՝ «Եղբայրության շաղախը» հոդվածում («հորհրդային Հայաստան», 1923, 15 ապրիլի, № 77), որն ավարտվում է այսպես. «հորի՜ն հարգանք և անմոռանալի հիշատակ այդ վաստակյալ աճյունին...»:

Կարելի է ուրիշ բնութանրություններ էլ գտնել (նշենք, օրինակ, բայական ապառնի հրորդ ղեմքը «ե» վերջավորությունում կառուցելը,—կարձագանքե, կպահե, կհայտնե և այլն, —որոշ բնորոշումներ բաղմիցս կրկնելը, նույնիսկ յուրօրինակ կետագրությունը, որոնք հատուկ են Չարենցի գրելաձևին): Սակայն այսքանն էլ բավական է Չարենցի՝ տվյալ հոգվածի հեղինակ լինելը ապացուցելու համար: Սրանք զուգադիպություններ են, որ սովորաբար երևան են գալիս, երբ հեղինակը նորից ու նորից վերագառնում է միևնույն հարցին կամ նույն անձնավորության բնութագրմանը:

Կարծում ենք, հրապարակվող նյութը պետք է մտցվի Չարենցի հոդվածների մեջ և լրացնի Ռումանյանի մասին նրա բաղմաթիվ արձակ ու շափածո ելույթների շարքը, որոնք, միասին վերցրած, տալիս են մեր ազգային մեծագույն բանաստեղծի ամենավառ և խոր գնահատականներից մեկը⁶:

7. ՏԵՐԱՍԱԲԱՆԱԿԱՆ ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Հովհ. Ռումանյանը այն հեղինակներից է, որոնք իրենց աշխատանքն ստեղծագործության վրա տպագրությունից հետո երբևէ ավարտված չեն համարել, շարունակել են ամեն մի

⁶ Մեր փաստարկների հիման վրա եղիշ Չարենցի այս հոդվածը 1967 թ. մտցվեց բանաստեղծի երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորի մեջ (էջ 73—74, 1607):

նոր հրատարակության համար նորից ու նորից մշակել: Երբեմն այդ աշխատանքը հանգեցրել է նախորդ տարբերակների արմատական փոփոխության, ըստ էության՝ նոր երկի ըստեղծման: Այսպես ծնվեցին «Անուշի», «Լոռեցի Սարգիս», «Մարոյի» և մի շարք բանաստեղծությունների վերջնական տարբերակները, որոնք իրենց կատարելությամբ ստիպեցին ընթերցողին մոռանալ այդ երկերի նախնական տեքստը: Իր դրեթե բոլոր մյուս երկերի մեջ ևս Թումանյանը հրատարակությունից հրատարակություն մտցրել է, մեծ կամ փոքր չափով, ուղղումներ, հավելումներ և կրճատումներ: Ժամանակակից տեքստաբանությունը նման դեպքերում ունի մի հիմնական և ստուգված սկզբունք՝ անհրաժեշտ է իբրև հիմք ընդունել «գրողի վերջին ստեղծագործական կամբը», այսինքն՝ նրա կողմից վերանայված ամենավերջին հրատարակությունը: Կամ խմբագրությունը, թեև, ճիշտ կերպով նկատել է Բ. Տոմաշևսկին, «ինչպես ամեն մի կանոն, այդ սկզբունքն էլ թույլ է տալիս բացառություններ, եթե այն շեղվում է տեքստի ընտրության բանական հիմունքներից»⁷:

«Հեղինակային վերջին կամբի» սկզբունքը Թումանյանի ստեղծագործության նկատմամբ կիրառելիս ծագում են մի շարք հարցեր: Բանաստեղծի կենսանության ժամանակ նրա երկերի լրիվ ժողովածուներ չեն եղել: Համեմատաբար ամբողջական նրա երեք զրքերը՝ 1903 թ. Թիֆլիսում, 1908-ին Բաքվում և 1922-ին Կ. Պոլսում հրատարակված ժողովածուները, պարունակում են միայն Թումանյանի պոեզիայի մի մասը (ճիշտ է՝ լավագույն) և բոլորովին դուրս են թողնում նրա գեղարվեստական արձակը, շխտելով արդեն հողվածների մասին: Այդ զրքերը (բացի Թիֆլիսում հրատարակվածից) տպագրվել են առանց հեղինակի անմիջական վերահսկողության, լեցուն են վրիպակներով: Ուստի միշտ չէ, որ զրանք կարող են հուսալի հիմք լինել կանոնիկ տեքստի ընտրության համար: Կան նաև դեպքեր, երբ որևէ երկ մշակելուց և նոր-

⁷ Б. В. Томашевский. Писатель и книга. Очерк текстологии. Изд. 2-ое, «Искусство», М., 1959, с. 175.

տեքստով տպագրելուց տարիներ անց, նոր ժողովածուի կամ դասագրքի մեջ Թումանյանը ինչ-ինչ պատճառով վերադարձել և արտատպել է նախնական տարբերակը: Ո՞րն է այդ գեպքում հեղինակի «վերջին կամքը»: Այս բոլոր հարցերը չեն կարող մեխանիկական և միանման լուծում ունենալ: Ամեն մի առանձին գեպքում հաշվի պետք է առնել բաղմաթիվ գործոններ՝ երկի ստեղծագործական պատմությունը, տարբեր մշակումների գեղադրական մակարդակը և այլն: Վերցնենք Թումանյանի երեք ստեղծագործություն՝ «Ախթամար», «Հըսկան» բալլադները և «Սասունցի Դավիթը» պոեմը, որոնց հիմնական տեքստի ընտրության հարցում, մեր խորին համոզմամբ, անհրաժեշտ է վերանայել արդեն մի քանի տասնամյակ տիրող ավանդույթը:

Ա. «Ախթամար»

Այս համեմատաբար փոքրածավալ ստեղծագործությունը ակնառու կերպով ցույց է տալիս, թե երբեմն ինչպիսի անակնկալներ և «զիգզագներ» է պարունակում թումանյանական տեքստի պատմությունը: Թումանյանն «Ախթամարը» գրել է 1891 թ. ծանոթներից մեկի՝ Տիգրան Փիրումյանի պատմած ավանդության հիման վրա (վերջինս այդ ավանդությունը լսել էր Վանում ապրած ժամանակ): 1892-ին «Ախթամարը» լույս տեսավ «Մուրճ» ամսագրում և «Բանաստեղծությունների» երկբորդ հատորում: Այդ հրատարակություններում բալլադն ուներ 84 տող:

Անցավ տաս տարի, և արդեն մեր դարասկզբին, գեղարվեստական վարպետության շատ ավելի բարձր աստիճանի հասած Թումանյանը նորից անդրադարձավ նախկինում գրած իր շատ դորժերին՝ հիմնական փոփոխությունների ենթարկելով գրանք: Լուրջ վերամշակման ենթարկվեց նաև «Ախթամարը»: Նախ, Թումանյանն իր սովորության համաձայն զգալիորեն կրճատեց բալլադը, դուրս նետելով ստեղծագործության մեջ «ակտիվորեն չգործող» շուրջ 30 տող, հղկեց մյուս

տողերից շատերը (այդ մշակման պատկերը տես ակադեմիական հրատարակության առաջին հատորի ծանոթագրություններում, էջ 683—685): Հրաժարվելով առաջին տարբերակում լույսը հանդիմող «չար գլուղացոյ» մասին եղած տառը տողերից, բանաստեղծը դրանց փոխարեն գրեց հետևյալ բառյակը.

Բայց միանգամ չարկամ մարդիկ
Նըրանց դադտնիրն իմացան,
Լույսը հանգցրին սև ու սաստիկ
Մի մուխ գիշեր գիվական:

Վերամշակված տեքստը լուս տեսավ «Բանաստեղծություններ» 1903 թ. թիֆլիսյան հրատարակության մեջ: Այդ ժամանակ բալլադն ունեւր 62 տող:

Բայց ընդամենը մեկ տարի անց բանաստեղծը նորից փոփոխություններ մտցրեց «Ախթամարի» մեջ: 1904 թ. «Լեզենգներ» գրքույկում (Ստ. Լիսիցյանի և ընկ. հրատ.) ավելացան նոր տներ, որոնք վերաբերում են պարձյալ Ռամարի վառած լույսը հանգցնելու մոտիվներին: Վերը բերված քառյակը փոխարինվեց հետևյալ հատվածով.

Ո՞վ է ջահիլ էն խիզախսր,
Որ հենց հարբած իր սիրով,
Սրտից հանած ահն ու վախը
Ծովն անցնում է գիշերով:

Ծովն անցնում է մլուս ափերից
Մեր Ռամարին համբուրում...
Աղջի՞կ խլի նա մեր ձեռի՞ց...
Ինչի՞ տեղ է մեղ զընում...»

