







ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՐԵՎՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԷԴՎԱՐԴ ԶՐԲԱՇՅԱՆ

Թ Ո Ւ Մ Ա Ն Յ Ա Ն Ը
ԵՎ
ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ

A II
83461



Տպագրվում է ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արհղյանի անվան
գրականության ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ բան. գիտ. դոկտոր
Խ. Մ. Գյուլնազարյան

Ջրբաշյան էդ. Մ.

Թ 950չ Թումանյանը և հայ գրականության ավանդույթ-
ները / [Պատ. խմբ. Խ. Մ. Գյուլնազարյան], ՀՀ ԳԱԱ Մ.
Արհղյանի անվ. գրական. ին-տ.—Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գի-
տություն» հրատ., 1994, 511 էջ:

Աշխատությունը նվիրված է անցյալի և իր ժամանակի հայ
գրականության հետ Հովհ. Թումանյանի բազմադան ստեղծագոր-
ծական առնչությունների համակողմանի քննությանը: Գիրքը բաղ-
կացած է 3 մասից՝ «Նախորդներ» (V դարի գրականությունից
մինչև XIX դարի վերջը), «Ժամանակակիցներ» (XX դարի սկիզբը)
և «Հաջորդներ» (Թումանյանի դերը հայ գրականության հետագա
զարգացման մեջ՝ մինչև 30-ական թթ. վերջը): Բոլոր վերլուծու-
թյունների գլխավոր նպատակը հայ աղղային մեծ բանաստեղծի
ժառանգության հարատևող նշանակության հաստատումն է:

Դիրքը նախատեսված է մասնագետների և ընթերցող լայն
շրջանների համար:

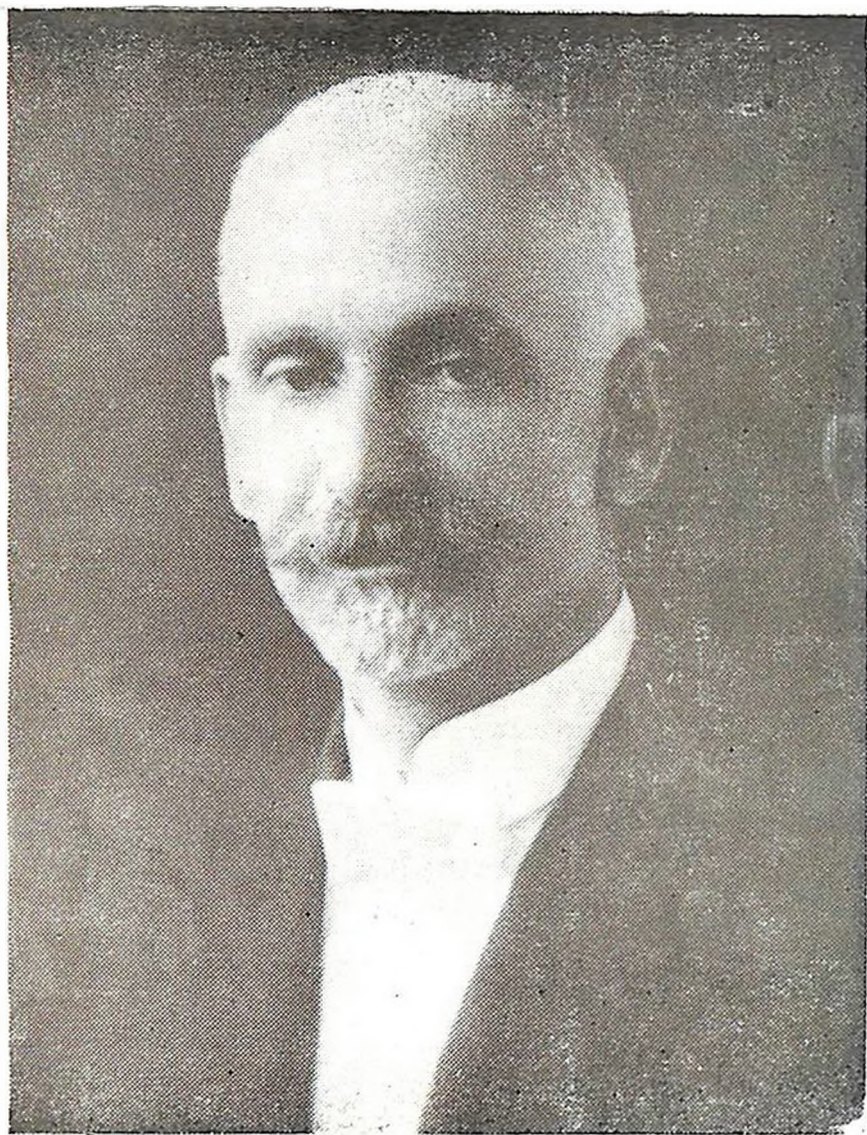
4603020100

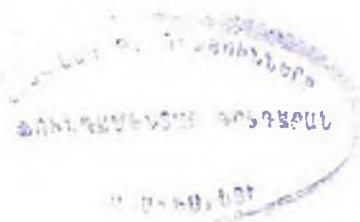
2 ————— Ձեռյուտ.

703(02)—94

ԳՄԴ 83. 321

ISBN 5—8080—0310—5





Ն Ա. Խ Ա. Բ Ա. Ն

Իմ ոչ մի գիրք չի ծնվել այնպիսի երկարատև երկունքով, ինչպես այս մենագրությունը։ Նրա մի գլուխ («Զարեհը և Թումանյանը») հրապարակվել է դեռ 1957 թվականին, ևս երեք գլուխ՝ 60—80-ական թվականներին։ Մոտ երկու տասնամյակ առաջ էլ ծագեց հայրենի գրականության հետ Թումանյանի բազմազան առնչություններին նվիրված ամբողջական աշխատություն գրելու միտքը, որը սակայն երկար ժամանակ սոսկ ծրագիր էլ մնաց, հնարավոր չեղավ իրականացնել։ Բայց դուցն հենց այն պատճառով, որ այդպիսի մի գրքի գաղափարը շատ տարիներ ուղեկցում էր հեղինակին և նախապատրաստված էր նրա նախորդ Թումանյանագիտական աշխատանքներով, ի վերջո հաջողվեց համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում՝ 1990—1991 թթ. շարադրել ամբողջ գործը (այդ ժամանակ դրվեցին նրա 14 ղուլաներից 10-ը, վերամշակվեցին նախկինում գրվածները)։

Ի՞նչն է մղել հեղինակին գրելու մի այսպիսի ոչ սովորական, մեր գրականագիտության համար դուցն և ժանկնկալ աշխատություն։ Այն, որ մեղանում բավական շատ է խոսվել ոուս և արևմտեվրոպական գրականության հետ Թումանյանի բազմազան առնչությունների մասին, աչնինչ գրեթե չեն լուսաբանված նրա ներազդային գրական կապերը։ Այս ոլորտում բանը առանձին ոչ մեծ հոգվածներից այն կողմ չի անցել։ Մենք նպատակ դրեցինք ի մի հավաքել և դնահատել այստեղ առկա հսկայական նյութը, վերականգնել Թումանյանի ներհայտական գրական առնչությունների ամբողջական համակարգը։ Ավելորդ է ասել, թե ինչքան կարևոր է դա ազդային մեծ բանաստեղծի արժատներն ու նշանակությունը ճշշտ հասկանալու համար։

Թումանյանի ավանդույթները մենք աշխատել ենք ներկայացնել բոլոր առումներով։ Նախ այն, թե ի՞նչ է ժառանգել բանաստեղծն իր գրական նախորդներից։ Նաև այն, թե ի՞նչ ստեղծագործական փոխհարարություն մեջ է եղել Թումանյանն իր ժամանակի խոշորագույն հայ հեղինակների հետ։ Վերջապես այն, թե ինչպե՞ս են ընկալվել ու շարունակվել նրա ավանդույթները հաջորդ գրական սերունդների կողմից։ Սրանից

էլ բխում է աշխատութեան կառուցվածքը, որը բաժանված է երեք մասի. «Նախորդներ», «Ժամանակակիցներ», «Հաջորդներ»: Մասերից ամեն մեկն ունի իր նյութի, նպատակների և քննութեան եղանակների տարրերիչ գծերը, որոնք բացատրվում են նրանց ներածական էջերում:

Այս գրքով ավարտվում է մեր ծրագրած թումանյանական եռագրութիւնը: Առաջին Երկու գրքերը լույս են տեսել 1986 թ. («Թումանյանի պոեմները», 2-րդ հրատ. Երևանի համալսարանի հրատարակչութիւն, 486 էջ) և 1988 թ. («Թումանյան. Ստեղծագործութեան պրոբլեմներ», ՀԳԱ հրատարակչութիւն, 516 էջ): Բնականաբար, այս երրորդ գրքում մենք պահպանել ենք նախորդներում կիրառված սկզբունքները, որոնք ուղում ենք հիշեցնել:

Թեև սկսած 1988 թվականից լույս են տեսել Հովհ. Թումանյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի նոր դիտական հրատարակչութեան (10 հատորով) մի քանի հատոր, բայց բոլոր քաղվածքները բերվում են նախորդ՝ 6-հատորյա հրատարակչութեանից (1940—1959), փակագծերում նշելով միայն հատուկ ու էջը: Թումանյանի երկերից կատարված մյուս քաղվածքների տեղերը ցույց են տրվում տողատակին:

Գրքում կիրառված են նաև հետևյալ հապավումները.

ՈԻՀ — Թումանյան. Ուսումնասիրութիւններ և հրապարակումներ, հ. 1—4, 1964—1985 (հապավումից հետո նշվում է համապատասխան հատորը):

ԹԺՀ — Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, 1969:

ՀԶ — Նվարդ Թումանյան. Հուշեր և զրույցներ, 2-րդ հրատ., 1987:

Տվյալ գրողին նվիրված գլխի սահմաններում որոշ դեպքերում տեքստի մեջ են ցույց տրվում նաև նրանից կատարված քաղվածքների տեղերը: Մատենագիտական ծանուցումները տրվում են նույն գլխի մեջ:

Մնացած բոլոր քաղվածքների աղբյուրները նշվում են տողատակին՝ տվյալ գլխի ծանոթագրութիւնների ընդհանուր համարակալումով:

Ա. Ռ. Ա. Զ. Ի. Ն. Մ. Ա. Ս.

Ն Ա Խ Ո Ր Դ Ն Ե Ր

Չէ՞ որ ամեն մի գրող ոչ այլ ինչ է, եթե՛ ոչ՝ իրենից առաջ եղածների ազդեցությու-
նների համագումար—մեկից շատ, մյուսից
քիչ, որ ընդունում, հալում է իր ոգևորու-
թյան հեղեղի մեջ ու ձուլում, ձևակերպում
իր նաշակով:

ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ
(1916)

Աղգային մեծ բանաստեղծի երևան գալը միշտ օրինաչափ արդյունքն է հայրենի գրականության և բովանդակ հոգեւոր մշակույթի ամբողջ նախընթաց զարգացման: Նրա ստեղծագործության մեջ խտանում և իրենց բարձրագույն արտահայտությունն են գտնում աղղության հոգեւոր ուժերը, նրա մշակույթի լավագույն հատկանիշները՝ իրենց լիակատար զարգացման մեջ:

Հովհաննէս Թումանյանն ավելի, քան որեւէ ուրիշ հայ գրող, իր ստեղծագործությամբ ժառանգեց և հանրագումարի բերեց հայ գրականության բազմադարյան ուղու արդյունքները, դարձավ խթանիչ հզոր գործոն նրա հետագա զարգացման համար:

Լայն առումով՝ Թումանյանի հեռավոր ու մերձավոր նախորդներն են եղել (Իհարկէ, տարբեր չափերով և տարբեր առումներով) երկար դարերի ճանապարհ անցած հայ գրականության գրեթէ բոլոր խոշորագույն դեմքերը՝ Խորենացուց և Նարեկացուց մինչև Սայաթ-Նովա և Աբովյան, մինչև Աղայան ու Բաֆֆի: Սակայն ասել միայն այսքանը՝ նշանակում է ըստ էության դեռ ոչինչ չասել: Գեղարվեստական ավանդույթը ոչ միայն գրական զարգացման ընդհանուր օրինաչափություն է, այլև միշտ նաև կոնկրետ իրողություն՝ թեմաների և գաղափարների, մտածողության, սլաոկներների ու ոճերի փոխանցում, զարգացում կամ հաղթահարում: Ահա Թումանյանի ստեղծագործության մեջ գրական ավանդույթի այդ առարկայական դրսևորումներն են, որ պետք է զբաղեցնեն մեզ ամենից առաջ:

XIX դարի վերջին, երբ ասպարեզ մտավ Հովհ. Թումանյանը, հայ գրականությունն արդեն շուրջ 1500-ամյա ճանապարհ էր անցել: Գրական-սլաոմական այս իրողությունը բախտորոշ դեր խաղաց Թումանյանի ստեղծագործական ճակատագրի մեջ. նա իր էության մեջ մշտապես կրել է դարերի ընթացքում ստեղծված գրական վիթխարի ժառանգության մեծ արժեքները, ղգացել է նրա ներշնչած բարձր պատասխանատվությունը գեղարվեստական խոսքի որակի և կոչման համար:

Պատմականորեն սա հեշտացնում, թե՞ դժվարացնում էր Թումանյանի խնդիրը: Ե՛վ մեկը, և՛ մյուսը: Հեշտացնում էր նրանով, որ բոլոր դեպքերում Թումանյանը կարող էր հենվել և օգտվել աղգային գրականության հարստագույն շերտերից: Բայց դա նաև դժվարացնում էր հայրենի գրականության մեջ նոր խոսք ասելու, այն նոր մակարդակի բարձրացնելու հնարավորությունը: Գրական-սլաոմական այս օրինաչափությունը, ներագգային գեղարվեստական առնչությունների դերը Թումանյանի ամբողջ ժառանգության մեջ երևան են գալիս բացառիկ ցայտունությամբ ու հետեղականորեն: Տարբեր ուղիներով և տարբեր մակարդակներով՝ աղգային գրական ավանդույթը միշտ առկա է նրա ստեղծագործության մեջ: Ահա քն ինչու Թումանյանի երկերը երբեք չի կարելի քննել թինքն իր մեջ, մեկուսացված: Նրանք միշտ պետք է դիտվեն աղգային գրականության համարնադրում, նրա անցյալի ու ներկայի հետ ունեցած սերտ կապերի մեջ:

ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԸՆԿԱԼՈՒՄՆԵՐԻ ՄԵՋ

Հայ գրականության անցած պատմական ճանապարհի մեծ մասը՝ հազար չորս հարյուր տարի (V—XVIII դարեր), այն ժամանակաշրջանն է, որը, մեր գրականագիտության մեջ ընդունված պարբերացման համաձայն, սովորաբար կոչվում է հին և միջնադարյան գրականության շրջան: Խորենացուց և Եղիշեից մինչև Նաղաշ Հովնաթան և Սայաթ-Նովա, — գրական անունների առումով այսպիսի լայն սահմաններ ունի այդ շրջանը, որը, ընայած իր պատմական հեռավորությանը, շատ մոտ էր Թումանյանի սրտին ու հոգուն, բազմազան ուղիներով առնչվում էր նրա գեղարվեստական և ազգային-հասարակական որոնումների հետ: Նրա խորին համոզմամբ, ամենից առաջ հենց այստեղ՝ միջնադարյան գրականության, ինչպես նաև ճարտարապետության, նկարչության և գեղարվեստի մյուս տեսակների մեջ է մարմնավորվել հայ ժողովրդի «ինքնուրույն ազգային ոգին», նրա ամենամեծ ավանդը համաշխարհային գեղարվեստական զարգացման մեջ: 1914 թ. ելույթներից մեկում, նշելով, որ մենք՝ հայերս, «մեծ անցյալի ու մեծ ավերակների վրա ասորոզ մի ժողովուրդ ենք», Թումանյանը դրանից բխեցնում էր այն միտքը, թե «անցյալի ուսումնասիրությունը մեզ համար ունի առանձին կարևորություն, և մեր մեծ արժեքներն ու պարծանքներն էլ անցյալի մեջ են» (IV, 459):

Թումանյանի հետաքրքրությունը հայոց միջնադարի գրական-գեղարվեստական ժառանգության նկատմամբ ծագիլ է շատ վաղ ու հարատևել է մինչև նրա կյանքի վերջը՝

ավելի քան երեք տասնամյակ: Ընդամին հին գրական հուշարձանները նրան զբաղեցրել են և՛ տեսական, և՛ ստեղծագործական առումով: Համառոտակի խոսենք առաջինի և ասյա երկրորդի մասին, որը և լինելու է մեր հետագա քննության հիմնական նյութը:

Թումանյանի գրական-քննադատական ելույթներում, եթե մի կողմ թողնենք տարբեր առիթներով տրված հպանցիկ, բայց միշտ խոր և դիպուկ գնահատականները, հայ հին և միջնադարյան գրականությանը վերաբերող համեմատաբար ծավալուն և ամբողջական նյութերը մի քանիսն են:

Առաջինը «Խորենացու «Տենչայր Սաթենիկ» հատվածի առթիվ» փոքրիկ ուսումնասիրությունն է, որը տպագրվել է 1894 թ. «Հորիզոն» գրական հանդեսի առաջին (և միակ) դրքում: Հոդվածի դրդապատճառը, ինչպես առաջին իսկ տողերում վկայում է հեղինակը, հայոց աշխարհաշեն թափալոր Արտաշեսի և նրա որդի Արտավազդի կյանքից քաղված դրամա գրելու մտադրությունն է եղել, որով նա զբաղվել է 1893—1894 թվականներին: Այդ դրաման («Արտավազդ Բ») ի վերջո իր ավարտին չհասավ, իսկ այդ և մյուս դրամաների գրված մասերը, ինչպես շատ տարիներ անց վկայել է բանաստեղծը, չբավարարելով հեղինակին՝ ոչնչացվեցին, «որովհետև... Շեքսպիրի գրածների նման չէին դուրս եկել» (IV, 354): Սակայն գրական այդ մտահղացումը առիթ դարձավ, որ երիտասարդ Թումանյանը ամենայն ուշադրությամբ ուսումնասիրի Մովսես Խորենացու գիրքը, մանավանդ Արտաշեսին, Սաթենիկին և Արտավազդին վերաբերող մասերի պատմական և առասպելական տարրերը: Կարևոր է ասել, որ այստեղ առաջին անգամ, թեև դեռ համեմատաբար «փոքր տարածության» վրա, երևան եկան բանաստեղծի գիտական-հետազոտական լուրջ հետաքրքրությունները, որոնք հետագայում շատ ավելի լայնորեն արտահայտվեցին «Սասունցի Դավիթ» էպոսին, Աբովյանին և Սայաթ-Նովային նվիրված (և, դժբախտաբար, բո-

լոր դեպքերում անավարտ մնացած) ուսումնասիրությունների մեջ: Այս հոգւածում բանաստեղծին զբաղեցրել է Գողթան երգերից հետեւյալ տողերի բուն իմաստը.