Այսպես ասին վերավորված
Կրղզու միջի ջահիլներ
Ու Ռամարի ձեռքով վառած
Լույսը հանգցրին մի գիշեր:

Բայց սրանով «Ախթամարի» տեքստի պատմությունը չի ավարտվում: 1908 թ. Բաքվի ժողովածուում Ռումանյանը վերադարձավ 1903 թ. խմբագրությանը: Եվ ոչ միայն վերադարձավ, այլև մի քանի տողերի մեջ մտցրեց ոճական փոփոխություններ. սա ապացուցում է, որ բանաստեղծը ոչ թե

պարզապես արտատպել է հինգ տարի առաջ խմբագրածը, այլ լրջորեն խորհել է նրա վրա: Այսպես, «Կասկածալոր լուս գիշեր» տողը դարձել է «Խորհրդալոր լուս գիշեր», «Մեղմ գիպչում են ավերիւն» — «Մեղմ գիպչում են եզերիւն», «Հրեւրելով հեռանում են» — «Եվ հեղհեղով հեռանում են», «Խոլ խաղարում» — «Ան խաղարում»:

Վերջապես, 1922 թ. Կ. Պոլսում հրատարակված «Բանաստեղծություններ» գիրքը նորից մի անակնկալ է ներկայացնում: Կարծես «բացասման բացասումի» օրինքով Թումանյանն այժմ էլ վերադառնում է 1904 թ. տեքստին և առանց որևէ փոփոխության զետեղում է այն իր վերջին գրքում: Իսկ նույն՝ 1922-ին Թիֆլիսում լույս տեսած՝ Հ. Սուրխաթյանի «Գրական գոհարներ» քրեստոմատիայում տպագրված է «Ախթամարի» 1903 թ. տեքստը (Սուրխաթյանի հուշերում պարունակվող վկայության համաձայն, այդ գրքում զետեղված իր երեկերը Թումանյանը մի վերջին անգամ աչքի է անցկացրել):

Այսպես, մի քանի անգամ բանաստեղծը տատանվում է «Ախթամարի» տեքստի ընտրության հարցում: Դրանցից ո՞րը պիտի համարել հեղինակի «վերջին կամքի» արտահայտություն և, հետևաբար, բալլադի կանոնիկ տեքստի հիմք: Հետմահու բոլոր հրատարակություններում (այդ թվում՝ 1934 թ. և. Չարենցի խմբագրությամբ լույս տեսած «Գեղարվեստական երկերում», ակադեմիական հրատարակության մեջ) արտատպվել է 1904 թ. «Էկզենդեր» և 1922 թ. «Բանաստեղծություններ» գրքերի բացարձակորեն նույնական տեքստը, իբրև բանաստեղծի կենդանության օրոք եղած վերջին տպագրություն: 1903 և 1908 թթ. խմբագրությունները մոռացության են տրվել:

Մեղ, սակայն, թվում է, որ իբրև «Ախթամարի» հիմնական տեքստ պետք է ընդունվի 1908 թ. Բաքվի հրատարակությունը և ահա թե ինչու: Նախ, եթե խոսքը վերաբերում է հեղինակի «վերջին կամքին», ապա դա պետք է համարվի 1908 թ. տպագրությունը, որովհետև այստեղ է, որ Թումանյանը վերջին անգամ, ինչպես տեսանք, գրադրվել է «Ախթամարի» խմբագրությամբ, մի քանի տողերում մտցրել է ուղղումներ:

Այնինչ 1922 թ. նա սոսկ կրկին է 1904 թ. տարբերակը՝ առանց մեկ հատիկ փոփոխության: Միանգամայն ճիշտ պետք է համարել «Տեքստաբանության հիմունքներ» կոչված աշխատության հետևյալ դրույթը. «...Հեղինակի վերջին կամքը ստեղծագործության տեքստի նկատմամբ կարող է գրսևորվել տեքստի ամենատարբեր աղբյուրներում, բայց բոլոր դեպքերում դա պետք է լինի տեքստի վրա կատարած սակածագործական աշխատանքի վերջին փուլը»⁸:

«Ախթամարի» վրա կատարված ստեղծագործական աշխատանքի վերջին արգասիքը փաստորեն 1908 թ. ժողովածուի տեքստն է և ոչ թե 1922-ինը:

Բացի այդ, ինչպես երևում է նվաղ Թումանյանի հուշերից, կյանքի վերջին շրջանում բանաստեղծն «Ախթամարը» չէր հավանում, նույնիսկ կատակով ասել է, թե միայն իր կրտսեր աղջկա՝ Թամարի համար է, որ այդ գործը մտցնում է իր նոր ժողովածուի մեջ: Ահա այդ վկայությունը. «Էկզենգ-եներից «Ախթամարը» չէր սիրում, ուզում էր հանել, հատ, կատակի ձևով, թե՛ Թամարի խաթեր համար դեռ մնա»⁹: Այս պայմաններում միանգամայն հնարավոր է, որ բանաստեղծն առանձին հետաքրքրություն հանդես չբերեր դեպի «Ախթամարի» տեքստի ընտրության հարցը և կամ գրքում ղեկավար անջն խմբագրությունը, որը տվյալ դեպքում եղել է ձևորի տակ:

Բայց կա մի կարևոր հարց ևս. երկու խմբագրություններից ո՞րն է գեղարվեստորեն ավելի կատարյալ ու ներգործուն: Դժվար չէ նկատել, որ 1904 թ. գրած երեք քառյակները բավական ձգձգված են և իրենց հետ բերում են լեզենդի ոգուն, ժանրային բնույթին անհարիր կենցաղային մանրամասներ ու կոնկրետացում: Այնինչ Թիֆլիսի և Բաքվի ժողովածուներում դրանց տեղը գրավում է ընդամենը մի քառատող և այն էլ ավանդության համամարդկային բովանդակությանը համապատասխանող ընդհանրացված, սիմվոլիկ արտահայտություններով: Այստեղ արդեն խոսքը վերաբերում է ոչ թե «աղջիկ

⁸ Основы текстологии. Под. ред. В. С. Нечаевой. Изд. АН СССР, М., 1962, с. 255.

⁹ Նվաղ Թումանյան. Հուշեր և զրույցներ, 1969, էջ 239:

խելու», «Թամարին համբուրելու» համար «կղզու ջահիլների» զայրույթին ու վրեժին, այլ ընդհանրապես մարդկային շարության, դաժանության պատճառով գեղեցկության ու սիրո կործանմանը, որը Թումանյանի ստեղծագործության կարևոր գաղափար-թեմաներից է։ Եվ ինչքան ազդեցիկ, իսկական թումանյանական հակիրճությամբ է արտահայտված այդ ամենը. «Բայց միանգամ չարկամ մարդիկ նրանց գաղտնիքն իմացան...»:

«Ախրամար» բալլադի իմնական տեքստ պետք է համարել 1908 թ. տպագրվածը, իբրև ըստ ժամանակի վերջին և զեղարվեստորեն ամենից կատարյալ խմբագրություն:

Բ. «Հսկան»

Այս բալլադը պատկանում է Թումանյանի համեմատաբար քիչ տարածված ու գնահատված գործերի թվին։ Այնինչ և՛ իր կատարմամբ, և՛ բովանդակությամբ դա բանաստեղծի լավագույն երկերից է։ Եվ եթե այն արժանի ճանաչում չի գտել, ապա դրա պատճառներից մեկն էլ այն է, որ նրա հիմնական տեքստի հարցում բանասիրության մեջ երկար ժամանակ տիրել է մի թյուր ըմբռնում:

Բալլադն առաջին անգամ տպագրվեց «Հասկեր» մանկական ամսագրում 1908 թ. և կոչվում էր «Ուժը», ունեյր «Կովկասի առասպելներից» ենթավերնագիրը (մենք տվյալ դեպքում մի կողմ ենք թողնում այս ստեղծագործության աղբյուրների հարցը, որն առանձին քննություն է պահանջում): Ուղիղ 200 տող էր պարունակում երկի այդ առաջին տարբերակը, որը պատմում է մի հղոր իշխանի, նրա հոշակի, հարստության, և ապա զարհուրելի շափեր և ուժ ունեցող հսկայի մասին։ Իշխանի հրամանով նրա մարդիկ մի քանի անգամ հարձակվում են հսկայի վրա, բայց բավական է որա մի շարժումը, որ մարդիկ վար թափվեն ու կոտորվեն։ Վերջին անգամ դայրացած հսկան որոշում է դաժանորեն պատժել իր վրա նկոյժ մարդկանց. վեր բարձրացնելով մի վիթխարի «ժայռնդեն»

սար», նա ուզում է միանգամից ծածկել իր անհամար մանր
թշնամիներին: Բայց ահա լեզենդի վերջը.

Հանկարծ... փրվեց սարն առաջին,
Ինքն էլ մրնաց նրա տակին,
Ու կատարվեց էն խոսքն ահա,
Թե ուժեղից ուժեղը կա,
Ու շկարծի երբեք ոչ որ,
Թե ինքն անհաղթ մի բան է չոկ:

Բայց այս վերջը շուտով Թումանյանին չբավարարեց:
Բանն այն է, որ այդպիսի ավարտով առաջին պլան էր քաշ-
վում բովանդակության ֆատալիստական կողմը, ամեն ինչի
անխուսափելի կործանման միտքը, որն արտահայտվեց այս-
տեղ բանաստեղծի հիմնական նպատակը չէր: Եվ ահա, նույն
1908 թ. Բարվում տպագրված գրքում նա այդ վերջին վեց
տողերը կրճատեց և վերնագրի տակ նշեց «հատված», քանի
որ առանց այդ տողերի սլուժեն, իրոր, մնում էր անավարտ
և անորոշ: Այդ ժամանակ, ըստ երևույթին, բանաստեղծը դեռ
խորհում էր, թե ինչպե՞ս ավարտի երկը, ի՞նչ շարունակու-
թյուն տա հսկայի արկածներին:

Վերջին անգամ Թումանյանն այս երկին անդրադարձավ
Կ. Պոլսի ժողովածուն կազմելիս: Նա փոխեց երկի վերնագրի-
քը և կոչեց «Հսկան», մի քանի տողերի մեջ մտցրեց ոճական
ուղղումներ: Իսկ, որ ամենից կարևորն է, բալլադի վերջից
Թումանյանը կրճատեց ևս 32 տող և երկն ավարտեց բոլորո-
վին այլ կերպ: Ո՞րն է այդ նոր ավարտը: Երբ մարդկանց իր
գրպանը լցրած հսկան գալիս է տուն և մօրը պատմում իր
վրա հարձակված տարօրինակ արարածների մասին, հետե-
վում են հսկայի մոր խոսքերը, որոնք և արտահայտում են
ստեղծագործության նվիրական գաղափարը.

Բարի կինը հենց որ տեսավ,
— Ամա՛ն, որդի, վա՛յ ինձ, ասավ.
Ի՞նչ ես անում էդ խեղճերին,
Քա շե՞ս տեսնում, թե քո ձեռին
Ոնց են դողում: Ասենք մեժ ես,
Մի՞թե պիտի փոքրին տանջես:

Մո՛տ թե փոքրր, ինչ էլ լինի,
 Ամեն ապրող շունչ կենդանի,
 Որ ծընվել է արևի տակ,
 Էս աշխարհում միատեսակ,
 Մինք պակաս, մյուսը ավել,
 Ողջ էլ գիտեն խրնդալ, ցավել,
 Ձր պարծենա երբեք ոչ ոք,
 Թե ինքն անհաղթ մի բան է ջոկ-
 Միշտ ուժեղից ուժեղը կա,
 Իսկ ամենից ուժեղը՝ մահ...
 Բա՛ց թող, որդիս,
 Բա՛ց թող՝ գրեան,
 Ապրեն ազատ
 Ուր կամենան:

Եվ որդին կատարում է մոր պատվիրանը.

Ու, հրնաղանդ մոր խբրատին,
 Իսկույն հանեց հըսկա որդին
 Իր գըրպանից ձին-ձիավոր,
 Իրար խառնած զորքը բոլոր,
 Թողեց գրեան՝
 Ուր կամենան:

Այս տողերով էլ ավարտվում է բալլադի նոր խմբագրու-
 թյունը, իսկ հետագա բոլոր նկարագրությունները (հսկայի
 վրա կատարված նոր հարձակման, դաժան վրեժ լուծելու ցան-
 կության մասին և այլն) կրճատվել են: Դժվար չէ ըմբռնել այս
 կրճատման ներքին խոր իմաստը. դրանով բանաստեղծն ընդ-
 գծում է ստեղծագործության հումանիստական գաղափարը,
 մարդկային իրավունքները հարգելու և պաշտպանելու միտքը:
 «Հսկայի» բովանդակության ամենաէական կողմն այս է: Ահա-
 թե ինչու Թումանյանն ավարտում է երկը այդ մտքի հաստա-
 տումով: Կրճատումը կատարվել է ոչ թե սեղմության հասնե-
 լու, այլ ստեղծագործության այդ հիմնական իմաստն ավելի
 ցայտուն դարձնելու նպատակով: Հետաքրքիր է, որ այդ կըր-
 ճատումից հետո Թումանյանը հանեց նաև վերնագրի տակ-
 նախկինում եղած «հատված» նշումը. այժմ բանաստեղծի գի-
 տակցության մեջ «Հսկան» և՛ գաղափարով, և՛ սյուժեով մի-

անդամայն ամբողջացած ստեղծագործություն է, բանի որ ավարտվում է հումանիստական գաղափարի հռչակումով: Ինչքան էլ առաջին հայացքից տարօրինակ թվա, Բումանյանը կրճատման միջոցով աւարտում տես է տվել նախկինում հատվածի բնույթ ունեցած ստեղծագործությանը:

Ահա մի դեպք, երբ հեղինակի «վերջին կամքն» արտահայտվել է շատ որոշակի և, թվում է, պետք է պահպաներ իր ուժը հետագա հրատարակություններում: Բայց այդպես չեղավ: Առհասարակ «Բանաստեղծությունների» Կ. Պոլսի հրատարակության նկատմամբ եղած թերահավատ վերաբերմունքի պատճառով (որի մասին դեռ կխոսենք), «Հսկայի» տեքստը ընտրելիս նույնպես չեն վստահել այդ դրքին: Ծրինակ, 1926 թ. Թումանյանի երկերի, այսպես կոչված, «ժողովրդական հրատարակության» մեջ արտատպվել է 1908 թ. ժողովածուի տեքստը: 1934 թ. «Գեղարվեստական երկերում» Պոլսի հրատարակության կրճատումները հաշվի են առնվել, բայց դրա հետ միասին բալլադի վերջից հանվել է ևս վեց տող (որոնք պատմում են մոր խրատն իրագործելու մասին), և երկը դարձյալ կոչվել է «հատված», այսինքն՝ անավարտ, ֆրագմենտային ստեղծագործություն: Նույնը նաև «երկերի» մի հատորյակում՝ տպված 1938 թվին: Իսկ տկաղեմիական հրատարակության առաջին հատորում (1950) արտատպվել է ամենաառաջին՝ «Հասկերի» տարբերակը (բայց ոչ թե «Ուժը», այլ «Հսկան» վերնագրով), «որպես ամենալրիվը», թեև այդ ձևով ամբողջական երկը, չգիտես ինչու, նորից կոչվել է «հատված»: Հետագա հրատարակությունները, բնականաբար, հենվել են ակադեմիականի վրա:

Տեքստաբանական այս անորոշությունը պետք է վերջ տալ: Ոչ միայն հեղինակի վերջին կամքը, այլև ստեղծագործության բովանդակության ու կառուցվածքի ամբողջականության նկատառումները պահանջում են, որ «Հսկան» տպագրվի 1922 թ. վերջին խմբագրությամբ՝ համապատասխան կրճատումներով և ուղղումներով: Ստեղծագործության վերջից հանված 38 տողերը հիմնական տեքստի մեջ չպիտի տեղ ունենան:

Գ. «Սասունցի Դավիթը»

Բացառիկ ժողովրդայնություն վայելող, մեծին ու փոքրին այնքան լավ ծանոթ այս պոեմի հիմնական տեքստի հարցը նույնպես վիճելի է, և այն էլ վեճը վերաբերում է ոչ թե մեկերկու քառյակի, այլ շատ ավելի սկզբունքային հարցերի:

Պոեմի տարրեր հրատարակությունների մեջ մտցված բոլոր փոփոխությունների ցուցադրումը շատ էջեր կգրավեր և դուրս է մեր նպատակից¹⁰: Նշենք միայն, որ «Սասունցի Դավիթն» ունեցել է մի քանի խմբագրություն:

1903 թ. «Մուրճ» ամսագրում տպագրված տեքստը (առաջին տարբերակ):

1903 թ. «Բանաստեղծություններ» ժողովածուում տպագրված խմբագրությունը, որի մեջ Թումանյանը կատարել է բազմաթիվ կրճատումներ, հավելումներ և ուղղումներ (երրորդ տարբերակ):

1904 թ. պոեմը լույս տեսավ առանձին գրքույկով (հրատ. Ստ. Լիսիցյանի և ընկ.), որի մեջ էլ կատարվել են մի շարք փոփոխություններ. մասնավորապես, առաջին անգամ այստեղ են տպագրվել պոեմի VII և VIII գլուխները (երրորդ տարբերակ):

Ավելի ուշ (10-ական թթ.) այդ գրքույկի մի օրինակի լուսանցքների վրա Թումանյանը փորձել է վերամշակել պոեմը, գրել է նոր հատվածներ: Դրանք բանաստեղծի կենդանության ժամանակ չեն տպագրվել, բայց նրա մահից հետո, ինչպես

¹⁰ Այդ փոփոխությունների պատկերը տե՛ս ակադեմիական հրատարակության II հատորի ծանոթագրություններում (էջ 395—404): Այս հարցին մի շարք էջեր է նվիրել Առ. Ասատրյանը (տե՛ս նրա «Սասունցի Դավիթ» էպոսի մշակումները հայ գեղարվեստական գրականության մեջ» ուսումնասիրությունը, «Սասունցի Դավիթ» հոբելյանական ժողովածու, Նրեանի պետհամալսարանի հրատ., 1939): Պոեմի տեքստի ամբողջական պատմությունը հետազոտված է Մ. Զանփոլադյանի մենագրության մեջ («Թումանյանը և ժողովրդական էպոսը», 1969, էջ 13—77): Այստեղ էլ արծարծվում է Թումանյանի «Սասունցի Դավիթ» հիմնական տեքստի խնդիրը, որի լուծումը մենք համարում ենք միանգամայն ճիշտ և բնորոշ:

կտեսնենք, մտել են պոեմի կանոնիկ տերստի մեջ (չորրորդ տարբերակ):