Տենչայ Սաթենիկ տիկին տենչանս,
Զարտախուր խաւարտ և զտից խաւարծի
Ի բարձիցն Արգաւանայ:

Հայտնի է, որ այս տողերը Գողթան երգերի և առհասարակ խորհնացու գրքի ամենախորթին, դժվար հասկանալի հատւածներից են և բանասիրության մեջ շատ տարբեր, իրարամերժ բացատրություններ են ստացել: Իր մեկնաբանության մեջ Թումանյանը ղեկավարվել է այն սկզբունքով, որը նա սովորաբար կիրառում էր պատմական սկզբնաղբյուրներ և բանահյուսական նյութեր օգտագործելիս՝ բացահայտել և ավելի ցայտուն արտահայտել նրանց մեջ գրված նվիրական գաղափարը, կենսական և փիլիսոփայական իմաստը: Այս հատվածի մեջ նա տեսել է մեր աղբյուրն «պատմության հանելուկներից» մեկը, մեծ դրամատիկմով ու բուռն կրքերով հագեցած մի գրվագ, որը հատկապես պիտի գրավեր շեքսպիրյան սկզբունքներով ողբերգություն գրելու մասին երազող երիտասարդ բանաստեղծին:

Առաջագիր հարցը պարզաբանելու համար Թումանյանն անդրադարձել է խորհնացու պատմության այդ հատվածի մասին արտահայտված գրեթե բոլոր կարծիքներին: Դրանք նա մեծ մասամբ քաղել է «Հայոց պատմության» խորհն Ստեփաննի աշխարհաբար թարգմանության (1889) ծանոթագրություններից, մասամբ էլ Մկրտիչ Էմինի ուսերեն թարգմանությունից (1858) և Միաբանի (Գալուստ Տեր-Մկրտչյան) «Հայկականք. Ը» հոգւածից («Արարատ», 1894, № 3): Նա բերում է հատվածի ուսերեն, ֆրանսերեն, իտալերեն, լատիներեն, գերմաներեն թարգմանությունների մեջ եղած վերծանումների տարբերակները, ինչպես նաև Հայկազյան բառարանի և որոշ բարբառների տվյալներ: Բացի ուսերեն թարգմանությունից, մյուսները բերվում են հա-

յերեն վերաթարգմանությամբ. դա հիմք է տալիս ենթադրելու, որ իր հոգւածը գրելու համար Թումանյանը դիմել է հիշյալ լեզուներին տիրապետող մարդկանց օգնությանը: Սակայն թարգմանություններից ու մեկնաբանություններից և ո՛չ մեկը նրան ըստ ամենայնի բավարար չի թվացել: Այդ մասին նա ասում է ուղղակի. «Վարդաշի և լսեյի այս հատվածով զբաղված մի քանի բանագետների թեր ու դեմ մեկնությունները, բայց նրանք բավականություն չտվին իմ ներքին զգացմանը, որ ուրիշ բան էր որոնում այդ տենչանքի մեջ...» (IV, 13): Համաձայնելով միայն Գր. Խալաթյանի տված բացատրությանը, Թումանյանն իր առջև խնդիր է դնում նոր փաստարկներով ճշտել, հիմնաւորել ու խորացնել նրա ենթադրությունը՝ «հավանականը համոզական կացուցանելու համար»: Իսկ ո՞րն է նրա հարցադրման իմաստը:

Թումանյանը ելնում է այն համոզումից, որ առասպելը ոչ թե անհատների, այլ ժողովրդի հավաքական ստեղծագործությունն է, և նրա բուն իմաստը հասկանալու համար ժողովրդին պետք է դիմել: «Հետևաբար Սաթենիկի տենչանքի վրա պետք է նայել ոչ իբրեւ մի անհատի ցանկության, այլ մի ժողովրդի, որ առասպելի մեջ արտահայտել և դրել է անհատի սրտում», — եզրակացնում է բանաստեղծը և հատվածի վթարգմանությունը այսպես է ձևակերպում. «Տիկին Սաթենիկը սաստիկ ցանկանում էր արտախուր խավարտ և տից խավարծի Արգավանի բարձերից» (IV, 15): Համեմատելու համար բերենք հետադայում Ստ. Մալխասյանի կատարած թարգմանությունը. «Տենչալով տենչում է Սաթենիկ տիկինը արտախուր խավարտ և տից խավարծի Արգավանի բարձերից»¹:

Թումանյանի ըմբռնմամբ՝ առասպելի այս տողերի մեջ անդրադարձել է ժողովրդական հնագույն հավատալիքը

1 Մովսես Խորենացի. Հայոց պատմություն, Թարգմանություն Ստ. Մալխասյանի, Երևան, 1940, էջ 54:

որոշ ծաղիկների ու խոտերի կախարդական ղորության մասին, որով նրանք, իբր թե, կարող էին ծնել սեր կամ տոտելություն, ապահովել շար աչքից, խորհրդանշել մոռացություն, ապերախտություն և այլն: Արտախուր խավարտ և տից խավարծի նշանակել են ծաղիկներ, որոնք, ըստ ժողովրդական ըմբռնման, սեր արծարծելու, սիրտ դրավելու ղորությամբ էին օժտված: Հետևաբար, այս առաջադեպխառն պատմություն մեջ ակնարկվում է հայոց թագուհու ցանկությունը՝ ծաղիկների օգնությամբ վիշապազն Արգավանի սրտում սեր առաջացնել իր նկատմամբ:

Իհարկե, համեմատաբար ոչ մեծ հոգվածի սահմաններում Թումանյանը չէր կարող սպառել բանասիրական այս կնճռոտ խնդրի բոլոր մեկնաբանությունները²: Սակայն չի կարելի չնկատել, որ նրա հոգվածից հետո տրված բացատրություններում արդեն ակնհայտորեն իշխում է մի ըմբռնում, որն իր էությունամբ շատ մոտ է Թումանյանի պաշտպանած տեսակետին: Բերենք միայն Մ. Աբեղյանի կարծիքը, որ նա ձևակերպել է «Հայ վիպական բանահյուսություն» և «Հայոց հին գրականության պատմություն» աշխատություններում՝ երկուսն էլ շարադրված դիտնականի կյանքի վերջին շրջանում: Աբեղյանն այդ հատվածի իմաստն այսպես է բացատրել. «Սաթենիկ տիկինը տենչում է Արգամի բարձերից ունենալ հմայքի-բժժանքի բույսերը՝ արտախուր, խավարտ և խավարծի փունջ (տից, տցակ) ըստ հմայական հավատալիքի, որով մեկին սիրահարեցնելու համար նրա բարձերի, զգեստի մեջ կարում էին բժժանքներ և հետո առնում»³:

Հայ հին գրականությանը դիմելու այս առաջին դիտական փորձը ցույց է տալիս, թե ինչպիսի՜ պատասխանա-

2 Խորենացու այս հատվածի մասին հիմնական կարծիքների շարադրանքը տե՛ս ՀԲ. Աճառյան. Հայերեն արմատական բառարան, հ. I, 1971, էջ 340—342, հ. II, 1973, էջ 351—352:

3 Մ. Աբեղյան. Երկեր, հ. II, 1966, էջ 174, հ. Գ, 1968, էջ 72: Տե՛ս նաև Ստ. Մալխասյանի ծանոթագրությունը Խորենացու աշխարհարար թարգմանության մեջ (նշված հրատ., էջ 274—276):

տըվությամբ է մոտեցել Թումանյանն իր խնդրին՝ ամեն մի տեսակետ ճշտելով ու հիմնավորելով մատենագրական, լեզվական, ազգագրական բազմազան տվյալներով։ Ու թեև Արտավազդի ու նրա ընտանեկան հանգամանքների մասին դրամա գրելու ծրագիրը չիրականացավ, բայց այդ առիթով գրված այս հոդվածի մեջ արդեն երևում է նրա ստեղծագործական աշխատանքի այն սկզբունքը, որը դնալով խորացավ։ Այդ սկզբունքի էությունն այն էր, որ բանաստեղծը երբևք չի բավարարվում գրական-բանահայտական սյուժեների արտաքին, հանրահայտ ըմբռնումներով, այլ միշտ ձգտում է լուսավորել նյութը ինչ-որ նոր կողմից։ Հոգվածում որոշակիորեն արտահայտվել են Թումանյանի գեղագիտության ժողովրդային հիմքերը, որոնք մղում էին ամեն ինչ բացատրել ժողովրդի կենսավորձի և մտածողության դիրքերից, մի մոտեցում, ասում է բանաստեղծը, որն «ավելի ընդհանուր, ընդարձակ և մնայուն է, մի խոսքով՝ բոլորին հասկանալի ու բոլորին» (IV, 15)⁴։

⁴ Արտաշես-Սաթևիկ վիպերգի նկատմամբ Թումանյանի ստեղծագործական հետաքրքրության մի ուրիշ պերճախոս ապացույց էլ կա։ Դա նրա այս հոդվածից երկու տարի առաջ՝ 1892 թ. տպագրված «Անուշի» առաջին տարբերակի XVIII գլուխն է, որն ամբողջովին նվիրված է Սաթևիկի առեանգման հայտնի պատմությանը և հինավուրց ավանդությունը ժամանակակից կյանքի պատկերման մեջ ներառնելու ցայտուն օրինակ է։ Ինքում ենք այդ հատվածն ամբողջությամբ։

Նրանց պապերը մեծ Կուրի ափին
 խիստ հրճվում էին, երբ իրանց արքան,
 Սիրուն, սևաթույր նժույզը տակին,
 Անցավ Կուր գետը արծըվի նման.
 Լեռնականների բանակի դիմաց
 Ձգեց ոսկեօղ շիկափոկ պարանն,
 Բռնեց աչագեղ դստերն ալանաց
 Եվ արագ հասցրեց յուր կարմիր վրանն.
 Իսկ բանաստեղծը Գողթան աշխարհի
 Երգ հյուսեց աշխույժ, երգեց ու լռեց,
 Բայց ժողովրդին տիրոջ արարքի
 Հռչակը երկար դեռ ոգևորեց։

Միջնադարյան դրականության մասին մյուս նյութերը վերաբերում են 1910-ական թվականներին: Դրանցից մեկը Ն. Մառի հիմնադրած «Հայ-վրացական բանասիրության բնագրեր և հետախուզումներ» հայանի մատենաշարի 12-րդ հատորի դրախտությունն է (1910): Շոթա Ռուսթավելու և ընդհանրապես վրաց միջնադարյան հեղինակների մասին դիտնականի կատարած դիտողությունները Թումանյանի համար առիթ են դարձել զուգահեռներ անցկացնելու հայ բանաստեղծների հետ (քաղվածքներ են բերվում Գրիգոր Նարեկացու, Կոնստանդին Երզնկացու, Նահապետ Քուչակի, Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունից): Սկզբունքային նշանակություն ունի հատկապես նրա այն միտքը, որի համաձայն Վրաստանի և Հայաստանի միջնադարյան մշակույթի մեջ շատ հարուստ են հեթանոսական ժամանակների աղբյուրից շերտերը, որոնք «քրիստոնեություն ընդունած Արևելքում չմեռան ու շանհետացան իսպառ, այլ շարունակեցին ապրել ու ազդել՝ փոփոխվելով, աղճատվելով ու առնելով նոր բովանդակություն»: Դրանով է նա բացատրում, մասնավորապես, հայոց շատ շարականների բնույթը, որոնք «մեծ մասամբ նվիրված են Արևագալին, Արևին ու լիքն են Արևով» (IV, 130):

1911 թ. «Հորիզոն» լրագրի մի քանի համարներում տպագրվեց Թումանյանի մի բավական ծավալուն հոդվածը՝ «Նաղաշ Հովնաթանը և նրա, Քուչակ Նահապետի ու Սայաթ-Նովայի սերը» վերնագրով: Առերևույթ դա ծավալուն գրախոսություն էր 1910 թ. Փարիզում Արշակ Չոպանյանի հրատարակած «Նաղաշ Հովնաթան աշուղը և Հովնաթան Հովնաթանյան նկարիչը» գրքի մասին: Թումանյանը շատ բարձր է գնահատում ոչ միայն այդ գիրքը, այլև նշանավոր բանասեր-քննադատի վաստակն ընդհանրապես, մի մարդու, «որ էնքան սեր ունի դեպի մեր հին գեղարվեստը և նուրբ ճաշակով ու հոտառությամբ միշտ հետամուտ է որոնելու, գտնելու մեր մեռած տաղանդների կենդանի գործերը և հան-

դեռ դնելու ամենայն զգուշավորությամբ ու խնամքով»⁵...

Սակայն Թումանյանի հոգվածաշարը սովորական դրա-
խոսություն չէ, այլ ավելի շուտ մի փոքրիկ մենադրություն,
որ նշված երեք բանաստեղծները բնութագրվում են միայն
մեկ կողմից՝ կնոջ նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի,
նրա պատկերման յուրահատկության տեսանկյունից: Ան-
շուշտ, Թումանյանը սկզբունքային կարևորություն էր տա-
լիս իր այդ աշխատանքին, որով և սկսեք է բացատրել այն
փաստը, որ մամուլում հրապարակվելուց հինգ տարի անց՝
1916 թ. այն նույնությամբ տպագրվեց նաև առանձին գրքույ-
կով: Բանաստեղծի գրական-քննադատական ժառանգության
միակ էջն է սա, որ հեղինակի կենդանության ժամանակ
արժանացել է առանձին հրատարակության:

Իր աշխատության յուրահատկությունը Թումանյանը
բնութագրել է այսպես. «Իմ խոսքերով պատմելու փոխարեն
ես գերադասեցի հենց իրենց հանդու ու երանգով՝ իրար
կողքի դնել մեր հին բանաստեղծներից երեքի սերը»⁶: Իրոք,
այս փոքրիկ մենադրությունը ծայրնծայր լեցուն է նրանց
երգերից քաղված սեղմ, բայց շատ բնորոշ օրինակներով,
որոնց ընտրությունն ինքնին մեծ աշխատանք է նեթադրում:
Այդ քաղվածքների միջև Թումանյանը միայն համեմատա-
բար ոչ մեծ կապակցող հատվածներ է մտցրել: Բայց դրանք
միշտ վառ ու դիպուկ, երգիչների անհատականությունը բնու-
թագրող գնահատականներ են: Չափածո օրինակների հետ
միասին այդ սեղմ բնութագրումները ասեք կենդանացնում
են երգիչների ողջ բանաստեղծական աշխարհը՝ սկսած նը-
րանց սիրո ապրումներից մինչև սիրած կնոջ դեմքն ու հա-
գուտի գույները: Նաղաշ Հովնաթանի և Նահապետ Քու-
շակի «զվարթ պատկերների» կողքին մեր առջև կանգնում է
Սայաթ-Նովայի «տխուր-ուզնիվ դեմքը», առաջինների սիրո
խանդավառ ապրումներին հակադրվում է երրորդի տառա-

5 Հովհ. Թումանյան. Նաղաշ Հովնաթանը և նրա, Քուշակ Նահապե-
տի ու Սայաթ-Նովայի սերը, Թիֆլիս, 1916, էջ 27—28:

6 Նույն տեղում, էջ 25—26:

պակոծ հուղաշխարհը: Մյուս կողմից, թեև այս հոգւածի գլխավոր «հերոսը» Նաղաշ Հովնաթանն է, բայց հեղինակը լավ է գիտակցում և հատուկ նշում է, որ իբրև բանաստեղծական անհատականութիւն նա շատ է զիջում մյուս երկուսին: Նաղաշը չունի նաև Քուչակի ու Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական հպարտ ինքնագիտակցութիւնը, դարերի ու սերունդների հետ խոսելու, Թումանյանի բառով ասած՝ «հանդգնութիւնը»: Այդ «զգայուն սրտի տեր, հոգին մաքուր, հայացքը պարզ» բանաստեղծն ընդամենը այն է ուղում, որ, Թումանյանի դիպուկ խոսքերով ասած, իր ձայնը հասնի «մինչև սիրածի վարդափթիթ պարտեզը»⁷:

Նահապետ Քուչակի կապակցութեամբ, որին, Սայաթ-Նովայի հետ միասին, Թումանյանը համարում է ժողովրդի սիրո և պարծանքի առաքիւն, և որին նա, ի դեպ, հետադայում անդրադարձել է նաև նրա քառյակների ուսերին թարգմանութեան առիթով, պիտք է ավելացնել հետևյալը: Թումանյանը նրանից քաղվածքներ է կատարում Արշակ Զոպանյանի հրատարակած «Նահապետ Քուչակի դիւանը» ժողովածուից (1902), իհարկև, շանդրադառնալով մեր բանասիրութեան մեջ ավելի ուշ ծագած այն վեճին, որը վերաբերում է այդ քառյակների անհատական կամ հավաքական ժողովրդական ստեղծագործութիւն լինելու խնդրին: Գաղափար չունենալով այդ բանավեճի մասին, Թումանյանը քառյակների մեջ միշտ տեսնում է շատ որոշակիորեն արտահայտւած բանաստեղծական անհատականութիւն և նա, անշուշտ, իրավացի է: Անկախ Ա. Տեկանցի հրատարակած քառյակների ծագումնաբանութիւնից, անվիճելի է, որ դրանք ի վերջո անցել են մի հզոր ստեղծագործական քուրացով: Եվ երբ կյանքի վերջում Թումանյանը գրում էր իր քառյակները՝ ծավալով ամենից սեղմ, բայց շատ տարողունակ ժանրի երկերը, նա հայ գրականութիւնից առաջին հերթին հենվում էր Նահապետ Քուչակի անունով հայտնի հայրենիների վրա:

7 Նույն տեղում, էջ 6, 27:

ինչպես տեսնում ենք, Թումանյանի այս աշխատությունը հայ միջնադարյան քնարերգության խոր իմացություն, այլև նրա նկատմամբ գիտական որոշակի հայացքի վկայություն է: Թումանյանի մյուս գնահատականները թողնելով հետագա շարադրանքին, անցնենք նրա ստեղծագործության մեջ հայոց հին գրականության ազդեցություններին: Այդ խնդիրը կարելի է քննել տարբեր կողմերից:

Նախ, հարցին կարելի է մոտենալ լայն առումով, այն տեսակետից, թե Թումանյանի մոտ ինչպես են անդրադարձել ու շարունակվել միջնադարյան բանաստեղծության այնպիսի բնորոշ մոտիվներ, ինչպես կյանքի ունայնության և հավերժական շարժման, կյանքի և մահվան, մարդու և տիեզերքի փոխհարաբերության ըմբռնումները: Հավ հայտնի է, թե ինչքան մեծ ու կարևոր տեղ է գրավել այդ ամենը Թումանյանի հոգևոր որոնումների մեջ՝ գրական կյանքի բոլոր շրջաններում:

Առանձին խումբ են կազմում աստվածաշնչային թեմաներն ու դրվագները, որոնք Թումանյանին են փոխանցվել դեռ V դարից թարգմանաբար հայ գրականության անբաժան մասը դարձած միջազգային կրոնական գրականությունից, առաջին հերթին, իհարկե, Հին և Նոր կտակարաններից: Այդ մոտիվներն արտահայտվել են նրա մի շարք բանաստեղծություններում («Քրիստոսն անասլատում», «Մարդարե», «Աստծո սպառնալիքը», «Տրամոթյան սաղմոսներից», «Իսրայել», «Ընտրյալը», «Դերության մեջ» և այլն), ինչպես նաև չափածո և արձակ շատ էջերում սփռված գիյաբանական կամ աստվածաշնչային անունների և ակնարկների մեջ:

Նշված հարցերը մեծ կամ փոքր չափով քննարկվել են Թումանյանագիտության մեջ: Մասնավորապես պետք է առանձնացնել Մ. Ավդալբեգյանի հատուկ ուսումնասիրությունը⁸, ուր խոսվում է հիշյալ թեմաներից շատերի մա-

⁸ Մայիս Ավդալբեգյան. Թումանյանը և հայ հին գրականությունը: ՌԻՀ—2, էջ 9—61:

սին: Մենք անհրաժեշտ չենք համարում անդրադառնալ այդ խնդիրներին՝ շքանկանալով ոչ կրկնել արդեն ասվածը և ոչ էլ, մանավանդ, շիզիզ մեր աշխատանքի հիմնական նպատակին՝ որը հայ գրականության բուն աղբային դեղարվեստական ավանդույթների հետ Թումանյանի ստեղծագործական առնչությունների քննությունն է:

Առանձնանում է նաև հայ միջնադարյան գրավոր աղբյուրների մեջ արձանագրված որոշ սյուժեների ու տեքստերի օտարագործման խնդիրը: Այդ երևույթը մենք տեսնում ենք Թումանյանի մի շարք բալլադներում («Աղավնու վանքը», «Լուսավորչի կանթիզը», «Մի կաթիլ մեղրը», «Բադալներն ու շարշին»), ինչպես նաև «մանկական լսարանի» համար նախատեսված որոշ բանաստեղծություններում («Աղվեսը», «Մանուկն ու ջուրը», «Կաքավի ողբը», «Սոխակի վիշտը» և այլն): Այդ թեման մենք նույնպես գտնում ենք թողնում չբացատրված է կազմում միայն «Բադալներն ու շարշին» բալլադի գրավոր աղբյուրների հարցը, որը կքննարկվի այս աշխատության հաջորդ գլուխներից մեկում, բայց ուրիշ տեսանկյունից՝ բանաստեղծի ռեալիստական սկզբունքները բացահայտելու նպատակով): Բանն այն է, որ նշված խնդիրն ավելի շատ առնչվում է ժողովրդական բանահյուսության նյութերի գեղարվեստական մշակման սկզբունքների հետ: Իսկ դա մի ինքնուրույն, մեծ և անսպառ թեմա է, որի մասին շատ է գրվել և դեռ էլի գրվելու է, մանավանդ եթե նկատի ունենանք մասնավոր փաստերն ի մի հավաքելու և ընդհանրացնելու վաղուց հասունացած պահանջը:

Այժմ փորձենք հայ միջնադարյան գրականության թումանյանական ընկալումների իմաստն ու եղանակները ցույց տալ երկու խոշորագույն բանաստեղծների՝ Գրիգոր Նարեկացու և Սայաթ-Նովայի օրինակով:

Ա. «ԳՆՈՒՆԸ ԲԱՐՁՐԱՅՐԵՆ Է ՄԻՆՁԵՎ ԵՐԿԻՆՔ...»
(ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ ԵՎ ՆԱՐԵԿԱՅԻՆ)

Դրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության հետ Թումանյանը, ամենայն հավանականությամբ, ծանոթացել է Ներսիսյան դպրոցում սովորելու տարիներին: Ժամանակի ընթացքում այդ ծանոթությունը խորացավ, դարձավ մշտական և անխղճի կապ: Նվարդ Թումանյանը հիշում է, որ 1914 թ. ամառը Յագլեքում հանգստանալիս հայրը իրեն գրաբարի դասեր է տվել, որոնց հիմնական նյութը Նարեկացու գիրքն է եղել. «Ներշնչված, խոր հուզմունքով հատվածներ էր կարդում խորենացու գրքից, բայց ավելի հուզիչ էր, երբ կարդում էր Նարեկացու «Մատյանը». «Ի խորոց սրտի խօսք ընդ աստուծոյ...», կարդում էր, ոգևորվում: Դեռ ականջիս է նրա ձայնը. ինչպե՞ս էր կարդում, ինչպե՞ս էր սիրում և ինչպե՞ս էր ապրում այս տողերը. «Ձա՛յն հառաչանաց, հեծու՜թեան սրտի, ողբոց աղաղակի քեզ վերընծայեմ, տեսողդ գաղտնեաց...»: Կարդալիս դեմքը պայծառանում էր: Հետո սկսում էր խոսել Նարեկացուց» (ՀԶ, 115):

Բանաստեղծի դուստրը հիշում է նաև, որ ամառանոց գնալիս Թումանյանը միշտ իր հետ էր վերցնում Նարեկացու «Մատյանը»՝ 1875 թ. փոքրագիր հրատարակությամբ (ի դեպ, նրա անձնական գրադարանում եղել են և այժմ էլ պահվում են Նարեկացու պոեմի այդ և մի քանի ուրիշ հրատարակություններ):

Նարեկացու և նրա ստեղծագործության մասին Թումանյանի տված ուղղակի գնահատականները թվով այնքան էլ շատ չեն (այդ առումով նրանք չեն կարող համեմատվել Սյամթ-Նովային վերաբերող բազմաքանակ նյութերի հետ): Այդ գնահատականները տրվել են կարծես անցողակի, կողմնակի առիթներով, բայց միշտ պարունակում են Նարեկացու ստեղծագործության որևէ էական կողմի ըմբռնում, խորն են և սկզբունքորեն կարեւոր: Այդ պատճառով անհրաժեշտ է ի մի բերել և վերստեղծել միջնադարի մեծ բանաստեղծի

մասին Թումանյանի բոլոր ասույթների ամբողջական պատկերը:

Ուշադրություն են դրավում, նախ, դարասկզբին գրած մի-քանի նամակ, որոնց մեջ արտահայտված ապրումներն ու մտքումները որոշակի «նարեկացիական շերտեր» են պարունակում: Այսպես, 1901 թ. Մարիամ Թումանյանին գրած մի նամակում բանաստեղծը մի այսպիսի անձնական բնութքի խոստովանություն է արել. «Կարոտից է առաջ գալիս ամեն բարձր բան: Իդեալներն ինչ են որ,— հոգու կարոտներ: Եվ հենց սրա համար է լավ մենակությունը. մենակության մեջ ամենավսեմ հաճույքներ կան և դրանք այն բուսկներն են, երբ մարդու հոգին լա՛յն, խաչա՛ղ, անվրդ՛վ ծփում է և սիրտը քաղցր-քաղցր ճմլում՝ երբեմն որոշ, երբեմն անորոշ կարոտներով: Եվ այդ բուսկների մեջ է, որ հայտնագործություններ են անում մարդիկ, ստեղծագործում են, իհարկե, ևս առավել բանաստեղծ մարդիկ» (V, 183):

Այս խոսքերից ճիշտ մեկ տարի անց՝ 1902 թ. հուլիսին Փ. Վարդադարյանին գրած նամակում Թումանյանը նորից է խոսում մենակության բարիքների մասին և այդ կապակցությամբ հիշում է մեր միջնադարյան միայնակյացներին, նրանց ոտեղծած հոգևոր մեծ արժեքները: Ու թեև նարեկացու անունը հիշատակվում է միայն նամակի այդ հատվածի վերջում, սակայն առանց տատանվելու կարելի է ասել, միջնադարյան ճգնավոր վանականների վարքի և ներքին հոգեկան մեծ ալեկոծումների այն պատկերը, որ զծագրվում է տվյալ նամակում, Թումանյանը ճանաչել ու գնահատել է նախ և առաջ նարեկացու «Մատյանի» ուժեղ տպավորության տակ: Մեջ բերենք նամակի այդ հատվածն ամբողջությամբ.

«Մենակությունը աստվածային դրուխտն է: Եվ մենակ մարդիկ են լավ բաներ տվել աշխարհին: Մենք էլ, որ գրեթե ոչինչ չունենք—ինչ լավ բան ունենք՝ միայնակյացների բործ է, երբ որ մարդիկ ճգնվում էին մի որևէ քարանձավում կամ մենաստանի խցում ու երկա՛ր-երկա՛ր տարիներ անձնատուր լինում մի ղգացմունքի, մի մտքի, թաղվում, սուղ-

վում նրա մեջ, ձուլվում նրա հետ, խաղաղ, անվրդժ, ու
և՛ թե ունենին վրդովմունք—այդ իրենց գործի վրդովմունքն ու
ալեկոծությունն էր, որի մեջ տարուբերվում էին, ծվում, մին-
չև հասնում էին մի նավահանգստի, հանգում մի եղրա-
կացության, մի դրության: Իսկի հացի դարդ էլ չէին քա-
շում: Այդ ժամանակների ժառանգությունն են նարեկն ու
խորենացին, մեր հոգեբուխ շարականներն ու մեղեդիները»
(V, 203):

Իսկական գեղարվեստական ուժի հասնող այս տողերը,
իրենց ընդհանուր նշանակությամբ հանդերձ, ամենից առաջ
վերաբերում են Գրիգոր Նարեկացուն, կարող են համարվել
մեծ բանաստեղծ-ձգնավորի կյանքի ու աշխատանքի հիմ-
նական տարրերի բավական ճշգրիտ բնութագիր:

1910 թ. ապրիլին «Հայի ոգին» հոդվածում Թումանյանը
փորձել է բնութագրել մեր ազգային կյանքի և բնավորու-
թյան յուրահատուկ գծերն ու նրանց պատմական աղբյուր-
ները: Այդ կապակցությամբ հիշատակվում են նաև հոգե-
վոր և նյութական կյանքի այնպիսի երևույթներ, որոնք ուղ-
ղակի դժուր կազմվում են նարեկացու անձի և խոսքի հետ:
Այն միտքը, թե որանդ պետք է որոնել հայ ազգային ոգու
ամենից բնորոշ դրսևորումները, շարունակվում է այսպիսի
հետադարձական հարցերով, որոնք նաև հաստատական պա-
տասխաններ են. «Արդյոք հին վանքերի միստիք կամար-
ների տա՞կ, ուր ծավալվում է «խորհուրդ խորին անհաս և
անսկիզբն», թե՞ դալար մարգերում ու խաղահանգիստ հո-
վիտներում, ուր «Լուսնակն անուշ, հովն անուշ, շինականի
քունն անուշ»: Արդյոք «ի խորոց սրտի խօսք ընդ աստուծոյ»
խոսողի երկնաշու պաղատանքների՞ մեջ, թե՞ «Վերք Հա-
յաստանի» հայրենասիրական ողբի հառաչանքների ու մոր-
մոքների մեջ» (IV, 133):

Նարեկացու «Մատյանի» և Աբովյանի «Վերքի» զուգա-
դրությունը պատահական չէր: Թումանյանն այդ երկու գրե-
քերը համարում էր հայ ժողովրդի ազգային տառապանքի և
ձգտումների բարձրագույն արտահայտություններ՝ մեկը հո-

գետր մզումների անհաս բարձունքներում, իսկ մյուսը՝ ազգային-ազատագրական մաքառումների մեջ: Հետաքրքիր է, որ միևնույն 1910 թ. գրած հոգվածներում նա հանգային նմանությունը կապված նույն բառերը (տանջանք-տենչանք) կիրառել է և՛ Նարեկացու, և՛ Աբովյանի նկատմամբ: Նարեկացու մասին. «Հայոց հոգևոր Նարեկացին էլ վանական միայնության մեջ իր հոգու անհուն տանջանքն ու տենչանքը աստծուն պատմելու ժամանակ աղաղակում է...» (IV, 125): Աբովյանի արձանի մասին. «Պետք է կանգնի հավիտյան ու անլուսի պատմի աշխարհին հայի տանջանքն ու տենչանքը» (IV, 158):

1910 թ. գրված «Ամենքը միասին» հոգվածում, որն արժարժում էր Աբովյանի արձանի համար միջոցների հավաքելու խնդիրը, Թումանյանը տեղին է համարել բավական երկարորեն խոսել նաև Գրիգոր Նարեկացու մասին՝ երազելով նրա աշադա հուշարձանի ցտեղծումը: Նա գրել է.

«Սրա նման մի կոթող էլ կա, որ թերևս մի օր հայությանը կբարձրացնի վանա ծովի ավերին, Նարեկա ժայռերի վրա, որ նա՝ էլ երկնքին պատմի, «ի խորոց սրտի» աստուծո հետ խոսի ու գեպի վեր ուղղի «Ձայն հառաչանայ հեծովեան սրտի ողբոց աղաղակի»...

Այս տողերին անմիջաբար հաջորդող էրիս պարբերությունները հավասարապես վերաբերում են արդեն ինչպես Նարեկացուն, այնպես էլ Աբովյանին.

«Եվ կատարյալ կլինի: Թող լսեն և՛ երկինքը, և՛ երկիրը: Եվ պետք է լսել, որովհետև այստեղ արդեն հայի լեզուն չի, որ խոսում է, բերանը չի, որ պատմում է, կրակված սիրտն է, որ այրվում է երկիրը բռնած, տանջված հոգին է, որ մռնչում է մինչև երկինք:

Սրանց արձանները երեկույթներով ու հարուստների խողով շին կանգնելու, այլ ազգի ընդհանրության: Սա մի պարտականություն է, բայց միաժամանակ և մի իրավունք, որ վերապահված է ամեն մի հայի» (IV, 158):

Ինչպես տեսնում ենք, իրարից մոտ հազար տարով հետու կանգնած երկու մեծ գրողները Թումանյանի գիտակցության մեջ անբաժան են, և դա քմահաճ մերձեցում չէ: Ներանք կապված են իրար հետ իբրև համազգային առաջնակարգ մեծություններ, իբրև հայ գրականության ժողովրդալուսնության և ազգային ոգու բարձրագույն արտահայտություններ: Եթե Աբովյանի նկատմամբ դա համեմատաբար դժվար չէր ասել, ապա դեղագիտական մեծ խորաթափանցություն, գրականության ժողովրդալուսնության շատ լայն ըմբռնում էր պետք՝ Նարեկացու միաստիկ ներշնչանքների մեջ հարազատ ժողովրդի զրկանքների ու երազների արտահայտությունը տեսնելու համար: Այդ ճանաչարհով Թումանյանը ոչ միայն մտավ Նարեկացու բանաստեղծական մեծ աշխարհը, այլև տեսավ նրա ողբերգության ժամանակակից հնչողությունը:

Անհրաժեշտ է նշել, որ Նարեկացու մասին Թումանյանի ստույթները ուղենշային դեր են խաղացել վերջին տասնամյակների հայ գրականագիտության մեջ: Երբ Նարեկացուն «մեկընգմիշտ մոռացության հանձնելու» կոչերից հետո դրավեց հայ մեծագույն բանաստեղծի ժառանգության արդիական իմաստավորման խնդիրը, Թումանյանն իր հեղինակավոր, սեղմ, բայց տարողունակ խոսքով եղավ այդ շրջագարծի հոգևոր հենարաններից մեկը, դարձավ նրան նորովի կարգալու բանալի: Նկատի ունենք հատկապես Մ. Մկրյանի մենագրությունը, որի մեջ և առաջին անգամ դրվեց Նարեկացու հետ Թումանյանի ստեղծագործական կապերի խընդիրը⁹:

Նարեկացու Թումանյանական գնահատականների յուրօրինակ հանրագումարը եղավ 1916 թ. Վ. Բրյուսովի դառախոսության առթիվ գրած հոդվածը, որի մեջ Նարեկացին դիտվում է իբրև հայ հանճարի ամենաբարձր արտահայտու-

9 Մ. Մկրյան. Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1955, էջ 9—11, 290—294.

թյուն, իբրև նրա համամարդկային ձգտումների լավագույն վկայություն: Թումանյանը գրել է.

«Այո՛, հիբրաւի, հայ հանճարը կարողացել է խոսել մարդկային սրտի ամենանվիրական ու ամենաքնքույշ վգացմունքների 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):

Թումանյանի այս խոսքերը մեր գրականագիտության մեջ սովորաբար բերվում են կիսատ՝ բաց թողնելով երկրորդ մասը, ըստ երևույթին մտածելով, թե «ապաշխարողի կերպարանքը» կարող է նարեկացուն ներքից դարձնել եկեղեցու սեփականություն: Իզո՞ւր, Թումանյանը նարեկացուն տեսել և ներկայացրել է ճիշտ անպես, որպիսին նա եղել է՝ ապաշխարողի և աստծո հետ դեմ առ դեմ զրուցողի գերում: Նարեկացու միստիկ մղումների համամարդկային բովանդակությունը նա ցույց է տվել տիեզերական շփերի հասցված փոխաբերական պատկերների միջոցով («գլուխը բարձրացրել է մինչև երկինք», երես առ երես խոսել է արարչի հետ և այլն):

Ինչպես տեսնում ենք, Գրիգոր Նարեկացին եղել է Թումանյանի մշտական մտորումների առարկան: Նվ դա մեզ հիմք է տալիս անդրադառնալու հարցի երկրորդ կողմին, — իսկ ինչպե՞ս է այդ հետաքրքրությունն արտահայտվել նրա պատկերավոր մտածողության ոլորտում, այսինքն՝ բուն գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ:

Այս խնդրի քննությունը շատ զգույշ և շրջահայաց վերաբերմունք է ենթադրում: Չի կարելի ոչ անտեսել և ոչ էլ չափազանցնել նրա նշանակությունը: Խոսք չի կարող լինել, իհարկե, ուղղակի փոխառման կամ նմանակման մասին. դրա համար Թումանյանն ու նարեկացին շատ տարբեր բանաստեղծներ էին: Բայց և միաժամանակ անհրաժեշտ է ամենայն ուշադրությամբ զննել և հայտնաբերել, այսպես ասած, «նարեկացիական գեները» Թումանյանի ստեղծա-

գործական ողջ նկարագրի մեջ: Պետք է տեսնել և ցույց տալ X դարի բանաստեղծական հանճարի անտարակուսելի ազդեցությունն ու արձագանքները հազար տարի հետո ապրած «ամենայն հայոց բանաստեղծի» մեջ, բայց ոչ թե նրա «ոտանավորների տողերում», այլ հոգու, գրական ճաշակի ու հայացքների վրա», ինչպես մի այլ առիթով խորհուրդ է տվել ինքը՝ Թումանյանը (V, 232):

Ուշագրուիթյուն դարձնենք, ամենից առաջ, Թումանյանի այն գործերի վրա, որոնց հիմքում դրված է, պայմանականորեն ասած, մի բնորոշ «նարեկացիական իրագրուիթյուն»՝ բանաստեղծի զրույցը աստծու հետ: Կանգ չենք առնի «Տըրտմուիթյան սաղմոսներից» ընդհանուր վերնագրի տակ համախմբված զույգ բանաստեղծուիթյունների վրա (1898), քանի որ դրանց մեջ Տիրուջ հետ վարած տրտնջալի զրույցը, ինչպես հայտնի է, անմիջաբար ներշնչված է Աստվածաշնչի սաղմոսներից¹⁰, ուրեմն և Նարեկացու հետ ուղղակի կասլ չունի: Մեզ հետաքրքրող խնդրի առումով քննենք դրանից մի քանի տարի առաջ՝ 1891 թ. դրված «Կանչ» բանաստեղծուիթյունը: Այստեղ Թումանյանը, կարելի է ասել, արդիականացրել է հինավուրց նարեկացիական ձևը և աստծո հետ նորօրյա զրույցի մեջ աղծսրծել է ժամանակակից մարդու բողոքն ու հույսերը:

Թեև հազար տարի առաջ ստեղծված «Ողբերգուիթյան մատյանը» իր տեսակի մեջ մնաց չգերազանցված, բայց պոեմի հիմնական գեղարվեստական հնարանքը՝ «ի խորոց սրտի խօսք ընդ աստուծոյ», մի անգամ չէ, որ երևան է եկել հետագա շրջանի հայ բանաստեղծուիթյան մեջ, հիմք է դարձել բանաստեղծական նոր թռիչքների համար: Բավական է հիշել Նարեկացուց երեք դար հետո հանդես եկած Ֆրիկի նշանավոր «Գանգատը», որի ընդհանուր և տարբերիչ գծերը Նարեկացու «Մատյանից» փայլուն կերպով բնութագրել է Մ. Աբեղյանը «Հայոց հին գրականուիթյան պատ-

¹⁰ Տե՛ս այդ մասին Մ. Ավդալբեգյանի նշված հոդվածում՝ ՈՒՀ—2, էջ 19—21:

մության» երկրորդ հատորի մեջ¹¹։ Մեր նոր քնարերգության մեջ աստծուն դիմելու սկզբունքով է ստեղծվել Պետրոս Դուրյանի հրաբխային «Տրտունջեր», ուր բանաստեղծն արդեն դժգոհությամբ, բողոքի ու ցասման տրամադրությամբ է ներշնչված։ Վերջապես, նարեկյան ծագումնաբանության գործերի շարքը պետք է դասվի նաև Թումանյանի «Կանչը»։ Իհարկե, խոսքը վերաբերում է ոչ թե երկերի ուժին և մասշտաբներին (այդ առումով Նարեկացու պոեմն ու Թումանյանի բանաստեղծությունը անհամադրելի են), այլ նրանց կառուցման գեղարվեստական սկզբունքին։ Սակայն, դրանով հանդերձ, «Կանչը» Թումանյանի քնարերգության ամենահզոր պոռթկումներից մեկն է, թեև այսօր համեմատաբար քիչ է ծանոթ հայ ընթերցողին։ Այնինչ ժամանակակիցները շատ բարձր են գնահատել այդ բանաստեղծությունը։ Խորատես ընթերցողները «Կանչը» համարել են «բարձր գեղարվեստական ստեղծագործություն», «անգին զոհար», «պոլս գործոց», «ամենահաջող կտոր» և այլն (աե՛ս ՈԻՀ-4, էջ 313—318)։

Գիտակցե՞լ է արդյոք Թումանյանն իր բանաստեղծության կապը Նարեկացու պոեմի հետ՝ դժվար է ասել (նույնը վերաբերում է նաև Ֆրիկին և Պետրոս Դուրյանին)։ Ասենք՝ դա այնքան էլ կարևոր չէ։ Բայց կարելի է վստահորեն ասել, որ «Կանչը» չէր գրվի, եթե հայ գրականության մեջ չլիներ Գրիգոր Նարեկացու հայտնագործած բանաստեղծական ձևը, որը հրիտասարդ Թումանյանին հնարավորություն տվեց իր ապրումներն արտահայտելու բարձր ներշնչումով։

Անշուշտ, չպետք է մոռանալ երկու բանաստեղծների վաղած զրույցի նյութի, ոճի, նպատակների սկզբունքային տարբերությունները։ Նարեկացին դիմում է աստծուն՝ նրա ճշմարտության և արդարության անդրդվելի համոզմունքով։

¹¹ Մ. Որեղյան. Երկեր, հ. Դ, 1970, էջ 320—321։

Անհամար օրինակներից բերենք միայն մեկը (բան ԿԴ)¹².