Մի շարք փաստեր ցույց են տալիս, որ երկար ժամանակ Թումանյանն ինքն էլ չի կարողացել վերջնական նախապատվութիւն տալ այդ խմբագրութիւններից (մասնավորապես երկրորդ և երրորդ տարբերակներից) որիէ մեկին: Հատկանշական է, որ թեև 1904 թ. առանձին հրատարակութեան մեջ, ինչպես ասվեց, մի շարք լրացումներ էին կատարվել, բայց ո՛ր 1908 թ. «Բանաստեղծութիւններ» գրքում, և՛ «Հայ գրողներ» շրջանումատիայում, որի կազմողներից մեկը Թումանյանն էր (1909, II տպ. 1914), և՛ Սուրխաթեանի «Գրական գոհարներում» (1922) տպագրվեց ոչ թե այդ տերստը, այլ 1903 թ. Թիֆլիսում լույս տեսած ժողովածուի տարբերակը (մտցված են միայն մի քանի ոչ մեծ տերստային շտկումներ), այսինքն՝ առանց VII և VIII գլուխների:

1919 թ. Թումանյանի ծննդյան 50-ամյակի առթիւ ծրագրված նոր ժողովածուի համար բանաստեղծը նորից վերանայել է «Սասունցի Դավիթը», գրել է մի քանի նոր տողեր, կատարել ուղղումներ: Սա արդեն պոեմի հինգերորդ (և հեղինակի կենդանութեան ժամանակ վերջին) խմբագրութիւնն էր: Ժողովածուն լույս տեսավ 1922 թ. Կ. Պոլսում: Պարզ է, ուրեմն, որ հեղինակի վերջին կամքն արտահայտվել է պոեմի այս տարբերակում, որը և, թվում է, պետք է լիներ հետագա հրատարակութիւնների հիմքը: Սակայն մի շարք հանգամանքներ խանգարել են դրան:

Նախ, հայտնի է, որ Պոլսի ժողովածուն հրատարակվեց շատ անբարենպաստ պայմաններում: Թիֆլիսում ապրող և այն էլ մահացու հիվանդ հեղինակը չէր կարող, ինչպես հարկն է, հետեւել նրա տպագրութեանը¹¹: Գիրքն, իրոք, լույս տեսավ տպագրական սխալներով. հատկապես կետագրութեան և ուղ-

¹¹ Ինչպես վկայում է Ն. Թումանյանը, 1922 թ. գրքում բանաստեղծի նկատած վրիպակների և նամակով ուղարկած շտկումների ցանկը Կ. Պոլս չի հասել և հրատարակիչների կողմից հաշվի չի առնվել (տե՛ս Նվարդ Թումանյան, նշվ. գիրքը, էջ 261), թեև գրքի որոշ օրինակների վրա կան տպագրութիւնից հետո կատարված ուղղումների հետքեր:

աղադրության հարցում երբեմն այն չի կարող հուսալի հիմք լինել: Բայց այս հանգամանքն ստեղծել է առհասարակ թերահավատ և բացասական վերաբերմունք դեպի այդ գիրքը: Նույնիսկ այն դեպքերում, երբ նրա մեջ լույս է տեսել այս կամ այն ստեղծագործության նոր խմբագրությունը, այն դարձյալ համարվել է ոչ վստահելի աղբյուր: Դա մենք տեսանք «Հսկայի» «Բինակով»: Առավել ևս դա ակնառու է «Սասունցի Դավթի» նկատմամբ: Պոեմի վրա Թումանյանի կատարած աշխատանքի վերջին փուլը մոռացության է տրվել, և երկար ժամանակ «Սասունցի Դավթի» վերջնական խմբագրությունը անձանոթ է մնացել բնթերցող լայն շրջաններին: Դրա փոխարեն պոեմը տպագրվել է մի այնպիսի խմբագրությամբ, որը տեքստաբանական ոչ մի սկզբունքով հնարավոր չէ արդարացնել:

Դրա մյուս պատճառն այն է, որ աստիճանաբար իբրև «Սասունցի Դավթի» հիմնական տեքստ առաջ են քաշվել 1904 թ. հրատարակության վրա բանաստեղծի կատարած ուղղումներն ու լրացումները (չորրորդ տարբերակ): Ընդամին անտեսվել է այն փաստը, որ այդ խմբագրությունն ակնհայտորեն սեպիր, անավարտ բնույթ ունի, և եթե Թումանյանն այդ ուղղումներին վերջնական տեքստ ար, ապա կօգտագործեր պոեմի հետագա հրատարակությունների մեջ: Բանաստեղծի գուստր նվարդ Թումանյանը, որի ծառայությունները թումանյանագիտության մեջ շատ մեծ են, և որն ավելի քան երեսուն տարի ամենաակտիվ կերպով մասնակցել է գրողի գրեթե բոլոր հրատարակությունները կազմելու աշխատանքին, տվյալ դեպքում զեկավարվել է պոեմը որքան կարելի է հարուստ ներկայացնելու, մի շարք նոր հատվածների հասարակությանը հանձնելու բարի ցանկությամբ: Եվ սակայն տվյալ հարցի նրա լուծումը չի կարող ճիշտ համարվել:

Դեռ 1926 թ. «Ժողովրդական հրատարակության» մեջ, հիմք ընդունելով 1904 թ. առանձին տպագրության տեքստը, Ն. Թումանյանը միաժամանակ մտցրեց հիշյալ ձևագիր լրացումներից մի քանիսը: Այսպես, XVIII և XIX գլուխներում նախկին տեքստի փոխարեն մտավ երկու համանման հատված.

Ո՛ւր է բու հոր հրեղեն ձին,
 Ո՛ւր է բու հոր Թուր Կեծակին,
 Ո՛ւր է բու հոր պոսին ոսկի,
 Խաչ պատրաստին իր աջ բաղկի,
 Ո՛ւր է բու հոր ծալ-ծալ կապեն,
 Դուրզր պոզպաս, թամբ սագափեն...

Այս տողերն իրոք հաջող են, թեև պակաս լավ չէ նաև այն հատվածը, որին փոխարինել են նրանք: Մի քանի փոփոխություններ էլ մտան պոեմի վերջին՝ XXIV գլխում: Այստեղ ավելացավ նաև ձևագիր մշակումից երկու քառյակ, որոնք արդեն չեն կարող գեղարվեստորեն հաջող համարվել: Դավթի՝ վճռական հարվածը հասցնելուց առաջ նկարագրությունն ընդմիջարկվում է այսպիսի մի հատվածով, որը և՛ կոտորում է պատկերի սրընթաց ռիթմը, և՛ մտցնում ինչ-որ անախորժ նատուրալիստական երանգ.

Էս տեղում էլ բռնի Թորոսն
 Առաջ եկավ ձեռն արած դեմ.
 —Դավթ՛ի, ասավ, լավ իմանաս,
 Կըշռեր պիտի գըցեմ, քաշեմ:

Մորա Մելքի երկու կեսը
 Թե հավասար չեկան իրար,
 Էլ չըտեսնես իմ երեսը,
 Մարդ չես էլ դու ինձի համար:

Այս նոր, պայմանականորեն ասենք՝ վեցերորդ խմբագրությամբ պոեմը հրատարակվեց նաև հետագայում («Դեղարվեստական երկեր», 1934 և 1936 թթ. առանձին տպագրություններ):

Շուտով ստեղծվեց պոեմի ևս մեկ՝ արդեն յոթերորդ տարբերակը (որը փաստորեն համընկնում է չորրորդի հետ): 1938 թ. Ն. Թումանյանի կազմած «Երկեր. մի հատորյակ» զբոլմ նույն սեագրի հիման վրա կատարվեց ևս մի հավելում—XX գլխում մտցվեց կռիվ գնալուց առաջ Դավթի հրաժեշտի երգը (ընդամենը 24 տող).

Սասմա՛ն բույրեր, բարո՛ւ մնար,
Քուրություն եք արել ինձ,
Սասմա՛ն մերեր, բարո՛ւ մնար,
Մերություն եք արել ինձ...

Պետք է ասել, որ հերոսի հրաժեշտի երգը կար նաև պոեմի առաջին տարբերակում («Մուրճում» տպագրված) և այն ժամանակ պարունակում էր ընդամենը 12 տող, այն էլ ուրիշ խմբագրությամբ: Բայց երկրորդ տարբերակից այդ երգը հանվեց և հետապալում, չնայած սևագիր փորձերին, այլևս ոչ մի անգամ հեղինակի կենդանության օրոք չտպագրվեց: Դժվար է ճշգրիտ ասել, թե ո՞րն էր այդ երգից հրաժարվելու պատճառը, երգ, որն ինքնին մի գեղեցիկ քնարական հատված է, բացում է հերոսի հոգու ինչ-ինչ ծալքեր: Թերևս վճռական նկատառումն այստեղ եղել է այն, որ քնարական այդ կտորը, այնուամենայնիվ, իր տրամագրությամբ այնքան էլ չի համապատասխանում պոեմի էպիկական ոգուն, մտցնում է սենտիմենտալ ինչ-որ երանգ: Ինչ էլ լինի, մի բան պարզ է. Թումանյանը չի ավարտել այդ երգի մշակումը (ներա մեջ կան նույնիսկ բազմակետերով լցված կիսատ տողեր) և չի տպագրել: Չնայած դրան, «Մնաք բարովը» իր կիսատ տողերով ու բազմակետերով շուտով զետեղվեց նաև ակադեմիական հրատարակության երկրորդ հատորում (1940) և դրանից հետո արդեն «օրինական իրավունքով» մուտք գործեց հետագա բոլոր տպագրությունների մեջ (օրինակ, 1940, 1953, 1958 թթ. լույս տեսած երկերի ժողովածուներում, 1943, 1953 թթ. առանձին հրատարակություններում և այլն):

Դասական գրականության տեքստերի մոնտաժը (տարբեր հատվածների միացում) որևէ արդարացում չունի, և թե առկա է հեղինակի թողած վերջնական խմբագրությունը: Այդ պատճառով էլ պետք է հրաժարվել այն հատվածներից, որոնք «Սասունցի Դավիթը» պոեմի տեքստի մեջ մտցվել են սևագրությունների հիման վրա, և որոնք խաթարում են պոեմի գեղարվեստական ամբողջականությունը: Մյուս կողմից, պոեմի տեքստի մեջ պետք է մտցվեն այն բոլոր ուղղումներն ու

հավելումները, որոնք կատարվել են 1922 թ. «Բանաստեղծություններ» մեջ: Այսպես, այդ հրատարակության մեջ պոեմի XVIII գլխում մտցված է մի նոր հատված, որը որոշ փոփոխություններով կրկնվում է նաև հաջորդ գլխում.

Քու հերն ուներ կրավի համար
Հրեզեն ձի, ոսկի բամար,
Մալ-ծալ կապեն, գուգր սոգպատ,
Բամբ սադափեն, կուռ սաղավարտ,
Խաշ պատրաստին իր աջ բազկին.
Ջրբահ շապիկ, լուր-կեծակին,
Դու եկել ես, ա՛յ խենթ ու ծուռ,
Ինձնից կուզես էշ ու շամփո՛ւր...

Կամ XXIV գլխում սովորաբար տպագրվում է մի այսպիսի բառչակ.

— Հե՛յ-հե՛յ Դավիթ, ո՛րտեղ ես դու,
Հիշի՛ր խաշը բո աջ բազկի,
Սուրբ Տիրամոր անունը տո՛ւր,
Լո՛ւր զուրս ե՛կ արեգակի:

1922 թ. տպագրության մեջ այդ տունը փոխվել է այսպես.

— Հե՛յ-հե՛յ Դավիթ, ո՛րտեղ ես դու,
Հիշի՛ր խաշը բո աջ լեկի,
Սուրբ Տիրամոր անունը տո՛ւր,
Ու գուրս արի յույսն արեհի...

Այս և մի շարք ուրիշ փոփոխություններ, իհարկե, չէին կարող սխալի կամ կողմնակի մարդկանց միջամտության արդյունք լինել: Դրանք արտահայտում են բանաստեղծի վերջին կամքը, որը չի կարելի հաշվի չառնել: «Սասունցի Դավիթը» պետք է տպագրվի այնպես, ինչպես վերջին անգամ վերանայվել և խմբագրվել է բանաստեղծի կողմից:

* * *

Մեծ գրողի ամեն մի տողը թանկ է սերունդների համար, և ամեն մի նոր, նույնիսկ փոքրիկ շտկում, որն ընթերցողին մոտեցնում է հեղինակի մտահղացման և վարպետության ըմ-

բըռնմանը, չպետք է անտեսվի: Ինչքան վեճեր ու որոնումներ են եղել (և դեռ շարունակվում են) Պուշկինի կամ Լերմոնտովի մեկ տողի, մեկ բառի ճիշտ ընթերցման, որևէ հատվածի տեղի կամ դասավորության մասին: Այդ որոնումների և ճշտումների աստիճանական կուտակումից է, որ դոյացել է դասական գրողների հրատարակության այն բարձր մակարդակը, որով իրավամբ հպարտանում է մեր գրականագիտությունը: Մեր քննած երեք դեպքերում էլ փաստերի տրամաբանությունն ստիպում է հիմնական տեքստից հանել, հրաժարվել գուցե արդեն սովորական դարձած թումանյանական մի շարք տողերից: Բայց երեք դեպքում էլ դա ոչ միայն ավելի նիշտ կատանալտի հեղինակի կամքը, այլև ավելի կընդգծի երկերի նվիրական իմաստն ու անբիծ կատարելությունը¹²:

12 «Ախթամար», «Հսկան» բալլադների և «Սասունցի Դավիթը» պոեմի՝ մեր կողմից հիմնական համարվող տեքստերը այս հոդվածի տպագրությունից (1968) հետո մտան Թումանյանի Նրկերի ժողովածուի քառահատորյակի (1969), իսկ այնուհետև՝ բանաստեղծի նաև այլ ժողովածուների մեջ:



ՄԵԾ ԵՎ ԱՆՍՊԱՌ ԹԵՄԱ

(որպես վերջաբան)

Թումանյանը պատկանում է գրականության այն անմահ անունների թվին, որոնց մասին մեծ քննադատը խորաթափանց կերպով ասել է, թե նրանք իրենց մահից հետո էլ շարունակում են հավերժորեն ապրել, շարժվել ու զարգանալ հասարակության գիտակցության մեջ. «Ամեն մի դարաշրջան իր կարծիքն է հայտնում նրանց մասին և ինչքան էլ ճիշտ հասկանա նրանց, միշտ էլ հաջորդ դարաշրջանին կթողնի ասելու մի որևէ նոր և ավելի ճիշտ բան, և ոչ մի դարաշրջան ու երբեք ամեն ինչ չի ասի...»:

Եթե իր կենդանության ժամանակ, սկսած մեր դարի առաջին տարիներից, Թումանյանը հայ գրականության կենտրոնական, ամենահեղինակավոր դեմքն էր, ապա մահից հետո, անցած բոլոր տասնամյակներում, նա իր ստեղծագործությամբ և իր թողած գեղարվեստական ավանդներով, իր աշխարհայացքով մշտապես եղել է հայ հասարակության ուշադրության կենտրոնում: Թումանյանի նկատմամբ «անտարբեր» ժամանակներ չեն եղել: Նույնիսկ 20-ական թվականներին, երբ հաճախ էր խոսվում Թումանյանի արվեստի և գեղագիտական սկզբունքների «հնացածության», նոր հասարակության հոգեբանության հետ նրա «անհամատեղելիության» մասին, մեծ բանաստեղծը շարունակում էր հուզել և կազմակերպել ընթերցող լայն շրջանների ճաշակն ու մտքերը, կենդանի կերպով մասնակցում էր գրական զարգացման ուղիներին

ստեղծագործական որոնումներին: Դրա ամենից ցայտուն օրինակը Թումանյանի նկատմամբ Նյիշե Չարենցի վերաբերմունքի պատմությունն է, որը 30-ական թվականներին ավարտվեց հայ ազգային մեծ բանաստեղծի բացառիկ նշանակության անվերապահ հավաստումով. «Թումանյանն է անհաս Արարատը մեր նոր քերթության»:

Թումանյանի նկատմամբ եղած վերաբերմունքի բոլոր հակասական ու բարդ ելեէջները, անցումները կարելի է տեսնել տասնամյակների ընթացքում հրապարակված անհամար զրականագիտական հոդվածների և հետազոտությունների մեջ: Այդ վերաբերմունքի պատմությունն ասում է, որ առանձնապես 30-ական թվականների կեսերից, գոհհիլ սոցիոլոգիական մոտեցման հաղթահարումից հետո, հայ գրականագիտությունն ընթացել է,—իհարկե, տարբեր ուղիներով և տարբեր հաջողությունամբ,—Թումանյանի համազգային նշանակության, նրա գեղարվեստական մեծագույն ուժի բացահայտման նշանաբանով:

Չի կարելի չնկատել, որ հատկապես 60—80-ական թվականներին հետաքրքրությունը Թումանյանի նկատմամբ,—հասարակության մեջ, և՛ գրականագիտական գործերում,—սուր կերպով բարձրացավ: Դա, իհարկե, չպիտի բացատրել միայն ազգային-կուլտուրական մեծ տոնին՝ Հովհաննես Թումանյանի ծննդյան 100-ամյակին նախապատրաստվելու հանգամանքով: Մեր հասարակության հումանիստական սկզբունքների խորացումը, սոցիալիստական արվեստի ժողովրդական արժանատիների և ազգային ավանդույթների ավելի լայն ու բազմակողմանի ըմբռնումը մեզ զրդում են ավելի մեծ չափով խորամուխ լինելու Թումանյանի ժառանգության անսպառ գանձերի մեջ: Չէ՞ որ Թումանյանի ստեղծագործությունն ավելի, քան որևէ ուրիշ հայ գրողինը, մարմնավորեց այն ողջ լավագույնը՝ ժողովրդայինը, մարդասիրականը, ճշմարտացին և գեղեցիկը, ինչ եղել է հայրենի գրականության մեջ, բարձրացրեց այդ ամենը նոր աստիճանի:

Թումանյանի 100-ամյա հոբելյանի արտակարգ լայն, համաժողովրդական տոնակատարությունը արտացոլումն էր հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքում բանաստեղծի դրաված բա-