Եւ արդ, առ ամենայն բան յամենայնի ուղիղ ես, աստուած,
Իրաւամբք դատիս, արդարութեամբ կշռես,
Ճշմարտութեամբ շահես, օրհնութեամբ հետեւիս,
Բարւոք ընթանաս, ստուգութիւն սիրես,
Յատակութիւն կամիս, լուսաւորութիւն համբուրես,
Փորձիւ յանդիմանես, երկայնամտութեամբ քննես,
Ոչ ունիս նկնդութիւն եւ ոչ զոռոյութիւն,
Այլ ամենեւին հեղութիւն, հանգարտութիւն եւ ողորմութիւն:

Նոր ժամանակների բանաստեղծն այգալիսի անվերապահ համոզմունք ունենալ չէր կարող: Տեսնելով աշխարհում կատարվող ահապոր և անհամար շարիքները, «Կանչի» հեղինակը զարմանքով ու դժգոհությամբ է մտածում ասածո «ստարբերության», «չեզոքության» մասին.

Ինչո՞ւ տակավին
Չես պատժում շարին,
Ո՞ւշժող է պակասում,
Թե՞ չենք աղերսում:
Թե շարագործին
Դո՞ւ չես տվել սուր,
Որ խաղաղ հողին
Սարսափի իզուր.

Թե՞ դու չըզիտես,
Որ այստեղ, հրկրում
Մարդը ժպտերես
Մարդ է դիշատում.—
Դե արի՞ ու տե՞ս,
Ջարկի՛ր ու շանթի՛ր,
Եթե աստված ես
Դու վերեժխնդիր:

¹² Քաղվածքները Նարեկացու «Մատյանից» բերվում են ըստ հետևյալ հրատարակության. Գրիգոր Նարեկացի. Մատեան ողբերգութեան. աշխատասիրությամբ Պ. Մ. Խաչատրյանի և Ա. Ա. Ղաղինյանի, Երևան, 1985: Փակագծերում նշվում է պոեմի համապատասխան դրուբը՝ հայկական այբուբենի համարակալմամբ:

Սա բանաստեղծության վերջն է, եզրամիակիչ ակորդը: Իսկ նախորդ տողերում, աշխարհի և մարդկանց նկատմամբ ասածո «պարտականությունները» հիշեցնելիս, բանաստեղծը նույնիսկ կասկածի է ենթարկում նրա գոյությունը, մտածում է, թե արդյոք հենց նա չի՞ ստեղծել կյանքի բոլոր շարիքները («Եթե կաս, աստված, Եվ չես ստեղծել Արտասուք ու լաց...», «Թե դու չես ասել, Որ կյանքը այսպես կինի անսպառ Տանջանքի հանդես», «Ո՞ր ես, եթե կաս» և այլն):

Անշուշտ, սա վերջնական և անդարձ եզրակացություն չէ, բանաստեղծի հոգում շարունակում է ապրել ասածո արգարություն և վրեժի հույսը: Բավական է հիշել ավետարանական մոտիվներով գրված «Աստծո սպառնալիքը», որը մի որոշ իմաստով կարող է համարվել «Կանչի» ուղղակի շարունակությունը և արարչի գալուստն է ազդարարում. «Այժմ ես կըգամ, ասում է աստված, Օգնել աղքատին իր ծանրը կրովում»: Կարծեք արձագանքելով դրանից տաս տարի առաջ տրված տառնապալի հարցին՝ «Ո՞ւշժդ է պակասում, թե՞ չենք աղերսում», բանաստեղծն այստեղ արարչի անունից պատասխանում է. «Մի՞թե կարծում եք՝ ուժն էր պակասում, եթե համբերեց դատելուց առաջ»: Ահազ վրեժով է սպառնում աստված աշխարհի հզորներին՝ նրանց գործած բոլոր շարիքների համար.

Ես հուր եմ ձրգում ճրնշվածի հոգին —
Նորա համարձակ լեզվով ձեզ դատեմ,
Ես ուժ եմ տալիս աղքատի բազկին,
Նորա թիկունքին՝ գալիս եմ ձեր դեմ:

Այստեղ մենք տեսնում ենք կրոնական մոտիվների միանգամայն իրական բովանդակությունը, նրանց կապը սոցիալական արդարության թումանյանական իդեալի հետ: Մի բան, որ, իհարկե, չէր կարող նման որոշակիությամբ հանդես գալ X դարի բանաստեղծի աղոթք-խորհրդածությունների մեջ:

Վերադառնալով «Կանչ» բանաստեղծությանը, կարելի է նկատել, որ աստծուն բնութագրելիս Թումանյանն օգտագործել է որոշ «նարեկացիական մակդիրներ»։ Բայց նպատակը ոչ թե աստծո ծնկաշոք երկրպագությունն է, այլ նրա անունից կատարվող աշխարհային գործերի դեմ դժգոհություն, նույնիսկ նրա արդարության նկատմամբ կասկած արտահայտելը (այս առումով «Կանչն» ավելի համահունչ է Ֆրիկի «Դանգատ» և «Ընդդէմ ֆալաքին» բանաստեղծություններին)։ Հիշենք Թումանյանի բանաստեղծության հետեյալ տողերը. «Մեղմացրու մարդկանց Կիրքն ամբարտավան, Եթե աստված ես Դու խաղաղության», «Տե՛ր արագահաս, Աստված արդարի, Ո՞ւր ես, եթե կաս», «Եթե աստված ես Դու անմեղության» և այլն։ Այս տողերը, հեռավոր կամ մերձավոր նմանությամբ, հիշեցնում են աստվածային էության անհամար բնութագրումները՝ Նարեկացու պոեմում, ինչպես, օրինակ. «Եղիցի՝ խաղաղութիւն հրամանաւ մեծիդ» (ՀԱ), «Առաջնորդ խաղաղութեան» (ՁԴ), «Ո՞վ իրաւագատ, ահաւոր, անճառ, անպատում, հզօր, աստուած բռնորդ» (Ե), «Աստուած բարերար, հզօր, ահաւոր» (ԺԴ), «Եւ արդ, դու միայն սկիզբն բարեաց, դթութիւն անճառ» (ԻԹ) և այլն։

Զպետք է ամենեւին կարծել, թե բանաստեղծը մտածված կերպով ինչ-որ բառեր է քաղել Նարեկացու «Մատոյանից» կամ նրա նմանությամբ ստեղծել նորերը։ Այդ պոեմի լեզուն հիշեցնող որոշ տարրերի առկայությունը պայմանավորված է նրա հիմնական գեղարվեստական սկզբունքին («Խօսք ընդ աստուծոյ») հետեւելով, մի բաղմադարյա ավանդույթ, որի դուրս կանգնած է Գրիգոր Նարեկացին։

«Կանչից» ճիշտ երեսուն տարի անց՝ 1921 թ. դրած մի քառյակում («Բարձր է հընոց աշխարհքն Հայոց...») մենք հորից ենք հանդիպում նշված բանաստեղծական իրադրությունը՝ աստծո հետ վարած զրույցին։ Առերևույթ ալդ խոսքը բանաստեղծն իր անունից է ասում, բայց այն համընդհանուր բնույթ ունի։ Զրույցի նյութը Մարդու հավերժական

ձգտումն է՝ թափանցելու տիեզերական գաղտնիքների, կյանքի և մահվան առեղծվածների մեջ: Մի ձգտում, որի խոշորագույն կրողները հայ գրականության մեջ հղի են, նախ, Գրիգոր Նարեկացին և ապա, մոտ հազար տարի անց, Հովհաննես Թումանյանը: Հիշենք այդ քառյակը.

Բարձր է հընոց աշխարհքն Հայոց ու Մասիսը երկնապետ.
Իմ խոր հոգին էն բարձունքին խոսք է բացել Նրա հետ—
Անհայտ բանից, ըսկզբանից, երբ չըկան էլ դեռ չըկար,
Մինչև վախճանն անվախճանի բնքնում է դարեկար:

Թվում է, սա չափածո տարբերակն է այն խոսքերի, որ այս քառյակից հինգ տարի առաջ Թումանյանն ասել էր Նարեկացու մասին, — «գլուխը բարձրացրել է մինչև երկինք ու զրույց է արել աստծո հետ երես»։ Ուշագրություն դարձնենք հատկապես քառյակի վերջին երկու տողերի վրա: Բառային հակադրության, պարադոքսի վրա կառուցված պատկերները («Երբ չըկան էլ դեռ չըկար», «մինչև վախճանն անվախճանի») իրականում արտացոլում են բանաստեղծի արծարծած հարցերի բարդությունն ու անլուծելի գաղտնիքը: Հարցեր, որոնց վրա այնքան խոկացել է նաև Նարեկացին՝ երբեմն դիմելով համանման լեզվական պատկերների: Հիշենք, օրինակ, աստծո մասին ավետարանական խոսքի տարբերակը. Դու՝ սկիզբն եւ դու՝ կատարած (ԺՁ): Կամ՝ Անսկիզբն, անժամանակ (Գ), Եւ քեզ միայնոյ՝ սկզբանդ եւ անսկզբանդ, Ընդ սկզբանդ եւ սկզբնաւորիդ սկզբանց... (ԽԸ):

Թումանյանի հոգևոր առնչությունները Նարեկացու հետ շատ բազմազան են և խոր արմատներ ունեն նրա աշխարհ-դպրոցողության ու ղեկավարվածության մտածողության մեջ: Լինելով ըստ ամենայնի երկրային (կարելի է ասել նույնիսկ՝ հողային), հազար թելերով իրական կյանքի հետ կապված բանաստեղծ, Թումանյանը միաժամանակ միշտ ձգտել է թափանցել գոյության և մտքի ամենաբարձր ոլորտները: Իրականը և իդեալականը, կենցաղն ու փիլիսոփայությունը նրա համար հավասարապես հարադատ տարերքն են: Ոչ

մի ուրիշ հայ զրոզ այդ առումով նրա հետ մրցել չի կարող: 1913 թ. մի հոգավածում Թումանյանը տվել է այդ «ծայրահեղ բեռներին» բնական զուգակցման շատ խոր բացատրությունը՝ գրելով. «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): «Դեպի տիեզերական մեծ կյանքը» գնալու մարդկային հավերժական, բայց և անհասանելի նպատակի մասին նա գրեց նաև երկու տարի անց (տե՛ս IV, 311):

Ահա այդ ձգտման ճանապարհին Թումանյանը հեղևոր հենասյուն դտավ, առաջին հերթին, Գրիգոր Նարեկացու մեջ, այն բանաստեղծի, որը, Դերենիկ Դեմիրճյանի խորաթափանց բնութագրությամբ, ամբողջ հոգով ապրել է «աստվածանալու, տիեզերք դառնալու ընդվզումն ու սրագիկ պայքարը»¹³: Թումանյանի առջև ևս հաճախ են կանգնել մարդու և աստծո, կյանքի և մահվան, մարդկային կարճատև գոյության և տիեզերական ժամանակի հավերժության բարդ հանգույցները: Այդ հարցերն արժարժող գեղարվեստական երկերից առանձնանում են հատկապես «Դեպի Անհունը» և քառյակները:

Թումանյանի փիլիսոփայական պոեմի հիմնական իմաստը մահվան ողբերգության հաղթահարումն է՝ բնության մեջ միաձուլվելու և հավերժանալու պանթեիստական գաղափարի դիրքերից¹⁴: Այդ կնճռոտ, միաժամանակ և՛ ողբերգական, և՛ լավատեսական գաղափարի զննումների ընթացքում Թումանյանի միտքը հաճախ օբյեկտիվորեն մերձենում և առնչվում է Նարեկացու «Մատյանի» քնարական հերոսի ապրումների և խոհերի հետ: Այն բանաստեղծի, որի միտքը շատ է տառապել մարդկային անցողիկ կյան-

13 Դերենիկ Դեմիրճյան. Երկերի ժողովածու, հ. XII, 1985, էջ 239:

14 «Դեպի Անհունը» այդ և մյուս կողմերի վերլուծությունը տե՛ս էդ. Զրբաշյան. Թումանյանի պոեմները, 2-րդ հրատ., 1986, էջ 187—236:

քից դեպի հավերժություն և անմահություն գնալու հարցում։ Անշուշտ, երկու բանաստեղծների ըմբռնումներն այդ հարցերի մասին բացարձակորեն նույնացնել չի կարելի։ Այստեղ կան նաև էական տարբերություններ։ Մարդ—անհատի անմահության ուղին նարեկացին տեսնում է աստվածային էության հետ միաձուլվելու և դրանով հավերժական գոյություն նվաճելու մեջ («Աստուած իսկ լինել ընտրութեամբ շնորհին և ընդ հաստողիդ միանալ՝ տէրունի մարմնոյդ ճաշակամբ»—ՄԲ, Կամ՝ «Եւ որքան մարթ է զմարդն աստուծոյ՝ աստուծոյ նմանեցուցանել»—ՀԱ)։ Այնինչ «Դեպի Անհունի» հեղինակը անմահության ուղին տեսնում է բնությանը միախառնվելու մեջ, իսկ բնությունը պանթեիստորեն նույնացնում է աստծո հետ։

Նարեկացիական շերտերը շատ ավելի ցայտուն են երևում կյանքի վերջին տարիներին գրված քառյակների մեջ, որոնք դարձան Թումանյանի կենսագիր իրսոփայության բարձրագույն համադրությունը։ Բայց և՛ Նարեկացու («Մատչանը», և՛ Թումանյանի քառյակները իրենց բովանդակությամբ, ամեն մեկը յուրովի, այնքան խորն են և անսպառ, որ ընդհանուր գնահատականը քիչ բան կտա նրանց ներքին կապերի բացահայտման համար։ Ուստի բավարարվենք ավելի մասնավոր դիտարկումներով, որոնց մեջ առարկայորեն կերևան երկու բանաստեղծների շփման կետերը։ Ընդամեն համադրության երկու եղանակներին էլ մենք կդիմենք ըստ նպատակահարմարության,— և՛ ընկալող կողմից՝ տվյալ դեպքում Թումանյանից, զնալով դեպի նրա հեռավոր նախորդը, այսինքն՝ Նարեկացին, և՛ ընդհակառակը՝ միջնադարյան բանաստեղծի որոշ կողմերի քննությունից պալով դեպի նրա ժառանգորդը։

Վերցնենք, նախ, ստեղծագործական տաղանդի բնույթի և աղբյուրների խնդիրը։ Քառյակներում Թումանյանը հասել է այն ըմբռնմանը, ըստ որի իր բանաստեղծական շնորհքը կյանքի և աշխարհի օբյեկտիվ ուժերի արդասիքն է, որ իր շուրթերով խոսում է համաժալալ ու հավերժական

բնությունը: Աստվածացւած մայր-բնությունը նրա համար մի մեծ «անհայտ Բանաստեղծ» է, իսկ ինքը՝ մի «Բախտավոր Ընթերցող», որին վիճակվել է կարդալ նրա երգերը: Անսահման բնությունն իր բոլոր՝ տարրերով և մարդկանց հանրությունն է, որ տվել են նրան այդ մեծ պարգևը.

Իմ կընունքին երկինքը՝ ժամ, արեւ՝ ջահ սըրբաղան,
Ծիածանը նարոտ եղավ, ամենքի սերն՝ ավազան.
Սաբը եղավ կընքահայրըս, ցողը՝ մյուռնն կենսավետ,
Ու կընքողըս նա ինքն եղավ, որ սահմանեց ինձ պոետ:

Կարելի է ասել, որ գրական-պատմական հազարամյա շղթայում Թումանյանի այս խոհերի հեռավոր արմատներն ու նախօրինակները գտնվում են «Ողբերգության մատույնի» մեջ: Նարեկացին ևս իր բանաստեղծական շնորհքը համարել է աստվածային պարգև, վերին ներշնչանքի արդյունք: Բազմիցս և մանավանդ պոեմի սկզբում նա բանաստեղծական ուժ է խնդրում՝ արարչից՝ սկսած գործն ավարտելու համար: Ահա երկու օրինակ.

Շնորհա՛ կատարել ի քոյդ հաճութիւն, օրհնեալդ կամաց,
Զսկզբնաւորեալ մատնան մաղթանաց այսր ողբերգութեան: (Բ)
Եղիցի՛ հոգի քո խառնեալ ի սա,
Շունչ դօրութեան մեծիւ միասցի՛
Ի քո ինձ շնորհեալ ստեղծաբանութիւնս: (Գ)

Թումանյանի քառյակներում արտահայտվել է նաև այն պատկեր-գաղափարը, թե բանաստեղծը պարտավոր է բնությունից պարգև առած շնորհքը լիովին վերադարձնել աշխարհին, ժողովրդին: Այդ ճանապարհով միայն նա կարող է հասնել նվիրական նպատակին՝ միանալ այն բարձրագույն էակին, որն ինքը՝ աստված-բնությունն է: Հիշենք 1921 թ. գրված քառյակներից մեկը.

Ամեն անգամ Քո տըվածից երբ մի բան ես Դու տանում,
Ամեն անգամ, երբ նայում եմ, թե ի՞նչքան է դեռ մընում,—
Զարմանում եմ, թե ո՞վ Շըռայլ, ի՞նչքան շատ ես տըվել ինձ,
Ի՞նչքան շատ եմ դեռ Քեզ տալու, որ միանանք մենք նորից:

«Որ միանանք մենք նորից»,— սա այն բարձր նպատակն է, որի մասին շատ է երազել նաև Նարեկացին՝ դրա մեջ տեսնելով մահականացու մարդ—էպիկի հաւերժացման միակ ուղին։ Ինչ-որ բարձր սկզբունքի միանալու և վերուստ տրված պարզ-պարտքը մարելու գաղափարը Նարեկացին և Թումանյանը, իհարկե, զգալիորեն տարբեր կերպ են հասկանում։ Ամեն մեկը իր աշխարհգիտությունն ընդհանուր փիլիսոփայական ուղղությունը համապատասխան։ Բայց նրանց միջև նաև շատ ընդհանուր բան կա։ Բավական է Թումանյանի հիշյալ քառյակին համադրել հետևյալ քաղվածքները Նարեկացու պոեմի տարբեր մասերից.

Շնչոյս ողջունիւ կապեալ ընդ շնորհիդ՝
Ի բեղ միանալ անբաժանելի (ԻԴ)
Բանիդ առակաւ ի բեղ, տէր, անկայց՝
Միացեալ իսպառ անբաժանելի, օրհնեալ յամենայնի (26)
Եղիցի՝ ողորմութիւն ստեղծողիդ ընդ իս,
Եւ շունչ ողոյս իմ ընդ բեղ՝
Անբաժանօրէն կապաւ միացեալ ի մի (Դ)

Շատ նշանակալի է, որ X դարի բանաստեղծն արդեն ապրել է այն ողբերգական նախազգացումը, որ ինքը չի կարողանալու հատուցել, հետ վերադարձնել իրեն տրված մեծ քանքարը և հաւիստ մնալու է պարտապան.

Վա՛յ սլարտապանիս անհամար բիւրուց քանքարաց,
Որ ոչ գոյ հատուցանել (է)

Դարեր հետո այդ տրամադրությունն ապրել է նաև Թումանյանը, հրե բանաստեղծի և մարդու հպարտ ինքնագիտակցությամբ խոսել է վերուստ իր ստացած «ճոխ պարգեւի» («Ծով բարություն, շնորհք ու սեր») և աշխարհից առածը նորից նրան վերադարձնելու մասին («Իր տրվածն եմ տալիս իրեն»)։ Կյանքի վերջում նա էլ ողբերգորեն է մտածել իր այդ մեծ պարտքը լրիվ փոխհատուցելու անհնարինություն մասին.

Ի՛նչքան ծաղիկ պիտի բուսներ, որ չըրուսաւ էս հողին...
Ի՛նչ պատասխան պիտի ես տամ հող ու ծաղիկ տըվողին...

Երկու մեծ բանաստեղծների հոգեհարազատության վկայությունն է նաև հետևյալ զուգադիպությունը, որը կարող է թվալ պատահական, բայց իսկապես բխում է նրանց աշխարհատեսության բուն հիմքերից: Հատվածաբար մեջ բերենք մի քանի տող «Մատյանի» ժԲ գլխից, ուր բանաստեղծն անվերապահորեն մերժում է այն ձգտումները, որոնք սովորաբար երանելի նպատակ են թվում մարդկանց. «Ոչ փառքն է ինձ անձկալի... Ոչ կենացն փափագանօք... Ոչ վայելիցն տարփանօք հեծեմ... Ոչ ղհանգիստն խնդրեմ...»: Մի տրամադրություն է սա, որ դարեր հետո, ղտվելով ու լաշիսարհականանալով, պիտի վերաժվեր Թումանյանական «Վայրէջքի» այլասիրական բանաձևումին. «Թողել եմ ներքև, մեծ լերան տակին, և՛ փառքը, և՛ գանձ, և՛ քեն, և՛ նախանձ—ամենը, ինչ-որ ճրնշում է հոգին»:

Ուշադիր քննությամբ անպայման կարելի է հայտնաբերել տրամադրությունների, պատկերների, նույնիսկ քառերի ու արտահայտությունների ուրիշ համընկնումներ ևս: Հիշենք միայն Նարեկացու «Խորք խորհրդոց»-ը (ԽԹ), որին ասեք արձագանքել է Թումանյանը. «Եվ խորհում ես խորին խորհուրդ»: Կամ՝ Ծ-ի բաղաձայնույթը Նարեկացու տաղերում՝ «Աչքն ծով ի ծով, Ժիծաղախիտ ծաւալանայր յառաւօտուն», «Ծաւալէր ծաղիկ ծովային», որը դարեր հետո վերածնվեց «Ախթամար» բալլադում. «Ծիծաղախիտ Վանա ծովի», «Ծըփում է ծովն ալեծածան, Ծըփում է սիրտը տըղի, Դոռում է ծովն ահեղաձայն»:

Սակայն ուշադրություն դարձնենք մի երկու ավելի խորքային ընդհանրությունների վրա, որոնք Թումանյանին անխզելիորեն կապում են «Մատյանի» հեղինակի հետ:

Ամենից առաջ՝ դա մարդասիրության լայն սկզբունքն է, որն էպպես բնորոշ է երկու բանաստեղծներին: Նրանց հումանիզմը, իհարկե, ուղղակի իմաստով նույնացվել չի կարող: Շատ տարբերություններ կան, մանավանդ, մարդասիրական գաղափարների դրսևորման ձևերի ու եղանակների մեջ: Դարերի տարածությունը այստեղ չէր կարող

դեր չխաղալ: Սակայն բավական է արտաքին կեղևից ներս
 թափանցել, մի կողմ թողնել նարեկացու գաղափարների
 աստվածաբանական զգեստավորումը, և մենք կտեսնենք,
 որ նրա գերագույն նպատակը մարդասիրության սկզբունքի
 հաստատումն է: Աստծուն դիմելիս և բնութագրելիս նա
 ամենից առաջ շեշտում է նրա մարդասիրությունը, փառա-
 քանում է նրա լայնախոհ և գթառատ վերաբերմունքը մար-
 դու նկատմամբ: Բանաստեղծի համար աստված միջոց է՝
 արտահայտելու իր մարդասիրական իդեալը. նա մարդկա-
 չին լավագույն գծերի գերագույն մարմնավորումն է: Ահա
 առ աստված ձոնված օրհներգ-աղոթքներից մի քանիսը.

Մարդասիրեա՛, ներող, խնայեա՛, երկայնամիտ,
 Պաշտպանեա՛, ապաւն, բարերարեա՛, հօր,
 Աղատեա՛, ամենակալ, կենսագործեա՛, նորոգող ... (Բ)
 Այլ ոչ թէ առ փոքրկութիւն մարդկային մտաց հայցեմ
 ներութիւն,
 Այլ առ աննուաղ լիութիւն փրկչիդ Յիսուսի Քրիստոսի
 պաղատիմ մարդասիրութիւն: (ԺԸ)
 Այլ առեր ի պատիւ մեծաց գովեստից՝
 Առաջին դասեալ զմարդասիրութիւնն: (ԼԵ)
 Իսկապէս մարդասիրութեամբ կարօտելոյս բարեա՛ց
 նուիրեա: (ԽԷ)

Կարելի է ասել, որ նարեկացու գերագույն նպատակը
 փարդն աստվածացումն ու աստծո մարդկայնացումն է
 միաժամանակ: Մ. Արեղյանի դիպուկ բնութագրմամբ՝ նա
 ուղղում է տեսնել «մարդն աստծու մեջ և աստված ինքը մար-
 դու մեջ»¹⁵: Նարեկացին հրազում է, որ մարդը լինի Քրիս-
 տոսի նման «անթերի մարդկութեամբ և անպակաս աս-
 տուածութեամբ» (ԽԴ): Շատ հատկանշական է, որ պոեմի
 հաջորդ գլուխներից մեկում բանաստեղծը կրկնում է այս
 խոսքերը, բայց տեղափոխելով մակդիրները, որով կարծեք
 մի անգամ ևս հաստատում է մարդկայնության և աստվա-

15 Մ. Արեղյան. Երկեր, հ. Գ, 1968, էջ 590:

ծության նույնականութիւնը. «Աննուազ՝ մարդկութեամբ և անթերի՝ աստուածութեամբ» (Խէ):

Այս բոլորով նարեկացին անշափ հարազատ էր Թումանյանի հումանիստական ձգտումներին, որի ստեղծագործության մեջ ևս մարդկայինը միշտ գերագույն նշանաբան է եղել: Մենք այստեղ չենք խոսի «անարատ մարդու» և «շքեղ հերոսների» երազանքի մասին, որն անցնում է նրա շատ երկերի միջով: Բավական է հիշել միայն նրա բարոյագեղագիտական հիմնական դրույթներից մեկը. «Ոչ մի պաշտոն կամ կոչում չկա, որ հավասար լինի և կարելի լինի համեմատել մաքուր կոչումի հետ» (IV, 246): Այսպես, Թումանյանն էլ իր մեծ նախորդի նման ամեն ինչից բարձր դասում է մարդկային սկզբունքը: Նարեկացիական որոշակի բովանդակութիւն և գունավորում ունի նաև Թումանյանի գեղագիտական համակարգի մի ուրիշ կարևորագույն ըմբռնում: Խոսքը վերաբերում է այն մտքին, որի համաձայն գրականութիւնն իր կախարդական հայելու մեջ «ոչ միայն արտացոլում է ժամանակը և իր դեպքերն ու դեմքերը, այլև տալիս է իր լույսն ու ջերմութիւնը կյանքին և ձգտում է կյանքում ստեղծել մարդու էն վեհ ու վսեմ, էն մաքուր ու անաղարտ պատկերը, որ տվել է նրան աստված, կազմված ու հյուսված բնության ամենամաքուր տարրերից» (IV, 240): Մարդու կերպարը աստվածային շափանիշներով ըմբռնելու մեջ Թումանյանի մեծագույն նախորդը, անտարակույս, Գրիգոր Նարեկացին էր՝ մարդու աստվածացման խիզախ գաղափարով:

«Ողբերգության մատյանը» անհատական-քնարական ձևի մեջ միշտ համընդհանուր բովանդակութիւն է արտահայտում: Ամեն ինչ գնահատվում է նրա համամարդկային նշանակութիւն տեսակետից: Հենց աստծո մեծութիւնն էլ որոշվում է նրանով, որ նա հավասարապես բոլորին է պատկանում. Ամենակալ, բարերար, մարդասէր աստուած բոլորից: (ԼԳ) Համայնդ յամենայնում, ամենայնիւ ստացեալ քեզ փառս: (ԻԳ)

Նարեկացին իր խոսքը համարում է ոչ միայն աստվածային կամքի ու ներշնչման արդյունք, այլև հանուրի, ամենքի, բոլոր հավատացյալների սրտի և հոգու նվիրական խոստովանություն: Եթե նա արդարություն է հայցում աստծուց, ապա ոչ թե իր համար, այլ ամբողջ հանրության, օգնություն ակնկալող բոլոր մարդկանց.

Հայցեմ զողորմութիւն ընդ ամենեցուն մաղթանաց՝
Ընդ նկունս և անհամարձակս,
Ընդ տկարսն և փոքրկունս

Եվ այսպիսի շարունակվում է հա 14 տող, և ամենքի անունից հանդես դալու գլխավորությունը բանաստեղծին իրավունք է տալիս իր խոսքը կոչելու «յանձնառական համայնապատում խոստովանություն» (ԼԲ): Ուրեմն նա կամովին հանձն է առել բոլորի մեղքերի խոստովանություն և հոգիների փրկության գործը: Դրա մեջ է բանաստեղծը տեսնում իր բարձրագույն կոչումը, որովհետև ինքը պետք է հանդես գա իբրև «պատգամաւոր աղօթանուէր ամենայն աշխարհի» (ԻԸ): Մի ուրիշ տեղ նա իր տառապանքների մեջ համայն աշխարհի խտացված նկարագրին է տեսնում.

Արդ, ես՝ ճշդրիտ պատկեր ամենայն երկրի,
Զիմս խառնեալ ընդ նոցին պարտիս
Եւ ի նոցայոցն զառ իս դառնութիւն կրկին առաւելալ,
Նորօք հեծնեցից ... (Մ)

Միայն այդ իմաստով, այսինքն՝ համայն մարդկության մեղքերն իր վրա վերցնելու առումով պետք է հասկանալ բանաստեղծի՝ բազմիցս կրկնվող ինքնաձաղկումները՝

Ո՛չ որ մեղաւոր իբրեւ զիս,
Ո՛չ որ անօրին, ո՛չ որ ամբարիշտ,
Ո՛չ որ անիրաւ, ո՛չ որ շարագործ,
Ո՛չ որ վրիպեալ, ո՛չ որ սխալեալ,
Ո՛չ որ մոլեղնեալ, ո՛չ որ խարդախեալ,
Ո՛չ որ շաղախեալ, ո՛չ որ ամաշնեցեալ, ո՛չ որ դատապարտեալ,
Ե՛ս միայն, և այլ ո՛չ որ,
Ե՛ս ամենայնն, և յի՛ս ամենեցունն: (ՀԲ)

Կամովին իր վրա վերցնելով համայնի մեղքերն ու ապաշխարանքը, բանաստեղծը մարդու բարոյական կատարելագործման և փրկության խնդիրն է հետապնդում: Դա նարեկացու հումանիզմի բարձրագույն արտահայտությունն է¹⁶:

Մենք համեմատաբար շատ խոսեցինք նարեկացու բանաստեղծական դավանանքի այս կողմերի մասին, որպեսզի առարկայորեն երևա, թե ինչքա՞ն շատ ընդհանուր գծեր կան նրա և Թումանյանի միջև: Ընդհանուրի ճակատագրի և մարդուն բարոյապես փրկելու մտահոգությունը, ամենքի անունից խոսելու ցանկությունը Թումանյանի համար ևս առաջատար մոտիվ է: Հիշենք, որ մարդուն իր արատներից ազատելու և կատարելագործելու համար է զրկանքների ու պայքարի ճանապարհ՝ ընկնում նրա իդեալական հերոսը՝ «Հազարան բլբուլի» Արեգը: Իսկ նարեկացու մարդասիրությունը հիշյալ խտացված ձևակերպումը՝ «Ծ՛ս ամենայնն, և յի՛ս ամենեցունն», կարող է համարվել նաև Թումանյանի ժողովրդայնությունն ընդհանրաբանը՝ իհարկե, ազատված մեղքի և ապաշխարանքի միջնադարյան ըմբռնումներից, տոգորված միանգամայն իրական բովանդակությամբ: Իրոք, նարեկացու այդ խոսքերի մի այլ տարբերակը չէ՞ արդյոք Թումանյանի հետևյալ թևավոր բանաձևը, բայց առանց որևէ միստիկ երանգի. «Ամենքի հետ ապրում եմ, ամենքի չափ տառապում»: Շատ պերճախոս է նաև հետևյալ զուգադիպությունը: 1910 թ. գրած «Ամենքը միասին» հոդվածում, որը, ինչպես գիտենք, նվիրված էր Աբովյանի արձանի համար հանգանակություն կատարելուն, և որի գրեթե կեսը Գրիգոր Նարեկացու մասին է, հայ նոր գրականության հիմնադիրն այսպիսի եզրափակիչ բնութագիր է տրվում. «Նա ամենքինն է ու ամենքը նրա մեջ են» (IV, 158): Սա ևս կարող է համարվել նարեկացու նույն խոսքերի մի յուրօրինակ ար-

¹⁶ Նարեկացու մարդասիրության, մասնավորապես համայնի նկատմամբ նրա վերաբերմունքի մասին տե՛ս Վ. Նալբանդյան. Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1990, էջ 125—159, 225—234 և այլն:

ձագանք՝ առաջացած, անշուշտ, տարերայնորեն, բայց ինք-
նին շատ իմաստալից:

Կամ՝ վերցնենք 1921 թ. գրած հետեւյալ քառյակը:

Ո՛վ անճառ Մին, որ ամենին միացնում ես մի կյանքում,
Ամեն կյանքում ու երակում անտես, անկեղ բորբոքում,—
Ողջ աղատ են ու հարաղատ էս աշխարհքում Քեզանով,
Ողջը Քո մեջ՝ անմահ, անվերջ՝ Քեզ են երգում Քո ձենով...

«Անճառ Մինը» (ի դեպ, անճառ կամ անճառելի մակ-
դիրները նարեկացու՝ ասածուն տրված ամենահաճախագեղ
բնութագրումներից են) Թումանյանի բանաստեղծական բա-
ռասպաշարում՝ այն քարծրագույն խալն ու սկզբունքն է,
որի շնորհիվ համաժամեալ բնության բազմազան տարրերը
փոխադարձաբար առնչվում են մեկ միասնական համակար-
գի մեջ: «Մինը» ամեն ինչի սկիզբն է ու վախճանը: Դա մաս-
նավորից դեպի համընդհանուրը տանող ճանապարհն է, որով
ընթանում է պանթիստ բանաստեղծը: Թումանյանն էլ նա-
րեկացու նման երազում է հասկանալ այդ ընդհանուրը, ձուլ-
վել նրա մեջ, թոթափել եսակենտրոն գոյության բևեռը և
սողորմել համայնի մասնիկը լինելու գիտակցությամբ: Հի-
շենք մի ուրիշ քառյակի տողերը.

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

Մասնավորի և ընդհանուրի, մարդու և տիեզերքի հա-
վերժական կապերի ըմբռնումն է, որ Թումանյանին իրա-
վունք է տալիս ասելու. «Ես շընչում եմ միշտ կենդանի
Աստծու շունչը ամենուր», «Հոգիս տանը հաստատովի, Տիե-
զերքն է ողջ պատել, Տիեզերքի տերն եմ ես», «Տիեզերքում
աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին» և այլն¹⁷:

¹⁷ Թումանյանն ունի սեպտիմետրի քառյակ, որն ասեք նրա շատ
մտորումների կոնսպեկտային շարադրանքն է և միաժամանակ, հենց իբ-
խտացված բնույթի շնորհիվ, ավելի ցայտուն է երևան հանում Թուման-
յանի մտածողության կապերը նարեկացու հետ:

Շատ նարեկացիական բան կա այս ամենի մեջ՝ իհարկե, բոլոր այն տեղաշարժերով ու հավելումներով, որ մտքերել են ժամանակը, աշխարհընկալման և դեղարվեստական մտածողության տարբերությունները:

Հոգևոր բաղմազան կապերը հայ միջնադարի մեծագույն բանաստեղծի հետ եղան Թումանյանի ստեղծագործության և բնափիլիսոփայական հայացքների հիմնական աղբյուրներից մեկը: Բայց նա երբեք չընթացավ նմանական կամ կրկնության ուղիով: Ընդհակառակը, դեղարվեստական ոճի առումով նարեկացին և Թումանյանը շատ դեպքերում հակոտնյաներ են: Օրինակ, «Մատյանում» մակդիրների և փոխաբերությունների, բառական հակադրությունների բացառիկ առատությունը, նույն միտքը կամ զգացմունքը հաստատող համանման լեզվամիջոցների անվերջանալի հեղեղը ոչ մի չափով չեն արտացոլվել Թումանյանի ոճի մեջ, որն արտակարգ հակիրճ է և զուսպ, բացարձակորեն հեռու է որևէ կրկնաբանությունից:

Բայց այս և շատ ուրիշ տարբերություններ չպետք է խանդարեն մեզ տեսնելու ոգու, մարդու և աշխարհի ճակատագրի ընկալման ընդհանրությունները, որոնցով նարեկացին և Թումանյանը իրենց հազարամյա հեռավորությունից այնքան հաճախ արձագանքում են իրար: Մեկը «զուլսը բարձրացրած մինչև երկինք», իսկ մյուսը կանգնած «երկնադետ Մասիսի» բարձունքին՝ նրանք զրույց են վարում ժողովրդի և աշխարհի, ժամանակի և հավերժության հետ:

Մեր կյանքը—կարճ մի վերիք,

Անցնել հանդիստ ամեն տանջանք ու վայելք,

Ապրել անախտ, անցնել անհաղթ—հողիանալ ու նորեն

Նյութից դատված, անմեկ առտված—վերադառնալ դեպ իրեն:

Այսպես, ուրեմն, մարդն անցնում է տանջանքի ու վայելքի միջով՝ ձգտելով ազատվել նյութական քեփից ու արատներից և հողիացած-աստվածացած վերադառնալ իր բուն էությունը: Այսպես է հասկանում Թումանյանը մարդկային կարճատև կյանքի իմաստը,— ճիշտ և ճիշտ Գրիգոր Նարեկացու ոգով:

Հովհ. Թումանյանի անունը հատկապես սերտորեն է կապված Սայաթ-Նովայի հետ: Մի բանաստեղծի, որը պատմականորեն ավարտեց հայ միջնադարյան քնարերգության զարգացման հազարամյա ուղին և միաժամանակ նախապատրաստեց ավգային նոր բանաստեղծության սկիզբը: Բայց՝ զարմանալի՝ բան. մեր զրականագիտության և հասարակական գիտակցության մեջ, թվում է, ոչ այնքան Սայաթ-Նովան է պետք Թումանյանին հասկանալու և դնահատելու համար, ինչքան հակառակը: Թումանյանն այնքան մեծ դործ է կատարել Սայաթ-Նովայի անվան և գործի ժողովրդականացման համար, տվել է այնպիսի խոր և ճշմարտացի գնահատականներ, որ այսօր պրեժե անհնար է խոսել Սայաթ-Նովայի մասին՝ առանց պիմելու այդ առույթներին: Թումանյանի դերը 150-ամյա ճանապարհ անցած սայաթնովագիտության մեջ կարելի է համեմատել միայն մեր բանասիրության այդ ճյուղի հիմնադրի՝ Գևորգ Ախվերդյանի դերի հետ:

Իրոք, հիշենք, որ 1852 թ. Ախվերդյանի հրատարակած հայտնի ժողովածուից հետո, որը Սայաթ-Նովայի իսկական գրական հայտնագործությունն էր, մեծ երգիչն ավելի քան կես դար դեռ մնում էր կիսամոռացված վիճակում: Հատուկենտ հրապարակումներից ու հոդվածներից զատ նրա երգերի վերամաստավորման փորձեր չեն արվում: Եվ այսպես շարունակվում է մինչև 1910-ական թվականների սկիզբը, երբ Սայաթ-Նովայի ծննդյան 200-ամյակի առթիվ Թումանյանն իր ղեկավարած Հայ գրողների Կովկասյան ընկերության ամբիոնից և «Հորիզոն» թերթի էջերից բազմիցս բարձրացնում է մեծ երգչի հիշատակը հավերժացնելու, նրան ճանաչելու և ըստ արժանիության գնահատելու խնդիրը: Ճիշտ է, Սայաթ-Նովայի շիրմին մահարձան կանգնեցնելու հարցը մամուլում առաջին անգամ բարձրացրել էր նկու-

րիչ Դևոթդ Բաշինջադյանը: Սակայն Թումանյանն այդ խընդ-
րին այնպիսի լայն հասարակական հնչողություն հաղորդեց,
որ Սայաթ-Նովայի երկրորդ վերածնունդն ամենայն իրա-
վամբ և ամենից ավելի նրա անվան հետ է կապվում:

Սայաթ-Նովայի մասին Թումանյանի հոգևածների ու
եկույթների ընդհանուր թիվը հասնում է քսանի: Թեև ծա-
վալով գրանք մեծ չեն և կաղմում են մի ոչ մեծ գրքուկ¹⁸,
բայց այն, առանց չափազանցության, մի ամբողջ մենա-
գրության կշիռ ունի: Թումանյանի ղեհահատականների շնոր-
հիվ Սայաթ-Նովան գիտակցվեց իբրև համազգային և համա-
կովկասյան մեծություն, իսկ նրա ստեղծագործությունը
դարձավ գիտական լուրջ քննությունների նյութ: Թուման-
յանի նշանավոր չափածո ձոնից հետո («Նաղով եկավ,
ախով գնաց Սայաթ-Նովան») շատ հայ բանաստեղծներ՝
սկսած Եղիշե Չարենցից, սրտառուչ երգեր նվիրեցին նրան:

Շատ վաղ է մասել Սայաթ-Նովան Թումանյանի գիտակ-
ցության մեջ: Նվարդ Թումանյանը հիշյալ ժողովածուի վեր-
ջաբանում գրել է. «Այդ սերը Թումանյանի սրտում դարթ-
նել է պատանեկական օրերին՝ 1881—1883 թվականներին, երբ
դեռևս 2-րդ դասարանի աշակերտ էր Ջալալօղլու (այժմ
Ստեփանավան) դպրոցում. «Քնար հայկական»-ի էջերում
կարդում է Սայաթ-Նովայի երգերը, կարդում է, սիրում և իր
ընկերների համար Թիֆլիսի բարբառից վերածում է դրա-
կանի»: Խոսքը վերաբերում է Միքայել Միանոսարյանի կազ-
մած հայտնի ժողովածուին (1868), որի մեջ տեղ են գտել
Սայաթ-Նովայի լավագույն երգերից վեցը. «Ուստի՞ գու-
քաս, դարիբ բըլբուլ...», «Դուն էն գլխեն իմաստուն իս...»,
«Արի ինձ անգամ կալ...», «Առանց քիզ ի՞նչ կոնիմ...», «Արի
համով զուլուզ արա...», «Բըլբուլի հիդ լաց իս էլի...»:

18 Տե՛ս Նվարդ Թումանյանի կազմած ժողովածուն՝ «Հովհ. Թուման-
յան. Սայաթ-Նովա», 1945, ինչպես նաև նույն դրքի վերահրատարակու-
թյունը՝ որոշ փոփոխություններով (1963, խմբագիր՝ Ա. Ինճիկյան), Թու-
մանյանի քաղվածքները, բացի հատուկ նշվածներից, բերվում են դրքի
1945 թ. հրատարակությունից, որն ավելի լրիվ է:

Ավելի ուշ՝ Ներսիսյան դպրոցում սովորելու ժամանակ, անկասկած, Թումանյանի ձեռքն է ընկել Գ. Ախվերդյանի կազմած ժողովածուն, որը և մեծապես ընդլայնեց Սայաթ-Նովայի կոմպոզիցիան շրջանակները: Իսկ երբ դարավերջին կազմակերպվեց «Վերնատունը», Սայաթ-Նովան դարձավ խմբակի անդամների մշտական հետաքրքրության առարկան: Այդպիսի կողմնորոշման համար, բացի Թումանյանի վաղեմի նախասիրությունից, կարևոր դեր խաղաց խմբակի մի ուրիշ անդամ՝ Նիկոլ Աղբալյանը: Լինելով բնիկ թիֆլիսիցի, կատարելապես տիրապետելով տեղի բարբառին և հիանալի ղգալով ու կատարելով Սայաթ-Նովայի երգերը, Ն. Աղբալյանն այս գործում դարձավ Թումանյանի ամենազոռեղ ղինակիցը: Նա էր, որ Հայ գրողների ընկերության հավաքույթին՝ կարգաց առաջին ղեկուցումը Սայաթ-Նովայի մասին (1913 թ. մարտի 14-ին), ակտիվորեն մասնակցեց շատ ուրիշ ձեռնարկումների: Տարիներ անց Ն. Աղբալյանը գրեց «Սայաթ-Նովայի հետ» մեծարժեք աշխատությունը՝ երգչի մի շարք խաղերի մանրակրկիտ բանասիրական քննության մեջ, որպիսին կարող էր կատարել միայն նա:

«Վերնատան» սայաթնովյան հրապուրանքի և գործերի մասին վկայել են նաև խմբակի մյուս անդամները: Ավ. Իսահակյանն իր հուշերում գրել է. «Մեր բոլորի սիրածն էր Սայաթ-Նովան, որին բարձրացրինք հանճարների դասին, ունեցանք պաշտամունք նրա հանդեպ, մեր բոլոր խնջույքներում երգում էինք նրա տաղերը, որոնք գրեթե մուռացված էին: Վստահ կարող ենք պարծենալ, որ մենք վերակենդանացրինք նրան, տարածեցինք նրա համբավը և արժարժեցինք նրա երգերը» (ԹԺՀ, 11—12): Իսկ Գ. Դեմիրճյանն ավելացնում է. «Այդ տարիներին էր, որ «գտնվեց» Սայաթ-Նովան: «Գտնողը» Աղբալյանն էր: Նա երգում էր Սայաթ-Նովայի այն եղանակները, որ այժմ տարածված են ամենուրեք: Բայց այնուհետև Սայաթ-Նովային վեր հանեց և քաղաքացիական իրավունք նվաճեց Թումանյանը: Զեկու-

ցումներ, զրույցներ, հանդեսներ—այս բոլորը Թումանյանի գեներներն էին, որով ժողովրդականացնում էր նա Սայաթ-Նովային» (ԹժՀ, 37):

Կանգ չենք առնի 1913—1914 թթ. Թումանյանի ղեկավարությամբ կազմակերպված բազմադան ձեռնարկումների վրա: Այդ մասին առատ նյութ կա Թումանյանի հոդվածներում և ելույթներում, ժամանակակիցների հուշերում, գիտական ուսումնասիրությունների մեջ¹⁹: «Սայաթնովյան շարժումը» նախապատերազմյան տարիների հայ գրական-հասարակական կյանքի նշանակալի երևույթներից մեկն էր, որի արժեքը դուրս եկավ բանաստեղծի հիշատակը հարգելու սահմաններից, դարձավ ազգային գիտակցության, կովկասյան ժողովուրդների միջև վստահություն և հարգանք արձարծելու ազդեցիկ միջոց:

Սայաթ-Նովայի մասին Թումանյանի գրածների մեջ պեսեք է տարբերել երկու կողմ կամ շերտ:

Մեկը այդ նյութերում առկա մասնավոր հարցադրումներն ու հոգսերն են: Իհարկե, այսօր դրանք մեծ մասամբ գրական-պատմական թրժեք ունեն: Բայց և ինչքան հետաքրքիր են՝ շոշափելիորեն տեսնելու համար Թումանյանի նկարագրի մի քանի բնորոշ գծեր՝ հասարակական ակտիվ գործունեության ջիղը, մարդկանց մի գեղեցիկ նպատակի համար ոգեշնչելու, համախմբելու ունակությունը և, որ ամենից կարևորն է, սեփական անձն ու ծառայությունները երբեք չցուցադրելու առաքինությունը: Վերջինիս պերճախոս

19 Տե՛ս Հովհ. Թումանյանի «Սայաթ-Նովա» ժողովածուի նշված երկու հրատարակությունները, ժամանակակիցներից Ստեփան Զորյանի, Մարգար Ավետիսյանի, Գարեգին Լեոնյանի և ուրիշների հուշերը (ԹժՀ, էջ 116—117, 185—186, 443—444 և այլն): Ըստ Սուսաննա Հովհաննիսյանի «Սայաթ-Նովայի արժեքավորման պատմությունից» հոդվածի («Սովետական գրականություն», 1987, № 10, էջ 92—100) տվյալների՝ Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության և նրա հիշատակի հավերժացման հարցերը քննարկվել են Հայ գրողների կովկասյան ընկերության 23 նիստերում ու հավաքներում, իսկ միայն «Հորիզոն» թերթն այդ հարցերին անդրադարձել է մոտ 40 անգամ:

օրինակ է 1913 թ. սեպտեմբերին «Հորիզոն» թերթում տպագրված փոքրիկ նամակը: Այստեղ Թումանյանն առարկում է թերթի նախընթաց նյութերից մեկի մեջ հայտնված այն մտքին, ըստ որի Սայաթ-Նովայի մահարձանը կանգնեցվում է իր՝ Թումանյանի «առանձնակի ջանքերով»: «Պետք է ասեմ,— հայտնում է բանաստեղծը,— որ ինչ-որ կատարվել է, կատարվել է հավաքական ջանքերով»: Նույն նամակում նա անվերապահորեն մերժում է նաև մեծ երգչի շիրմաքարի վրա իր հայտնի բանաստեղծության տողերը («Սիրով եկավ, սրբով գրեց Սայաթ-Նովան») փորագրելու առաջարկը (զայթակղիչ առաջարկ, որից շատերը կոժվաբանային հրաժարվել): Թումանյանը գտնում է, որ դա «միանգամայն ավելորդ է և հենց Սայաթ-Նովայի իրեն երգերից մի երկու տող կգրվի իր արձանի վրա»: Ինչպես հայտնի է, այդպես էլ եղավ. 1914 թ. մայիսի 15-ին բացված մահարձանին փորագրվեցին Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գըլխեն իմաստուն իս...» երգից մի քանի տող («Ամեն մարթ չի կանա խբմե՝ իմ ջուրն ուրիշ ջրերն է ...»):

1913 թ. դեկտեմբերին Գրողների ընկերության երեկոյին Թումանյանը դեկլացում կարդաց՝ «Սայաթ-Նովան-Դավիթ եպիսկոպոս և առաջնորդ Հաղպատա թեմի» վերնագրով: Զեկուցման մեջ առաջադրվեց այն ենթադրությունը, որ պատմական մի շարք վավերաթղթերում հիշատակվող հաղպատցի Դավիթ եպիսկոպոսը եղել է նույն ինքը՝ աշխարհիկ կյանքից հեռացած Սայաթ-Նովան: Այդ վարկածը հենց այն ժամանակ առարկությունների հանդիպեց, իսկ հետադադում առհասարակ մերժվեց, քանի որ ուրիշ գրավոր աղբյուրներից հայտնի դարձավ, որ Հաղպատում Սայաթ-Նովան ծառայել է Ստեփանոս քահանա անվան տակ: Սակայն անկախ կատարված ենթադրության հավաստիության աստիճանից, զեկուցումն օգնեց սլարգաբանելու Սայաթ-Նովայի կենսագրության որոշ մութ էջեր, մերձենալու նրա ապրած հոգեկան բարդ գրամայի ըմբռնմանը: Ըստ զեկուցման լրագրային շարադրանքի, խոսելով աշխարհիկ կյանքից Սայաթ-

Նովայի հարկադրյալ հեռացման մասին, Թումանյանն աշխատեցրել է. «Եվ ահա էստեղ էլ վրա են հասնում օրերի «Հին աստվածները» ու բացվում է մեր առջև հայոց մեծ գուսանի կյանքի ու հոգու մեծ դրաման...»: Լեոն Շանթի դրամայի հիշատակությունը, որը նույն այդ օրերին համընդհանուր հետաքրքրություն էր շարժել հայ իրականության մեջ, շատ բան էր բացատրում Սայաթ-Նովայի հոգու պատմությունը:

1915—1917 թթ. Թումանյանը մի քանի անգամ մամուլում հանդես եկավ Սայաթ-Նովայի ուսանողների թարգմանությունների մասին: Առիթը Վալերի Բրյուսովի խմբագրած հայտնի ժողովածուն էր, որի մեջ դետեղված թարգմանությունները Թումանյանն ամենայն բնականորեն համարել է բնագրերի հետ, ցույց է տվել նրանց մեջ տեղ գտած որոշ անճշտություններ: Անշուշտ, պատահական չէ, որ Բրյուսովի և ուրիշ ուսու բանաստեղծների կատարած բազմաթիվ թարգմանություններից Թումանյանն անդադարձապես հատկապես ուշ միջնադարի երկու մեծ երգիչներին՝ Նահապետ Քուշակին և Սայաթ-Նովային: Դա հայ միջնադարի դրական ժառանգության նկատմամբ նրա հատուկ հետաքրքրության վկայությունն է: Առաջարկված ճշտումները, առանձին բառերի շուրջ Պ. Մակինցյանի և ուրիշների հետ վարած բանավեճը ցույց են տալիս, թե Թումանյանը պատասխանատվության ի՞նչ բարձր գիտակցությամբ և բանասիրական ի՞նչ խոր գիտելիքներով էր մոտենում այդ խնդրին:

Թումանյանի սայաթնովյան նյութերի մյուս շերտը այն խորիմաստ զնահատականներն են, որոնք, միասին վերցրած, տալիս են մեծ երգչի ստեղծագործության ամենախոր մեկնաբանություններից մեկը: Ինչպե՞ս էր զնահատում Թումանյանը Սայաթ-Նովային, ո՞րն էր նրա պատմագեղարվեստական մեծության թումանյանական ըմբռնումը: Պայմանականորեն մի պահ մասնատենք այդ ըմբռնումը և ներկայացնենք մի քանի կետով՝ երբեմն խախտելով նաև Թումանյանի ասույթների ժամանակագրական կարգը:

Մեծ երգչի ստեղծագործության և անձնական ողբերգական վախճանի մեջ Թումանյանը տեսնում էր հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի մարմնավորումն ու յուրօրինակ խորհրդանիշը: Նրան շատ էր ոգևորել Վալերի Բրյուսովի այն խոսքը, թե Հայաստանի պոեզիան հայ ժողովրդի աղնը վականության լավագույն վկայականն է, և, իբրև այդ մտքի լավագույն հաստատում, նա առաջին հերթին հիշում էր Սայաթ-Նովային, որն իր անձի մեջ կրկն է աղգային բանաստեղծական հանճարն ու ժողովրդի ողբերգական ճակատագիրը: Նահապետ Քուչակի և Սայաթ-Նովայի ուսերեն թարգմանությունների մասին 1915 թ. վերջին գրած հոդվածը Թումանյանն ավարտում էր այսպես. «...Թող իմանան, որ «եթերային բարձունքները» երբեք խորթ ու անմատչելի չեն եղած հայի հոգուն, որ հայի հանճարն էլ է միշտ սավառնացել էն վսեմ, էն սուրբ ու նուրբ ոլորտներում, թեև նա ինքը՝ հայը միշտ լողացել է արյան ծովի մեջ, ահա ճիշտ էնպես, ինչպես մի Սայաթ-Նովա»: Իսկ դրանից ընդամենը մի քանի շաբաթ անց՝ 1916 թ. հունվարին գրած «Հայոց պատմությունը» հոդվածում, Թումանյանն այսպիսի մի պատմական զուգահեռ է անցկացրել. «Եվ ինչո՞ւ չի կարելի Սայաթ-Նովային նկատել որպես հայ ժողովրդի կյանքի ու տանջանքի խորհրդանշանը—նրա պատմությունը: Հանճարի կնիքը ճակատին, քրիստոնեության խաչը ձեռքին, դաշույնը սրտի մեջ»: Զուգահեռ, որը հիմք է տալիս բանաստեղծին նորից արծարծելու հայ ժողովրդի արյունոտ պատմության խնդիրը և խոսքն ավարտելու այսպիսի կոչով. «Բայց պետք է ճանաչել Սայաթ-Նովային ու ծանոթացնել աշխարհքին, որ ամենքն էլ համոզվեն, թե չի կարելի հավիտյան թողնել էդ դաշույնը նրա սրտում»:

Շատ կարևոր են Թումանյանի գիտողությունները մեծ երգչին ծնած ու ձևավորած անկրկնելի պատմաաշխարհագրական միջավայրի մասին: «Երկու մեծ թիֆլիզեցիներ» հոդվածում (1913) այդ հարցի մասին խոսելիս Թումանյանը, կարելի է ասել, զուգակցել է գիտական խոր հայացքն

ու կենդանի պատկերի նկարչական գունագեղութիւնը: Եւ Սունդուկյանի, և՛ Սայաթ-Նովայի ժառանգութեան ճշմարիտ ըմբռնման բանալին նա տեսնում է հին Թիֆլիզի մեջ, որի «հարազատ լեզվով, շնչով, հոգով» ստեղծագործել են նրանք: Իսկ հին Թիֆլիզի բնութագիրն սկսվում է հետևյալ տպավորիչ խոսքերով. «էն մի առանձին, յուրատեսակ աշխարհք էր, որի մեջ եկել միացել էին կովկասյան ժողովուրդներն: ամենքն իրենց առանձնահատուկ կյանքով ու երանգով և հերքենք էին ազգերի մի վերին աստիճան գրավիչ ու հետաքրքրական խառնուրդ ու կյանք: Եվ որովհետև էդ կյանքին տոն տվողը վրացական անհոգ ու զվարթ ոգին էր, էդ պատճառով էլ հին Թիֆլիզը իրար խորթ տարրերի էտնոգրաֆիական մի ժողովածու չէր հանդիսանում, այլ մի ուրախ հարսանքատուն, ուր հրավիրված էին Կովկասի բոլոր ազգերն ու ցեղերը—քեֆ քաշելու»:

Ահա այդ միջավայրն է սենել Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական հանճարը, այստեղից են գալիս նրա լուսավոր թախիծն ու լայնախոհ մարդասիրութիւնը: Հին Թիֆլիզն է պայմանավորել նրա պոեզիայի համակովկասյան բնույթը՝ անդրկովկասյան երեք ժողովուրդների լեզուներով ստեղծագործելու հանգամանքը, որը եզակի և անկրկնելի երևույթ է նույնիսկ համաշխարհային գրական շախմատներում: «Անգիտակից թշնամիներ» հոդվածում (1913) Թումանյանը Սայաթ-Նովային կոչել է «համակովկասյան երգիչ», որը «հավասար թանկ է կովկասյան բոլոր ազգութիւնների համար» (VI, 200—201): Ահա թե ինչու, ասում էր Թումանյանը նույն թվականին գրած մի այլ հոդվածում, Սայաթ-Նովայի պոեզիան «մեր աշխարհքի հաւաղատ շնչի նման միշտ իադալու է Կովկասի ժողովուրդների վրա», դիմելու է նրանց սիրո և արդարութեան պատգամներով:

Սայաթ-Նովայի երգերում բացարձակորեն գերակշռող սիրային մոտիվների մեջ Թումանյանը շատ լայն, համամարդկային բովանդակութիւն է տեսել: Նա Սայաթ-Նովային անվանել է «մի հոյակապ սիրահար, բռնված ու

բռնկված սիրո հրդեհով», ուրիշ առիթներով՝ դժբախտ սիրո մեծ էրզիչ, որի խաղերոսման գերազանց ուժով և անկեղծությամբ մարմնավորվել են «մերժված սիրո իսկական հառաչանքն ու տառապանքը»: Ուշագրավ է հատկապես այն միտքը, ըստ որի Սայաթ-Նովան «սիրո լույսի տակ էլ նկատում է աշխարհքն ու իրերը»: Սերն իր ամենալայն և խոր ըմբռնումով, ըստ Թումանյանի, Սայաթ-Նովայի ամբողջ աշխարհգացողության ելակետն ու շարժանիշն է, նրա հիգգերում տիրապետող մարդասիրական մթնոլորտի հիմքը: Այստեղից է բխում այն, որ բոլոր տառապանքներից հետո էլ մեծ երգիչը միշտ «մնում է արի ու բարի, անշարժ ու անաչառ, վեհ ու վսեմ, որպես աշխարհքի ու մարդու մեծ բարեկամը»: Եվ այն, որ նա թեև «զայրացավ, բայց երբեք չլարացավ, ցավեց, բայց երբեք չանիծեց»: Այսպիսի երգչի գերեզմանն անգամ, ասում էր Թումանյանը, «ժպտում է մարդկանց սրտերին մի խոր հավիտենական ժպտով ու ասես թի կյանքը հաշտեցնում է մահի հետ», «ամբողջովին հաշտություն ու սեր է բուրում»:

Սրանք էին Թումանյանի «սայաթնովապաշտության» հիմքերը, որոնք և մղել են նրան այդքան բարձր գնահատելու մեծ բանաստեղծին: Թումանյանի համոզմամբ՝ Սայաթ-Նովան ժամանակավոր հրապուրանք կամ հորաձուլություն չէ, այլ ժողովրդի հոգու հավերժական ուղեկիցն ու թարգմանը, «գեղեցիկ ձևի մեջ մի մշտավառ հուր հոգի է նա, մի աղնիվ ու լիքը սիրտ, մի հարազատ հզոր շունչ»: Ժողովրդի հոգեոք կյանքում Սայաթ-Նովայի գրաված բացառիկ տեղը բնութագրելիս Թումանյանը դիմում է այնպիսի գերաբնական մակդիրների, ինչպես վիթխարի, անդուգական, մի ամբողջ ժողովրդի պարծանք, անմաշ ու անմահ, վերջապես՝ «մեր հոյակապ, մեր արքայական Սայաթ-Նովան»: Նրեի հնարավոր չէ ավելի բարձր գնահատել որևէ բանաստեղծի ...