ցառիկ մեծ տեղի, նրա պոեզիայի՝ ավելի ու ավելի խոր գիտակցվող միջազգային նշանակության: Դրա ապացույցն են բանաստեղծի երկերի բազմաթիվ նոր հրատարակությունները, գրականագիտական նոր աշխատությունները և հուշագրական էջերը, տասնյակ լեզուներով կատարված թարգմանությունները: Մեր գրականագիտության մեջ Թումանյանը, վերջապես, գրավում է իր արժանի տեղը: Նա գառնում է հայ նոր գրականության ուսումնասիրության յուրօրինակ կենտրոն, որտեղից առավել պարզությամբ են երևում և՛ զարգացման նախընթաց ուղիները, որոնք բերում էին դեպի Թումանյան, և՛ այն ավանդույթները, որոնցով էա լուսավորից ազգային գրականության ամբողջ հետադա ճանապարհը:

Այդ պատճառով էլ Թումանյանի ստեղծագործության ուսումնասիրությունը չի կարող լինել հորեկանական ժամանակավոր հրապուրանք, «անցողիկ մոդա»: Այն մշտապես կմնա հայ գրականագիտության օրակարգում, իբրև նրա հիմնական, հանգուցային հարցերից մեկը: Թումանյանի ժառանգության գիտական հետազոտությունը մեզ համար պետք է լինի այն, ինչ Պուշկինի ուսումնասիրությունը ուս կամ Շեկևիկոյինը՝ ուկրաինական գրականագիտության համար: Առավել ևս կարևոր է ընդգծել այս բոլորը այն պատճառով, որ Թումանյանագիտությունը, իր բոլոր նվաճումներով հանդերձ, դեռ ունի շատ չլուծված խնդիրներ, որ թևադրում է գիտության ժամանակակից մակարդակը: Հիշեցնենք այդ հարցերից մի երկուսը:

Մինչև այժմ բավարար խորքով ու լայնությամբ չի ուսումնասիրված Թումանյանի տեղը իր ժամանակի գրական պրոցեսում: Իրենց ամբողջ ծավալով և նշանակությամբ չեն բացահայտվել նրա ստեղծագործական առնչությունները XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի գրական հոսանքների և առանձին արվեստագետների հետ, նրա գործունեությունը հայ գրականության առաջավոր ուժերի համախմբման համար: Այդ չէ՞ պատճառը, որ երբեմն-երբեմն դեռ իրեն զգացնել է տալիս այն հին կարծիքը, որի համաձայն XX դարի սկզբի գրական շարժման մեջ Թումանյանը կանգնած է եղել գրեթե միայնակ, անմիջական ազդեցություն չի ունեցել այդ շարժման վրա:

Դրական-պատմական հարուստ նյութի լուսաբանմամբ պետք է ցույց տալ Թումանյանի վիթխարի դերը նախահոկոտներյան տարիներին հայ գրական պրոցեսում: Անհրաժեշտ է բազմակողմանիորեն բացահայտել Թումանյանի գլխավորած ժողովրդական-ոեալիստական ուղղության նշանակությունը սոցիալիստական արվեստի գեղագիտական նախադրյալների ստեղծման գործում:

Ավելի խոր ու հստակ լուծման են սպասում Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդի, ոճի և վարպետության շատ հարցեր: Մինչև այժմ Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդի ինքնատիպությունը, նրա վարպետության «գաղտնիքները» բացահայտված են միայն տմենաբնագհանուր գծերով: Այնինչ, ժամանակակից գրականագիտության շափանիշների տեսանկյունից, անհնար է արվեստագետի ժառանգության արդյունավետ գիտական ուսումնասիրությունը առանց այդ հարցերի կոնկրետ և խոր քննության: Որո՞նք են իրականության ընկալման և արտացոլման թումանյանական սկզբունքները: Ո՞րն է նրա արվեստի՝ արտաբուստ աշխարհն պարզ ու անհավակնոտ, իսկ ներքուստ աշխարհն բարդ, խոր և անսպառ արվեստի ուժի և հմայքի բանալին: Այս հարցերի գիտական հստակ պատասխանն ունի ոչ միայն գրական-պատմական, այլև արդիական նշանակություն՝ ժամանակակից գրականության զարգացման միտումների առումով:

Դեռ մեծ աշխատանք պետք է կատարվի նաև Թումանյանի տեքստաբանության ասպարեզում: Նրա երկերի առաջին գիտական հրատարակությունը, որը լույս տեսավ 40—50-ական թվականներին, իր ժամանակին խոշոր քաջ էր բանաստեղծի ժառանգության հավաքման և համակարգման գործում: Բայց այդ հրատարակության մեջ, մի շարք պատճառներով, տեղ չեն գտել ավարտված և սեպգիր շատ ստեղծագործություններ, հոգվածներ, նամակներ, կան տեքստային կրճատումներ և սխալ ընթերցումներ: Այժմ կենսական պահանջ է դարձել Թումանյանի երկերի նոր, իրոք լիակատար, բոլոր առումների ճշգրտված, տեքստաբանության ժամանակակից սկզբունքներով կառուցված ակադեմիական հրատարակությունը, մի մեծ և

դժվարին գործ, որը կպահանջի տեքստարան-գրականագետ-
ների մի ամբողջ խմբի երկար տարիների ջանքեր:

Հասունացած և անհետաձգելի խնդիրներ են Թումանյանի գիտական կենսագրության ամբողջացումը, նրա կյանքի և գրական գործունեության տարեգրության ստեղծումը: Ավելի խոր և համակողմանի ուսումնասիրության են սպասում Թումանյանի հասարակական գործունեությունը, հրապարակախոսությունն ու գրական քննադատությունը, նրա ստեղծագործական բաղձազան կապերը հայրենի գրականության աման-դույթների, ռուս և համաշխարհային գեղարվեստական մշակույթի հետ: Իսկ ինչքան շատ հարցեր կան հայ երաժշտության և կերպարվեստի, թատրոնի և կինոյի պատմական դար-գացման մեջ Թումանյանի դերի լուսարանման ուղղությամբ...

Այս և շատ ուրիշ խնդիրների իրագործման համար անհրաժեշտ է աճեցնել թումանյանագիտական նոր կադրեր, մըշտապես ուշադրության կենտրոնում պահել գիտական աշխատանքի այդ բնագավառը:

Ինչպես ամեն մի մեծ արվեստագետի ստեղծագործու-թյուն, Թումանյանի ժառանգությունն իր գեղագիտական և հասարակական բովանդակությամբ, հիրավի, անսպառ է: Այն դեռ շատ նյութ կտա գրականագիտական մտքի, կենդանի, ան-դադրում որոնումների համար: Թումանյանագիտությունն իր բոլոր տեսակներով և բաժիններով կոչված է միշտ վառ պա-հելու, խորացնելու համաժողովրդական սերն ու հետաքրքրու-թյունը դեպի հայ ժողովրդի հոգևոր աշխարհի ամենամեծ, ամենագեղեցիկ և հմայիչ երևույթներից մեկը, որը կոչվում է Հովհաննես Թումանյան:

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՑԱՆԿ

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ ԷԴ. Մ. ԶՐԱՇՅԱՆԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ*
Գրքեր, հոդվածներ և հրապարակումներ

1. Ինչու էր Թումանյանը սիրում Պուշկինին: — Գրական թերթ, 1949, 25 մայիսի, № 19:

2. Բարեկամության էջեր (գրախոս. նվարդ Թումանյանի «Հովհաննես Թումանյանը և ուսուցրականությունը» գրքի մասին): — Գրական թերթ, 1956, 9 դեկտեմբերի, № 45:

3. Թումանյանը և Պուշկինը: — Երևանի համալսարանի «Գիտական աշխատություններ», հ. 57, մաս 1 (բանասիրական գիտությունների սերիա, պրակ 4), 1956, էջ 3—47:

4. Չարենցը և Թումանյանը: — «Նովի Չարենցի ստեղծագործությունը» գրքում, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., 1957, էջ 35—81: նույնը (համառոտ տարբերակ)՝ Սովետական գրականություն, 1957, № 9, էջ 175—185:

5. Великий народный поэт (к 90-летию со дня рождения Ованеса Туманяна). — Коммунист, 1959, 19 февр., № 42.

6. Թումանյանի երկերի ակադեմիական հրատարակության մասին: — Սովետական գրականություն, 1961, № 5, էջ 149—155:

7. Հայ ազգային մեծ բանաստեղծը: — Առաջադան «Հովհաննես Թումանյան. Մատենագիտություն» գրքի, Եր., 1961, էջ 7—26:

8. Թումանյանի առաջին տպագիր ելույթները: — Գրական թերթ, 1963, 7 հունիսի, № 23:

9. Թումանյանի երգիծական պոեմը: — Պատմա-բանասիրական հանդես, 1963, № 3, էջ 123—136:

10. Ժողովրդի հոգու իմաստուն լարգմանը (Հովհ. Թումանյանի մահվան 40-ամյակի առթիվ): — Սովետական Հայաստան, 1963, 23 մարտի, № 70:

* Նյութերը դասավորված են ժամանակագրական կարգով, իսկ թվականները՝ ներքո: այբբենական հերթականությամբ:

11. Նորահայտ լէւր Քումանյանի ժառանգութիւնից: — Տեղեկագիր հասարակական գիտութիւններ, 1963, № 12, էջ 69—76:

12. Բանասիրական հրատմաներ: 1. Հ. Քումանյանի «Երկաթուղու շինութիւնը» պատմվածքի ստեղծագործական պատմութիւնից, 2. Հ. Քումանյանի «Մեր ուխտը» բանաստեղծութիւն նախնական տարբերակը, 3. Եղիշե Զարեկի նորահայտ հոգւածը Քումանյանի մասին: — Պատմա-բանասիրական հանդես, 1964, № 3, էջ 178—187:

13. Քումանյանի պոեմները: — Երեանի համալսարանի շրջառ., եր., 1964, 508 էջ:

14. Քումանյանի վարպետութիւն հարցերից. 1. «Անուշ» պոեմի կոմպոզիցիան, 2. «Թմկաբերդի առումը» պոեմի սիմֆոնիան: — «Քումանյան. Ուսումնասիրութիւններ և հրապարակումներ», հ. 1, 1964, էջ 55—132:

15. Կլանրի և մահվան ստեղծվածի հանդեսը («Դեպի Անհունը» պոեմի մասին): — Սովետական գրականութիւն, 1964, № 2, էջ 133—147:

16. Простота и величие (к 95-летию со дня рождения Ов. Туманяна). — Коммунист, 1964, 19 февраля, № 42.

17. Туманян и его предшественники. — Литературная Армения, 1964, № 6, с. 74—82.

18. Կորած ստեղծագործութիւն հետերոսով («Հին կոիւր» պոեմի մասին): — Սովետական գրականութիւն, 1965, № 2, էջ 156—158:

19. Ներքին հանգր Քումանյանի բանաստեղծական արվեստում: — Պատմա-բանասիրական հանդես, 1965, № 1, էջ 153—170:

20. Օրինակելի հրատարակութիւն (գրախոս. «Հովհաննէս Քումանյանի կլանրն ու ստեղծագործութիւնը. Նշաններ դպրոցներում և բանական գրադարաններում ցուցահանդես կազմակերպելու համար» գրքի մասին): — Սովետական Հայաստան, 1965, 17 փետրվարի, № 39:

21. Поэмы Туманяна. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Академия наук Арм. ССР, Институт литературы им. М. Абеяна, Е., 1965, 67 стр.

22. Հ. Քումանյանի ինքնակենսագրական գրառումները (նախարան, տեքստի հրապարակում և ծանոթագրութիւններ): — Պատմա-բանասիրական հանդես, 1966, № 1, էջ 173—186:

23. Մի թեմայի երեք լուծում (Բաֆֆու «Ոսկի արագը» վեպի, Շիրվանզադեի «Գործակառարի հիշատակարանից» վիպակի և Քումանյանի «Գիրքը» պատմվածքի համեմատական վերլուծութիւններ): — Էդ. Զեքալյան. Աշխարհայացք և վարպետութիւն, «Հայաստան» հրատ., եր., 1967, էջ 83—121:

24. Զարեկը և Քումանյանը: — Նույն տեղում, էջ 150—192:

25. Թումանյանի «Փարվանան» — Գրական լերթ, 1968, 20 սեպտեմբերի, № 38:
26. Թումանյանի քառահատորյակը: — Գրչերի աշխարհ, 1968, № 1:
27. Տերատուրանական զիտոլոլյուտեններ Հ. Թումանյանի ստեղծագործության մասին: — Բանբեր երևանի համալսարանի, 1968, № 3, էջ 110—122:
28. Արարատը մեր նոր թիրմության...: — Հայրենիքի ձայն, 1969, 16 հուլիսի, № 29:
29. Բանաստեղծը և ժողովուրդը: — Ավանգարդ, 1969, 18 փետրվարի, № 21:
30. «Երանի Ձեզ, իմ երիտասարդ բարեկամ...» (հոգված և հրապարակում): — Ավանգարդ, 1969, 24 հուլիսի, № 37:
31. Թումանյանը և ժողովրդայնության պրոբլեմը: — Պատմա-բանասիրական հանդես, 1969, № 3, էջ 3—14:
32. Թումանյանի բալլադները: — «Հայաստան» հրատ., եր., 1969, 156 էջ:
33. Թումանյանի վարպետության հարցերից. 4. Բանաստեղծական տան կառուցումը: — «Թումանյան, Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հ. 2, 1969, էջ 62—74:
34. Ինքնակենսագրական գրառումներ (հրապարակում և ծանոթագրություններ): — Նույն տեղում, էջ 407—421, 456—459:
35. Հայ մեծ բանաստեղծը (աղբրեջաներեն): — «Աղբրեջան» ամսագիր, Բաբու, 1969, № 7, էջ 159—162:
36. Հայ պոեզիայի հանճարը: — Լենինյան ուղիով, 1969, № 9, էջ 10—21:
37. Հայրենի գրականության փառքը: — Գրական լերթ, 1969, 24 սեպտեմբերի, № 38 (առաջնորդող հոդված):
38. Հայրենիքի մեծ երգիչը: — Բանբեր երևանի համալսարանի, 1969, № 2, էջ 3—15:
39. Հոգու հարստության երգը: — Ավանգարդ, 1969, 24 սեպտեմբերի, № 114:
40. Մեծ ուսուցիչը: — Սովետական Հայաստան, 1969, 24 սեպտեմբերի, № 223:
41. Մեծ և անսպառ լեռնա: — Գրական լերթ, 1969, 24 սեպտեմբերի, № 38:
42. «Մեր գրի անմա: փառք...»: — Երեսնի համալսարան, 1969, № 5, էջ 48—52:

43. Միավորող ողբի — Հայրենիքի ձայն, 1969, 17 սեպտեմբերի, № 38:

44. Նամակ խմբագրությանը (Հովհ. Թումանյանին նվիրված հոգևած-
ներում տեղ գտած մի թյուրիմացության մասին): — Գրական թերթ, 1969,
5 գեկտեմբերի, № 48:

45. Ո՞րն է Թումանյանի մեծությունը: — Գարուն, 1969, № 6, էջ 8—9:

46. Սկզբնաղբյուրը և բանաստեղծական պատկերը — Սովետական
գրականություն, 1969, № 5, էջ 115—128:

47. Ованес Туманян—великий национальный поэт Армении.—
В кн.: Ованес Туманян. Библиография русских переводов (1893—
1968). Е., 1969, с. 7—16.

48. Ованес Туманян: певец Армении (1869—1923).—Курьер
Юнеско, 1969, № 154, с. 35.

49. Песня немеркнувшей мечты. О балладе Ов. Туманяна «Пар-
вана».—Литературная Армения, 1969, № 7, с. 87—93.

50. Поэзия Туманяна.—Изд. «Художественная литература», М.,
1969, 280 стр.

51. Сердце народа.—Коммунист, 1969, 15 мая, № 111.

52. С родиной в сердце.—Коммунист, 1969, 19 сентября, № 220.

53. Туманян и проблема народности. В кн.: Ованес Туманян
(материалы Всесоюз. межвуниверситет. науч. конф.). Е., 1969,
с. 20—38.

54. Introduction.—Hovannes Toumanian, Œuvres choisies. Ed-
itions du Progres, Moscou, 1969, p. 5—15.

55. Թումանյանի պոետիկան: — «Թումանյան-100: Հորիզանական տա-
րեկություն» գրքում, Ե., 1972, էջ 135—143:

56. Туманян Ованес Тадевосович.—Краткая литературная эн-
циклопедия, т. 7, М., 1972, с. 649—652.

57. Ողբերգական թևալի գարգացումը Թումանյանի քնարերգության
մեջ: — Բանբեր Երևանի համալսարանի, 1973, № 2, էջ 78—93:

58. Реализм Туманяна.— В кн.: «Туманян—100. Юбилейная
летопись». Е., 1974, с. 202—208.

59. 1898 թվականի ամսանք (անձանոթ) էջեր Հովհ. Թումանյանի գրա-
կան ժառանգությունից): — Գրական թերթ, 1976, 2 հուլիսի, № 27:

60. Պոետիկան գործողության մեջ (Թումանյանի վարպետության
հարցերից): 1. «Անուշ» պոեմի կոմպոզիցիան, 2. «Թմկարերգի առումը»
պոեմի ռիթմիկան, 3. Ներքին հանգր, 4. Բանաստեղծական տան կառու-
ցումը: — Էդ. Զրբաշյան. Պոետիկայի հարցեր, «Հայաստան» հրատ., Եր.,
1976, էջ 271—364, 454—458:

61. Բանաստեղծի որդին (Արտավազդ Թումանյանի մասին): — Դարուն, 1977, № 9, էջ 47—57:

62. Թումանյան Հովհաննես Թադևոսի: — Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 4, Եր., 1978, էջ 234—236:

63. Հովհաննես Թումանյան: — «Հայ նոր գրականության պատմություն» զրբում, հ. 5, Եր., 1979, էջ 246—340:

64. Հովհաննես Թումանյան. Գրական ժառանգության անձանքի էջերից (նախարան): — Գրական թերթ, 1979, 16 փետրվարի, № 7:

65. Հովհ. Թումանյանը և 1910-ական թվականների գրական բնագատությունը: — Պատմա-բանասիրական հանդես, 1979, № 2, էջ 38—44:

66. «Միշտ կենդանի ու միշտ որոնող հոգին...» (Միքայել Նալբանդյանը Թումանյանի կյանքում և ստեղծագործության մեջ): — Դարուն, 1979, № 10, էջ 7—13:

67. Թումանյանը և ժողովրդացիության խնդիրը: — էդ. Զեքայան. Զորս գազաթ. Թումանյան, Իսահակյան, Տերյան, Զարեհ: «Սովետական դրող» հրատ., Եր., 1982, էջ 6—21:

68. Հայրենիքի հետ: — Նույն տեղում, էջ 22—44:

69. Ողբերգական թևալքի զարգացումը Թումանյանի բնարերգության մեջ: — Նույն տեղում, էջ 45—66:

70. «Միշտ կենդանի ու միշտ որոնող հոգին...» (Միքայել Նալբանդյանը Թումանյանի կյանքում և ստեղծագործության մեջ): — Նույն տեղում, էջ 67—85:

71. Հովհ. Թումանյանը և 1910-ական թվականների գրական բնագատությունը: — Նույն տեղում, էջ 86—119:

72. Պատմվածքն ընթերցվել է ժամանակակիցի աչքերով («Գիրքոր» ֆիլմի մասին): — «Ֆիլմ», 1982, 20 հոկտեմբերի, № 29:

73. Թումանյանի արձակի սկզբունքները: — Պատմա-բանասիրական հանդես, 1983, № 2—3, էջ 21—40:

74. Թումանյանի ռեալիզմը (մի բանի հարցադրում): — «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հ. 3, 1983, էջ 9—31:

75. Հովհ. Թումանյանի նորահայտ հոգվածները (առաջարան և հրապարակում): — Նույն տեղում, էջ 319—333:

76. Թումանյանի արձակի սկզբունքները: — «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հ. 4, 1985, էջ 9—50:

77. Три решения одной темы.—В кн.: Э. М. Джрбашян. Поэтика и литературное развитие, изд. «Советакан грох», Е., 1985, с. 163—190.

78. О принципах прозы Ованеса Туманяна.—Там же, с. 191—216.

79. *Թումանյանի պոեմները*: 2-րդ վերամշակված հրատ., երևանի համալսարանի հրատ., Եր., 1986, 487 էջ:

80. *Թումանյանի հետ (հարցազրույց)*: — Գրքերի աշխարհ, 1936, 21 հոկտեմբերի, № 10:

81. «Поэт—сердце народа». — Вступительная статья к книге *Ов. Туманян*. Избранное. М., Художественная литература, 1988, с. 2—12.

82. *Թումանյանի քառյակները (ներածական հոդված)*: — Հովհ. Թումանյան. Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2 (գտնվում է տպագրության քննադրում):

83. *Բալլադի ժանրը Թումանյանի ստեղծագործության մեջ (ներածական հոդված)*: — Նույն տեղում:

84. *Թումանյանը՝ թարգմանիչ (ներածական հոդված)*: — Նույն տեղում:

Խմբագրական աշխատանք

85. *Հովհաննես Թումանյան (1869—1923)*. Մատենագիտություն: Խմբագրություն և տառադրան՝ էդ. Զրբաշյանի: ՀՍՍՀ Ա. Մյասնիկյանի անվան հանրապետական գրադարան, Եր., 1961, 388 էջ:

86. *Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ*, հ. 1: Խմբագիրներ՝ Ա. Մ. Ինճիկյան, էդ. Մ. Զրբաշյան: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., 1964, 407 էջ:

87. *Հովհաննես Թումանյան. Երկերի ժողովածու ըստ հատորով, «Հայաստան» հրատ., Եր., 1969:*

Հ. 1, 428 էջ, տեքստը պատրաստեցին՝ էդ. Զրբաշյան և Խ. Սամվելյան:

Հ. 2, 480 էջ, խմբագիր՝ էդ. Զրբաշյան:

Հ. 3, 440 էջ, խմբագիրներ՝ Ա. Ինճիկյան և էդ. Զրբաշյան:

Հ. 4, 488 էջ, խմբագիրներ՝ էդ. Զրբաշյան և Ա. Ինճիկյան:

88. Աբամ Ինճիկյան. *Հովհաննես Թումանյան. Կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը (1869—1899)*: Պատասխանատու խմբագիր՝ էդ. Մ. Զրբաշյան: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., 1969, 596 էջ:

89. Մ. Զանփոլադյան. *Թումանյանը և ժողովրդական էպոսը Խմբագրությամբ էդ. Զրբաշյանի, Երևանի համալսարանի հրատ., Եր., 1969, 200 էջ:*

90. Նվարդ Թումանյան. *Հուշեր և գրույցներ: Խմբագրեցին Ա. Ինճիկյան, Լ. Հախվերդյան, էդ. Զրբաշյան: «Լույս» հրատ., Եր., 1969, 335 էջ:*

նույնը՝ երկրորդ լրացված և բարեխմբված հրատարակություն, Եր., 1987, 556 էջ:

91. Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, հ. 2: Խմբագիրներ՝ Ա. Մ. Ինձիրկյան, էդ. Մ. Զրբաշյան: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., 1969, 472 էջ:

92. Թումանյան ժամանակակիցների հուշերում: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., 1969 1002 էջ:

Խմբագրական կոլեկիա՝ էդ. Մ. Զրբաշյան և ուրիշներ:

93. Ованес Туманян. Материалы всесоюзной межвузовской научной конференции. Изд. Ереванского университета, Е., 1969, 263 с.

Редакционная коллегия: К. В. Айвазян, Н. А. Гончар, Э. М. Джрбашян.

94. Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, հ. 3: Պատասխանատու խմբագիրներ՝ էդ. Մ. Զրբաշյան, Խ. Մ. Գյուլնազարյան, Պ. Հ. Հակոբյան: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., 1983, 424 էջ:

95. Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, հ. 4: Պատասխանատու խմբագիրներ՝ էդ. Մ. Զրբաշյան, Խ. Մ. Գյուլնազարյան, Պ. Հ. Հակոբյան: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., 1985, 392 էջ:

96. Հովհաննես Թումանյան. երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1 (բանաստեղծություններ), ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Եր., 1988 (զանվում է տպագրության ընթացքում): Հատորի խմբագիր՝ էդ. Մ. Զրբաշյան:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

-Հեղինակի կողմից	5
I Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործական կյանքի շրջանները	8
II Թումանյանը և ժողովրդայնության խնդիրը	66
III Թումանյանի ռեպրիզմը	83
IV Թումանյանի բալլադները	112
1. Բանաստեղծը և ժողովուրդը	113
2. Ժանրի մասին	122
3. «Փոքր դրամաներ»	139
4. Մարզը և բնությունը	159
5. Անմար տենչանքի աշխարհում	173
6. Պատմության իմաստությունը	187
V Հայրենիքի հետ	215
VI Ողբերգական քեմայի զարգացումը Թումանյանի բնաբերգության մեջ	239
VII Մեծ աշխարհը բանաստեղծական մանրանկարում	263
VIII Թումանյանի վարպետության հարցերից	309
1. «Անուշ» պոեմի կոմպոզիցիան	311
2. «Թմկաբերդի առումը» պոեմի ուղիմիկան	347
3. Ներքին հանդը	363
4. Բանաստեղծական տան կառուցվածքը	390
IX Թումանյանի արձակի սկզբունքները	405
X Բանասիրական հարցեր	460
1. Թումանյանի առաջին տպագրիչը Լևոյվները	460
2. 1898 թվականի ամռանը	465
3. Կորած ստեղծագործության հետքերով	470
4. «Երկաթուղու շինությունը» պատմվածքի ստեղծագործական պատմությունից	476
5. «Մեր ուխտը» բանաստեղծության նախնական տարբերակը	479
6. Եղիշե Ջարենցիի նորահայտ հոդվածը Թումանյանի մասին	482
7. Տեքստաբանական դիտողություններ	485
-Մեծ և անսպառ բեմա (որպես վերջարան)	502
-Մատենագիտական ցանկ Թումանյանի մասին էդ. Մ. Զրուչյանի աշխատանքների	507

ԷԳՎԱՐԴ ՄԿՐՏԶԻ ԶՐԲԱՇՅԱՆ

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ
ՍՏԵՂՇԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՊՐՈԲԼԵՄՆԵՐ

Հրատ. խմբագիր Ա. Հ. Շաղգամյան
Նկարչական ձևավորումը Հ. Ն. Գործակալյանի
Տեխ. խմբագիր Լ. Կ. Հարությունյան
Սրբազորիչ Է. Ա. Սոխիկյան

ИБ № 1415

Հանձնված է շարվածքի 25. 11. 1987 թ.: Ստորագրված է տպագրության
29. 04. 1988 թ.: ՎՖ 03123: Չափը $84 \times 108 \frac{1}{32}$, թուղթ № 1: Տառատեսակ՝
«Գրքի սովորական, բարձր տպագրություն: Պայմ. 27,1 մամ., տպագր.
32,25+1 ներդիր մամուլ: ներկ. մամուլ 27,1: Հրատ.-հաշվարկ. 22,86
մամուլ: Տպաքանակ 2500: Հրատ. № 7288: Պատվեր № 856: Գինը 2ռ. 65կ.

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան,

Մարշալ Բաղրամյան պող. 24գ.

Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван,

пр. Маршала Баграмяна, 24г.

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան,

Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:

Типография Издательства АН АрмССР, 375019, Ереван.

пр. Маршала Баграмяна 24.

A $\frac{\pi}{78364}$