Սայաթ-Նովային նվիրված փոքրիկ բանաստեղծությունը, որ Թումանյանը գրեց 1913 թ., եղավ մեծ հրգչի խտաց-

ված, տարողունակ գնահատականը և զարդարեց նրա թափաման հանդիսությունները: Այստեղ գերազանց ուժով արտահայտվել են Թումանյանի ոճի անօրինակ հակիրճությունը, մեկ բառով «մի ամբողջ աշխարհ» բացելու ունակությունը: Բանաստեղծությունն ամբողջովին հիմնվում է բովանդակությամբ հակադիր, բայց հնչյունական կազմով նման (հանգավորվող) բառերի զուգադրման վրա: Դրանք միաժամանակ մարմնավորում են պոեզիայի և կյանքի, բանաստեղծի և ժամանակի անհաշտելի հակադրությունը: Գեղարվեստական խոսքի վսեմ առաքելությամբ կյանք մը-տած բանաստեղծը աշխարհից հեռացավ ցավով ու տառապանքով («Նաղով եկավ, Ախով գնաց Սայաթ-Նովան, Երգով եկավ, Վերքով գնաց Սայաթ-Նովան»), սիրո մեծ պատվիրաններով մարդկանց դիմող բանաստեղծը դարձավ արյունոտ սրի դոհ («Միրով եկավ, Սրով գնաց Սայաթ-Նովան»): Սակայն ի վերջո նա հաղթեց ու անմահացավ հենց իր մարդասիրական մեծ ոգով («Միրով մնաց Սայաթ-Նովան»):

Թումանյանի մյուս բանաստեղծությունը լայն ընթերցողին ավելի քիչ է հայտնի, ու թերևս անհամոզիչ թվա նրա մեջ Սայաթ-Նովայի գնահատական տեսնելը: Իրոք, այդ տողերում, որ 1917 թ. բանաստեղծը գրել է իր դուստր Անուշի ալբոմում, նա իր իսկ ճակատագրի և տառապանքների մասին է խոսում, իսկ Սայաթ-Նովան հիշատակվում է միայն որպես համեմատության եզր, ստանում է, այսպես ասած, անդրադարձված գնահատական: Բայց ինչքա՞ն խոր, որոշակի իմաստով՝ սպառնիչ գնահատական է դա: Բերենք բանաստեղծությունն ամբողջությամբ.

Կանցնեն օրերն, Անուշ ջան,
Կանցնի քո հերն, Անուշ ջան,
Ու կըտանի իրեն հետ
Իր ցավն ու սերն, Անուշ ջան:
Ցավը՝ անտակ ծովի պես,
Սիրը՝ անհագ սովի պես.
Ծովի միջին ու սովի՝
Անբախտ Սայաթ-Նովի պես:

Սայաթ-Նովան անհատական և ազգային ցավի ու սիրո, տառապանքի ու տենչանքի բարձրագույն չափանիշ է,— այս է հավաստում Թումանյանը չափածո ձևով՝ դրեթի բառացի կրկնելով 1915 թ. իր հոգևածի՝ մեզ արդեն ծանոթ խոսքերը. «հալը միշտ լողացել է արյան ծովի մեջ, ահա ճիշտ էնպես, ինչպես մի Սայաթ-Նովա»:

Իսկ ինչպե՞ս են արտահայտվել սայաթնովյան ավանդույթները Թումանյանի ստեղծագործության մեջ: Շատ դայթակղիշ, բայց և սալթաքուն ուղի է բացում այս հարցը, քանի որ կարելի է հեշտությամբ «ազդեցություններ» հայտնաբերել այնտեղ, ուր պարզապես երևան են գալիս երկու բանաստեղծների աշխարհագրոգություն և գեղարվեստական Նկարագրի ընդհանուր դժերը: Սայաթ-Նովայի ներդրածությունը Թումանյանի վրա երբեք արտաքին ցցուն ձևերով չի արտահայտվել: Վերցնենք, օրինակ, նրա կիրառած աշուղական տաղաչափական ձևերը (գաղել, մուխամմաղ, թեջնիս, դիվանի և այլն): XX դարի սկզբին այդ ձևերը, առաջին հերթին Սայաթ-Նովայի շնորհիվ, թափանցեցին արևելահայ բանաստեղծության մեջ, նրանց հետևությամբ բաղմամբով գործեր գրեցին նույնիսկ Տերյանն ու Զարինյը՝ իրենց գեղարվեստական սկզբունքներով Սայաթ-Նովայից բավական հեռու կանգնած բանաստեղծներ: Այնինչ Թումանյանը, որը, թվում է, իր ժողովրդական մտածողությամբ և գեղարվեստական նախասիրություններով պետք է հակված լինիր դեպի աշուղական տաղաչափության ձևերը, դժրանց օգնությանը երբեք չի դիմել: Քառյակների առկայությունը մեզ չպետք է շփոթեցնի: Թեև նրանց մեջ Թումանյանը կիրառել է աշուղական պոեզիայի հանգավորման և բառական կրկնության սկզբունքները հիշեցնող ձևեր, բայց դրանք պայմանավորված էին այդ արեւելյան ժանրի ավանդույթով և ոչ թե հատկապես Սայաթ-Նովային հետևելով (վերջինս հայերեն քառյակներ, իբրև ինքնուրույն ժանր, չի գրել):

կամ՝ համեմատենք Սայաթ-Նովայի և Թումանյանի բանաստեղծական ոճերը: Նախ նկատենք, որ Թումանյանը որևէ չափով տուրք չի տվել աշուղական պոեզիայի համար գրեթե պարտադիր ծաղկուն, շքեղ ոճին: Նա չի գնացել ոճավորման ուղիով, իր լեզվի մեջ Թիֆլիսի բարբառի ինչ-ինչ տարրեր չի ներմուծել: Մի բան, որ այնպիսի վարպետությամբ հետագայում կիրառեց Նղիշե Չարենցն իր «Տաղարանում»:

Նմանապես ճիշտ չէր լինի Թումանյանի մոտ որոնել Սայաթ-Նովայի հիմնական բանաստեղծական մոտիվի՝ սիրային երգերի մեջ արտահայտված արամադրությունների ինչ-ինչ արձագանքներ: Մերժված, դժբախտ սիրո տառապանքը, սիրուհուն ուղղված խնդրանքի, հորդորի կամ հանդիմանության խոսքերը, որոնք առատորեն սփռված են Սայաթ-Նովայի երգերում, ամենեին բնորոշ չեն Թումանյանի սիրային քնարերգությանը, որն, ի դեպ, այնքան էլ մեծ տեղ չի գրավում նրա պոեզիայում: Սայաթ-Նովայի երգած սիրային հույզերի զուգահեռներ ավելի շուտ կարելի է գտնել Ավետիք Իսահայանի բանաստեղծություններում:

Սայաթ-Նովան ներգործել է Թումանյանի վրա. ոչ թե ձևական կամ թեմատիկ հատկանիշներով, այլ իր ողու և աշխարհըգացողության էական գծերով, կյանքի փիլիսոփայությամբ, մասնավորապես՝ աշխարհի և մարդու նկատմամբ խորապես հումանիստական հայացքով: Այդ բոլորով Սայաթ-Նովան անպայման մասնակցել է Թումանյանի ստեղծագործական աշխարհի ձևավորմանը՝ ուսումնառության շրջանում, նրա խորացմանն ու բյուրեղացմանը՝ հասուն տարիներին: «Մեծ բանաստեղծների հոգեկցությունը», — Թումանյանագետ Արամ Ինձիկյանն այսպես է վերնագրել իր առաջաբանը՝ կցված Հովհ. Թումանյանի «Սայաթ-Նովա» ժողովածուի 1963 թ. հրատարակությանը: Նվ, կարծում ենք, տվյալ դեպքում դա ամենից ճիշտ մոտեցումն է, որը ենթադրում է բացահայտել երկու բանաստեղծների հոգեկան հարադատության եղրերը, իբրև գրական ավանդույթի շարունակման օբյեկտիվ արդյունք:

Թումանյանի ստեղծագործության «սայաթնոյւյան շերտերը» կարելի է համախմբել երկու հիմնական առանցքի շուրջ, որոնք երկու բանաստեղծներին էլ էապես բնորոշ են. աշխարհիկ կյանքի ու փառքի ունայնության, անցողիկության դաշափարը և մարդկանց բարիք անելու հումանիստական քարոզը: Անշուշտ, և՛ մեկը, և՛ մյուսը Սայաթ-Նովայից շատ առաջ էլ բազմադան ձևերով արտահայտվել են գրականության, մանավանդ արևելյան պոեզիայի մեջ: Այդ գեղարվեստական և իմաստասիրական ավանդույթը նկատի առնելով Թումանյանը Սայաթ-Նովային անվանել է «արեւելքի բանաստեղծ», նշել է, որ նա աշխարհին նայում է «արեւելքի մէջ՝ բանաստեղծներին հաստիկ փիլիսոփայութեամբ»: Եվ հենց Սայաթ-Նովան եղավ այն հիմնական աղբյուրներից մեկը, ուի միջոցով Թումանյանն ընկալեց ու նորոգի արտահայտեց կյանքի և աշխարհի մասին այդ հնագույն իմաստութեանները:

Իր հոգվածներում ու ելույթներում Թումանյանը հաճախ է մեջ բերել Սայաթ-Նովայի հիսկյալ տողերը, որոնք երկրային կյանքի անցողիկության մասին են խոսում.

Աշխարհս ո՞ւմն է մընացի, որ ինձ ու քիչ մընա, զոգալ ...

Աշխարհըս քունն ըլի, ի՞նչ պիտիս տանի ...

Սա Սայաթ-Նովայի մշտական խոհերից մեկն է, որ նա արտահայտում է իր եռալեզու ստեղծագործության բոլոր մասերում: Բերենք մի քանի օրինակ: Հայերեն խաղերից. «Չուն աշխարհս է անցողական», «Աշխարհըս միլ մընալու չէ՝ իմաստասիրաց խաբարով», «Աշխարհս միլ մընալու չէ՝ մալ անիլըն ինչի՞ն է շահ»: Վրացերեն խաղերից²⁰. «Աշխարհն իմը լինե՞ր՝ իմ ինչի՞ն է պետք», «Աշխարհում փառք ու հռչակ չեմ ուզում»: Ադրբեջաներեն խաղերից. «Հեռու

²⁰ Այստեղ և հետագայում վրացերեն և ադրբեջաներեն խաղերից կատարվող քաղվածքները, բնագրի իմաստին ափելի մոտ մնալու նպատակով, բերում ենք ոչ թե գեղարվեստական, այլ տողացի թարգմանություններից, որ կատարել են Հ. Բախչինյանը և Ն. Գեորգյանը հետևյալ դրում. Սայաթ-Նովա. հաղեր (լիակատար ժողովածու), Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 1987:

մնա չար Սատանայից, արհամարհիր փառք, ունեցվածք», «Զի մնա քեզ աշխարհը, հարստություն, ապարանք», «Իմացողի համար էս աշխարհը երազ է», «Աշխարհս ո՞ւմն է մնացել, ո՞ւմ ինչ կմնա», և այլն:

Դժվար չէ նկատել, թե այս բոլորն ինչքան հարադատ է Թումանյանի աշխարհըգացողությանը, որի հիմնական սկզբունքներից մեկը արտահայտվել է հայտնի քառյակում.

Հե՛յ ազահ մարդ, հե՛յ անգոհ մարդ, միտքըդ երկար, կյանքըդ կարճ,
Քանի՞ քանիսն անցան քեզ պես, քեզինից առաջ, քո առաջ.

Ի՞նչ են տարել նրանք կյանքից, թե ի՞նչ տանես դու քեզ հետ,
Խաղաղ անցիր, ուրախ անցիր երկու օրվան էս ճամփիդ:

Զի կարելի չմտաբերել նաև «Թմկաբերդի առումի» իմաստուն խոհը. «Անց են կենում սեր ու խնդում, գեղեցկություն, գանձ ու գահ...», կամ «Վայրէջքի» քնարական հերոսին, որն իր բարոյական բարձունքից հրաժարվում և արհամարհում է (նորից հիշենք) «և՛ փառքը, և՛ գանձ, և՛ քեն, և՛ նախանձ—ամենը, ինչ որ ճընշում է հողին»:

Երկու բանաստեղծների ժառանգությունից շատ տողեր կարելի է համադրել, որոնք զարմանալիորեն համահունչ են իմաստով և տրամադրությամբ: Այսպես, Թումանյանը մի քանի անգամ վկայակոչել է համընդհանուր սիրո, բարության և դթության այն պատվիրանները, որոնք հնչում են Սայաթ-Նովայի երգերում. «Ա՛ստված սիրե, հո՞քի սիրե, յա՛ր սիրե... Ա՛ղկատ սիրե, ղ՞ոնաղ սիրե, տա՛ր սիրե», «Աստված դիփունանցըն մին հոքի էրիտ», «Սերը սեր կու բերե», և այլն: Թումանյանի համար ևս սերը,— իր ամենալալն ու վեհ ըմբռնումով,— ամեն լավ բանի հիմքն է: Նա համոզված է, որ աշխարհում «ինչ որ լավ բան լինելու է, լինելու է սիրով, սրով—երբե՛ք»: Եվ նրա երազած ապագան էլ հիմնված է լինելու համընդհանուր և ամենազոր սիրո վրա,— գուցե անիրագործելի, բայց բարձր-գեղեցիկ մի պատրանք. «Անսահման աշխարք, և սեր ընդհանուր, եվ մարդը ուրախ, և երգ ամենուր» («Բարձրից»): Այդ կյանքը նա պատկերացնում է ոչ այլ կերպ, քան «լիքը սիրով, ծաղկով, երգով», ուր իշխելու են «անվերջ սերը, անհատ

բարին» («Ոսկի քաղաքը»)։ Հիշեցնենք, որ վերջին արտահայտությունը տարիներ անց բառացի կրկնվեց նաև «Իմ երգը» բանաստեղծության մեջ, որի քնարական հերոսի հոգում ևս «սերն անվերջ է, բարին՝ անհատ»։

Շատ հարազատ են Թումանյանին նաև Սայաթ-Նովայի բմբռնումները բանաստեղծի կոչման մասին։ Նրան ոգևորել է իր երգով անձնվիրաբար ժողովրդին ծառայող «խալխի նոբարի» կերպարը, որը հանդես է գալիս միայն օրհնանքի խոսքերով, արդարի և գեղեցիկի պատվիրաններով, անգամ չարության և զրկանքների դիմաց բարիք է պարդեում մարդկանց։ Թումանյանը շատ է սիրել և բազմիցս յկայակոչել է Սայաթ-Նովայի այս տողերը.

Աշուղի լիզուն բըրբու է, օրհնանք ունի, նալաթ չըկա ...

Ով քիդի լիդի պարբըվի, դուն տու շաբար, Սայաթ-Նովա ...

Սա ստեղծագործ անհատի այլասիրական այն նվիրումն է, որը և նրա համար հոգեկան բարձրագույն վայելքի աղբյուր է՝ դառնում։ Այդ հոգեբանությունը բազմիցս արտահայտվել է նաև Թումանյանի պոեզիայում։ Հիշենք նրա քառյակների տողերը. «Իմ զայրույթը լիքն է սիրով», «Ի՞նչքան ցավ եմ տեսել ևս, նենգ ու դավ եմ տեսել ևս, Տարել, ներել ու սիրել,— Վատը՝ լավ եմ տեսել ես», «Մից է ժրպտում իմ հոգին Չարին, բարուն,— ամենքին», և այլն։ Կամ՝ արդեն հիշատակված «Իմ երգը» բանաստեղծության քնարական հերոսը վերուստ ստացած իր հոգևոր դանձերը «աշխարհքով մին ... շաղ է տալիս իր բարձունքից»՝ անվերադարձ հանձնելով մարդկանց։ Ինչպես տեսնում ենք, այս բոլոր գեպքերում յուրովի հանդես է գալիս կենսական և հոգեբանական այն հակասությունը, որ Թումանյանից շատ առաջ արտահայտել էր նաև Սայաթ-Նովան՝ օրհնանքի և անեծքի, դառնության և քաղցրության բառական հակադրությամբ։ Թումանյանը ևս համոզված է, որ պոեզիայի ոգուն համապատասխանում է ոչ թե անեծքը, շարի քարոզը, այլ օրհնանքը, բարու սերմանումը։ Այդ պատճառով էլ Սայաթ-Նովան նրա համար բանաստեղծի իդեալ էր (նորից

հիշենք նրան տրված բնութագիրը. «Զայրացալ, բայց երբեք չչարացալ, ցաւեց, բայց երբեք չանիծեց»): Եվ ահա թե ինչու նա երազում էր, որ ապագա Հայաստանի բանաստեղծները, արդեն նոր կյանքի թելադրանքով, չպղծեն «իրենց շուրթերն անեծքով», այլ օրհնեն հայրենիքի վերածնությունը՝ «նոր երգերով, նոր խոսքով»:

«Սայաթ-Նովայի երգերի բնավորությունը» հոդվածում (1913) Թումանյանը երկու քաղվածք է բերել (մեկական տողից) նաև թուրքերեն խաղերից, որոնք այն ժամանակ ոչ տպագրված էին, ոչ էլ թարգմանված հայերեն: Անշուշտ, Թումանյանը դրանք վերցրել է Սայաթ-Նովայի ձեռագիր դավթարից, որը հենց այդ ժամանակ երգչի ժառանգները հանձնեցին Հայ գրողների ընկերությանը՝ անձամբ Թումանյանին, իսկ վերջինս 1921 թվականին հանձնեց Հայաստանի թանգարանին: Դավթարում հայերեն տառերով գրված թուրքերեն խաղերը Թումանյանը կարդացել է՝ հենվելով այդ լեզվի իր որոշ իմացության վրա, ընդամին դիմելով նաև ուրիշների օգնությանը: Հոդվածում այդ տողերը մեջ են բերվում բնագրով և ապա թարգմանաբար: Ահա նրանք թարգմանությունը.

Աշուղությունը հնոց է, կերի, կավերի:

Սիրահարված, սաղը ձեռին նվագող է Սայաթ-Նովան²¹:

Առաջին քաղվածքի իմաստն այն է, որ աշուղի (բանաստեղծի) կոչումը ենթադրում և պահանջում է լիակատար ինքնանվիրում, նույնիսկ իրեն զոհաբերելու պատրաստակամություն: Այս առիթով պետք է նշել, որ թուրքերեն խաղերում Սայաթ-Նովան բազմիցս հիշում է կրակի մեջ այրվող Փարվանա թիթեռնիկի այլաբանական պատկերը,

21 Ժամանակակից տողացի թարգմանությամբ այդ տողերը հնչում են այսպես. «Աշուղությունը հնոց է, այրվում-վառվում է», «Խելագարված, սաղը ձեռին նվագում է Սայաթ-Նովան», — ինչպես տեսնում ենք՝ Թումանյանի թարգմանությանը շատ մոտ (տե՛ս «Խաղերի» նշված հրատարակությունը, էջ 141, 285):

իբրև բանաստեղծական ներշնչանքի և նվիրումի խորհրդա-
 նիշ²²։ Մի պատկեր-գաղափար, որը շատ սիրելի ու բնորոշ
 էր Թումանյանին ոչ միայն իբրև «Փարվանա» բալլադի հե-
 ղինակի, այլև մի բանաստեղծի, որը նույնպես ինքնազոհա-
 բերման, այրման մեջ էր տեսնում ժողովրդին ծառայելու
 ճշմարիտ ուղին։ Նույն 1913 թ. գրած մի այլ հոդվածում
 Թումանյանն այդ գաղափարին տվել է թևավոր խոսքի տեսք.
 «Էսպես է. ով ուզում է լուս տա—պետք է էրվի»²³։ Մի քա-
 նի տարի անց նա այդ միտքն արտահայտեց մի քառյակի
 մեջ, որը ոչ միայն ինքնակենսագրական խոստովանություն
 է, այլև բանաստեղծի կոչման և ճակատագրի բարձր-գեղար-
 վեստական ընդհանրացում. «Քանի՜ ձեռքից եմ վառվել,
 Վառվել ու հուր եմ դառել, Հուր եմ դառել՝ լույս տրվել,
 Լույս տալով եմ ըսպառվել»։

Նրկու բանաստեղծներին համադրելիս չի կարելի մո-
 ռանալ Սայաթ-Նովայի մի ողբերգական խոստովանությունը.

Ումբրոս էրադի պես զընաց՝ ծառըս չըխերած գիգենաք։

Սա ստեղծագործող անհատի դժգոհությունն է իր ճա-
 կատագրից և իր կատարածից, այն համոզմունքը, թե ինքն
 իր տաղանդով կոչված էր շատ ավելին անելու։ Ցավալիին
 մի ապրում, որը, ինչպես տեսանք, դեռ նարեկացին է
 լինեցել։ Այդ տրամադրությունը բազմիցս արտահայտվել
 է նաև Թումանյանի ստեղծագործության, մասնավորապես քա-
 յականների մեջ։ Հիշենք.

Քուն թե արթուն՝ օրիս շատը երազ եղավ, անցկացավ,
 Երազն էլ, նուրբ ու խուսափուկ, վըռազ եղավ, անցկացավ.
 Վըռազ անցավ երազ, մուրազ, ու չըհասա ոչ մեկին,
 Կյանքըս թեթև տանուլ տըված զըրազ եղավ, անցկացավ։

Կամ՝

Կյանքըս արի հըրապարակ, ոտքի կոխան ամենքի.
 Խափան, խոպան ու անպըտուղ, անցավ առանց արդյունքի։

22 Տե՛ս «Խաղեր», էջ 137, 163, 165, 183, 215, 229, 297 և այլն։

23 «Հորիզոն», 1913, 3 նոյեմբերի, № 248։

XVIII դարի բանաստեղծը տառապում է իսկական քնկերոջ, բարեկամի բացակայությունից.

Սայաթ-Նովեն առանց նընգիր ճիղը գըցած լալ է ուզում:

Նրան ասեք ուղղակի արձագանքում է Թումանյանը.

Ո՞ր շքերին սիրես, կյանքըդ նըվիրես,

էլ ի՞նչպես ապրես անսեր, անընկեր...

Այդպիսի մի բանաստեղծական «փոխկանչ» է նաև այն օրինակը, որ բերել է Մ. Ավդալբեգյանը իր հիշյալ հոդվածում (ՈՒՀ—2, էջ 56): Խոսքը վերաբերում է 1921 թ. գրած քառյակներից մեկին.

Առատ, անհատ՝ Աստծու նըման՝ միշտ տեղալուց հոգնել եմ ես.

Հոգիս ծարավ՝ սըրան-նըրան մըտիկ տալուց հոգնել եմ ես.

Մինը պիտի գար իմ դեմը՝ ճոխ ու շըռայլ անհաշիվ,

Ամեն ճամփում ըսպասելուց ու փընտրելուց հոգնել եմ ես:

Այս քառյակում երեք անգամ հանդես եկող կրկներգը՝ «հոգնել եմ ես», իրոք ստիպում է վերհիշել Սայաթ-Նովայի սրտակտուր հառաչները. թաղերումեն բեղարիլ իմ, վաղերումեն բեղարիլ իմ, խաղերումեն բեղարիլ իմ, և այլն: Իսկ 3-րդ տողը զուգահեռ է ծնում մի ուրիշ տողի հետ. «Մինը պիտի գար իմ դեմը՝ ճոխ ու շըռայլ անհաշիվ» — «Ինչո՞վ չէլավ շըռաստ էկար մե լավ յարին, Սայաթ-Նովա»:

Մի ուրիշ զուգահեռ էլ մատնանշել է գրականագետ Խորեն Սարգսյանը՝ մատնամասնորեն համադրելով Թումանյանի «Իմ երգը» Սայաթ-Նովայի հայերեն «Գուղիմ ումբըրս հենց անց կացնիմ՝ օրըս մունաթ չըբաշեն...» և մանավանդ թուրքերեն «էշխի ծովի միչեն հանած լալ ու գոհար է բիռըս...» տաղերի հետ²⁴: Մեջ բերենք միայն երկուական տող Սայաթ-Նովայի հիշյալ տաղերից.

Անտակ ծովի միչեն հանած ակնիր ունիմ՝ լալ ու թիլա.

Մարքարիտըս շադա-շադա՝ շարըս մունաթ չըբաշեն:

²⁴ Խորեն Սարգսյան. Սայաթ-Նովա, 1963, էջ 63—70:

Մյուս քաղվածքը տալիս ենք տողացի թարգմանությամբ.

Սիրո ծովից է հանած, լալ ու գոհար է բռնս,
Սրտակ, կանաչ, խառ ու դումաշ, զալամքար է բռնս ...

Այս տողերն, իրոք, շատ են հիշեցնում Թումանյանի բանաստեղծության սկիզբը.

Գանձեր ունեմ անտա՛կ, անծե՛ր,
Ես հարուստ եմ, ջա՛ն, ես հարուստ,
Սով բարություն, շքեղո՛հք ու սեր
Ճոխ պարզեմ եմ առել վերուստ:

Երկու բանաստեղծներն էլ խոսում են ոչ թե նյութական, այլ հոգևոր գանձերի մասին, որ նրանք պատրաստ են ամբողջությամբ նվիրաբերել մարդկանց: Որպես լրացուցիչ փաստարկ ավելացնենք, որ թուրքերին մի ուրիշ խաղի մեջ Սայաթ-Նովան դարձյալ խոսում է իր ունեցած գանձերի մասին, որ աշխարհիկ փառքն ու հարստությունը արհամարհող բանաստեղծը կարող էր հասկանալ միայն հոգեկան առաքինությունների իմաստով.

Սիրով լի խանութ եմ բացել, սիմ ու շարբաթ գնողը դա,
Նրա համար եմ խնեթացել՝ դարակները գոհարով են լի,
Զարմանալի տեղում է բացված էս սրտի քաղաքի շուկան:

Հովհ. Թումանյանը սայաթնովյան ավելի լայն հետաքրքրություններ ու ծրագրեր ունեւ, քան նա հասցրից իրագործել: Խոսենք երկու փաստի մասին:

1916 թ. Շեքսպիրի մասին սևագիր հոգվածում Թումանյանն այսպիսի մի դիտողություն ունի. «Սոնետի մեջ նա դանգատվում է իր դերասանական վիճակից, որ արհամարհված մի վիճակ էր էն ժամանակ, մի խոսքով՝ մի խալխի նոքար, ինչպես մեր Սայաթ-Նովան է ասում իրեն համար, որ ուրիշներին շատ է ուրախություն տալիս, բայց իրեն համար քիչ ուրախություն կա»: Այստեղ էլ տողատակի ծանոթագրության մեջ Թումանյանն ավելացնում է. «Մի ուրիշ անգամ ցույց եմ տալու, թե ինչքան նման դժիր կան Շեքսպիրի սոնետների ու Սայաթ-Նովայի երգերի մեջ» (VI,

155): Դժբախտաբար, այս խոստումը անկատար մնաց: Բայց ինչ վերաբերում է Թումանյանի նշած օրինակին, ապա, ամենայն հավանականությամբ, նա նկատի է ունեցել Շեքսպիրի 111-րդ սոնետը, ուր նա խոսում է իր «նզովյալ արհեստի» մասին, դժգոհում է ճակատագրից, որ դատապարտել է իրեն դերասանի թափառական կյանքի և հանրային ողորմության: Այդ խոստովանությունը Թումանյանը զուգադրել է Սայաթ-Նովայի այն տողերի հետ, ուր նա իրեն ժողովրդի ծառա («խալխի նոքար») է անվանել, հորդորել է կյանքի բոլոր դառնությունների դիմաց մարդկանց միայն քաղցրություն պարգևել («Ով քիզի լիղի պարքիվ, դուն տու շաքար, Սայաթ-Նովա»):

Շեքսպիրի և Սայաթ-Նովայի համադրության մյուս եզրերը մեզ հայտնի չեն, թեև, ինչպես ենթադրել է Նվարդ Թումանյանը, թերևս այդ կապակցությամբ են թարգմանվել մի շարք ասույթներ Շեքսպիրի սոնետներից (տե՛ս VI, 79—80): Սակայն ավելորդ չէ նշել, որ իր այդ չիրագործված մտադրությամբ Թումանյանն ազդել է հետագա ուսումնասիրողների վրա, որոնք փորձել են կոնկրետ զուգահեռներով ցույց տալ Շեքսպիրի և Սայաթ-Նովայի նմանությունները՝ քնաբական տրամադրությունների և պատկերների ոլորտում: Դրանով կախճեք լրացվում է Թումանյանի նշած, բայց չիրականացրած խնդիրը²⁵, Իհարկե, դժվար է ասել, թե այդ համեմատությունները ի՞նչ չափով են համապատասխանում Թումանյանի նկատած նմանություններին: Բայց մի բան անվիճելի է. Շեքսպիրի և Սայաթ-Նովայի միջև Թումանյանը տեսնում էր այնպիսի ներքին ընդհանրություններ, որոնք

²⁵ Պարույր Սևակը հատուկ հոդված է նվիրել այդ հարցին. «Շեքսպիր և Սայաթ-Նովա (Հովհ. Թումանյանի հետքերով)», «Շեքսպիրական», հ. 2, 1967, էջ 120—129: Այդ հոդվածի շարադրանքը մտել է նրա մենագրության տարրեր մասերի մեջ (տե՛ս Պարույր Սևակ. Սայաթ-Նովա, 1969, էջ 227—232, 435—441): Շեքսպիր—Սայաթ-Նովա մի քանի օրինակ ընդհանրությունների մասին տե՛ս Վաչե Նալբանդյան. Սայաթ-Նովա, 1987, էջ 161—162, 166—167, 177—178:

հարազատ էին նաև իր բանաստեղծական խառնվածքին, և որոնցով պայմանավորված էր նրա բացառիկ սերը և՛ մեկի՛, և՛ մյուսի՛ նկատմամբ:

Թումանյանի ստեղծագործական կենսագրության մյուս սայաթնովյան դրվագը մեծ գույանի երգերի լեզուն որոշ շահով զրականացնելու փորձն է, որով նա դբադվել է ոչ միայն Զալալօղլու դարսցում սովորելու ժամանակ (այդ մասին, ինչպես տեսանք, գրել է Նվարդ Թումանյանը), այլև կյանքի վերջին շրջանում: Այդ աշխատանքի հետքերը պահպանվել են Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերի՝ 1914 թ. Հայ գրողների ընկերության հրատարակած ժողովածուի էջերի վրա²⁶: Այստեղ Թումանյանը տարբեր գույնի մատիտներով մի շարք խաղերի բարբառային լեզուն մեղմել-գրականացրել է, աշխատել է մոտեցնել իր ժամանակին, բաց իրեն չընկնելով շափազանցության մեջ և չխախտելով Սայաթ-Նովայի լեզվական համակարգը:

Կատարված աշխատանքի բնույթը պատկերացնելու համար այստեղ ամբողջությամբ բերում ենք ժողովածուի առաջին բանաստեղծությունը՝ նշանավոր «Գամանչան» (որն, ի դեպ, ամենից շատ փոփոխությունների է ենթարկվել), Թումանյանի մտքրած լեզվական շտկումներով:

Ամեն սաղի մեջըն գոված դո՛ւն թամամ տասն իս, քամանչա,
Գծուծ մարթը քեզ չի՛ տեսնի՝ դուն նըրա պասն իս, քամանչա.

26 Տե՛ս ԳԱԹ, ԹՖ, № 1359: Տարբեր շափի ուղղումներ են կատարվել հետևյալ խաղերի մեջ (նշվում են առաջին բառերն ու զրգում տաղի դասավորության համարները). Ա. Ամեն սաղի մեջըն գոված, Գ. Արի ինձ անդաճ կալ, Ե. Մե խոսկ ունիմ իլթիմադով, Ը. Դուն էն գլխեն իմաստուն իս, Ժ. Ուստի՞ գուրաս, զարիր թըլբուլ, ԺԴ. Ինձ ու իմ սիրեկան յարին, ԺԴ. էնդուր աշկըս չէ ցամաքում, ԺԸ. Աշխարումըս ախ չիմ քաշի, Ի. Ի՛նչ կոնիմ հեքիմըն, ԻԵ. Թամամ աշխար պըտուտ էկա, ԻԷ. Դուն էն հուրին իս, ԼԱ. էշսըն վառ կըրակ է, ԼԴ. Աշխարըս՝ մե փանջարա է, ԼԶ. էշխեմեն էնպես վառվիլ իմ:

Կատարված փոփոխությունների նկարագրությունը (թեև ոչ լրիվ) տե՛ս «Հովհաննես Թումանյանի անձնական գրադարանը», Գիրք 1, Երեվան, 1987, էջ 416—421:

Ջանք արա՝ է՛լ լալ օրերու էդիվըն հասնիս, քամանշա.
Ո՞վ կարա քեզ ինձնից խըլի՝ աշուղի բասն իս, քամանշա:

Անդաճըդ արծաթից պիտի, գըլուխըդ դոհարով քարած,
Կոթըդ փղոսկըրից պիտի, փորըդ սաղափով նախշ արած,
Սիմըդ օսկեն քաշած պիտի, էրկաթըդ փանջարա արած,
Ոչ ով գինըդ չի՝ հասկանում՝ լալ ու ալմասն իս, քամանշա:

Ժպտորդ օսկեղօծ պիտի՝ տեսք ունենա հաղար ռանգով.
Ջարըդ հրեղեն ձիուց պիտի՝ վուր դուն խոսիս քաղցր հանգով.
Շատին զարթուն կու լուսացնիս, շատին կու քընեցնիս բանգով՝
Անուշահամ գինով լիքըն դո՞ւն օսկե թասն իս, քամանշա:

Ածողիդ էրկու կու շինիս, առաջ չայի, դափա դուդիս.
Դուրս որ կըգաս այվանումըն, պարապ վախտի ռափա դուդիս.
Եփ կերևաս հանդիսումը՝ քաղցըր քեֆ ու սափա դուդիս.
Բոլորքըդ սիրուններ շարած՝ մեջլիսի կեսն իս, քամանշա:

Շատ տըխուր սիրտ կու խընդացնիս, կու կըտրիս հիվընդի դողը.
Եփ քաղցըր ձայնըդ վիր կանիս՝ բաց կուլի հիդըդ խաղողը.
Խալիսին էն շնորհքը ցույց տուր՝ ասեն. «Ապրի բու ածողը»:
Քանի դեռ կա Սայաթ-Նուրան, շատ բան կու տեսնիս, քամանշա:

Մենք մեկ առ մեկ չենք նշի, թե ինչ բառեր ու ձևեր է փոխել Թումանյանը: Ընթերցողը կարող է համեմատել բնագրի հետ և տեսնել դա: Սա, իհարկե, ամբողջական և ավարտված աշխատանք չէ, կարելի է նկատել որոշակի լեզվական անհետևողականություն: Բայց ընդհանուր առմամբ այստեղ երևում է Թումանյանի ծրագրած դործի հիմնական ուղղությունը:

Իսկ ի՞նչ նպատակով է ձևափոխվել այս անսովոր աշխատանքը: Որքանո՞վ է այն արդարացված լեզվահոգեբանական կամ դեղագիտական առումներով: Այս հարցերին կարելի է տարբեր պատասխաններ տալ, բայց մի բան անվիճելի է. Թումանյանը որոնում էր ուղիներ, որով կարելի լիներ Սայաթ-Նուրայի ստեղծագործության իմաստն ու ոգին առավելագույն չափով մոտեցնել ժամանակակից ընթերցողին, մի խնդիր, որին ինչ-որ չափով խանգարում է

ներա բարբառային լեզուն, օտար բառերի առատութիւնը, Այդ պատճառով էլ Թումանյանի ձեռնարկած գործը՝ Սայաթ-Նովայի լեզվի որոշ գրականացման խնդիրը, չի կաշնչի համարել մտացածին մի բան, քմահաճույքի խաղ: Այն շնորհի օբյեկտիվ հիմքեր և, պետք է ենթադրել, մեծ երդչի գալիք ընկալումների ընթացքում, այն կարող է նորից կանգնել բանասիրության առջև: Այդ դեպքում Թումանյանի փորձը անտեսուել չի կարող:

Թումանյանից հետո անցած տասնամյակներին Սայաթ-Նովայի համբավն ու փառքը շեշտակիորեն մեծացան: Նրա անունը մտավ համաշխարհային քնարերգութեան խոշորագույն դեմքերի շարքը: Նրա կյանքի և ստեղծագործութեան ուսումնասիրութիւնը դարձավ հայ գրականագիտութեան ամենից հարուստ, մշտապես հասարակական լայն հետաքրքրութիւն հարուցող բնագավառներից մեկը: Այդ բոլորի մեջ առաջնակարգ դեր է խաղացել և շարունակում է խաղալ Հովհաննէս Թումանյանը: Իր իմաստուն խոսքով նա լուսավորում է «մեր հոյակապ, մեր արքայական Սայաթ-Նովայի» պայծառ դիմապատկերը, նրա «անմաշ և անմահ» երդի անսպառ խորքերը:

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ ԵՎ ԻՐ ՄԵՐՁԱՎՈՐ ՆԱԽՈՐԴՆԵՐԸ

Հին և միջնադարյան գրականությունը հայ մշակույթի այն վիթխարի, դարերի ընթացքում կուտակված հոգևոր հարստությունն էր, որ Թումանյանը չէր կարող յուրացնել իր առաջին իսկ քայլերից և անմիջականորեն: Դա կարելի էր անել գրական հասունության որոշակի աստիճանի հասնելուց հետո միայն: Դրա համար միջնորդավորող կապեր էին պետք: Իրոք, Գրիգոր Նարեկացու, Սայաթ-Նովայի և միջնադարյան մյուս բանաստեղծների ժառանգության խորքային ըմբռնման և իսկական ստեղծագործական յուրացման Թումանյանը հասավ այն ժամանակ, երբ արդեն իբրև արվեստագետ հաստատվել էր իր սեփական սկզբունքների մեջ:

Այնինչ սկզբից ևեթ շատ ավելի սերտ ու անմիջական էին նրա առնչությունները հայ նոր գրականության խոշորագույն դեմքերի հետ: Աբովյանը և Նալբանդյանը, Ալիշանը և Պատկանյանը, Աղայանն ու Պոռշյանը, Րաֆֆին և Սունդուկյանը իրենց ստեղծագործությամբ եղան այն ամուր հիմքը, որի վրա սկզբից ևեթ հենվում էր նա: Նրանց ստեղծած արժեքներն ու ավանդույթները կենդանի ավիշի նման, գրական ժառանգորդության օրենքով, ուղղակի փոխանցվեցին Թումանյանին և խոշոր շափով պայմանավորեցին նրա ստեղծագործական դիմանկարի ձևավորման ընթացքը:

Սակայն հայ նոր գրականությունն էլ Թումանյանի համար մի շտրոհված ու միատարր ըմբռնում չէր: Այդ գրականության ներսում, բնականաբար, նա ուներ իր նախասի-

րած անունները, որոնք և եղան նրա ուղղակի նախորդները: Բայց կային նաև անուններ, որոնց ստեղծագործական սկզբ-բունքներից Թումանյանը, մանավանդ իր հասունության շրջանում, հեռու էր զգում իրեն, ինչքան էլ բարձր գնահատեր նրանց վաստակի դրական-հասարակական արժեքը: Դա նույնպես միանգամայն բնական է:

Այս կառավարությանը նախ պետք է անդրադառնալ այն հարցին, թե Թումանյանն ինչպե՞ս էր ըմբռնում հայ նոր գրականության նախընթաց զարգացումը, ի՞նչ հիմնական միտումներ էր տեսնում այդ զարգացման մեջ: Թումանյան քննադատի ժառանգությունը այս հարցերին պատասխանելու համար բավական հարուստ նյութ է պարունակում:

Հայ նոր գրականության ընթացքի վերադնահատման գործը Թումանյանն սկսեց դեռ 1890-ական թթ. վերջին Թիֆլիսի «Ծիածան» աշակերտական ընկերության հավաքների ժամանակ կարգացած դասախոսություններով, որոնց գրառումները, բարեբախտաբար, պահպանվել են և հայտնի են «Մեր նախորդ շրջանի բանաստեղծները» վերադրվածքում (ժամենից լրիվ հրապարակումը տե՛ս ՈՒՀ—2, էջ 265—310): Տարիներ անց՝ 1907 թ. նույն գրույթների ոգով և համանման փաստարկներով նա դասախոսություն կարգաց Թիֆլիսի ժողովրդական համալսարանում: «Կյանք և դրականություն» վերադրվածքում այդ դասախոսության հիմնական բովանդակությունը մեզ հասել է բավական ծավալուն լրագրական հաշվետվության շնորհիվ (IV, 435—439): Նույն հարցերին Թումանյանը բազմիցս անդրադարձել է Հայ գրողների կովկասյան ընկերության հավաքների ժամանակ (օրինակ՝ IV, 448—450), ինչպես նաև 1902 թ. Յուրի Վեսեռովսկուն, Լեոլին, Ս. Շահադիյին, 1916 թ. Յ. Խան-զադյանին հասցեագրած նամակներում (V, 231—236, 255—256, 417—418) և այլուր:

Իսկ ո՞րն է հայ նոր գրականության զարգացման ընթացքի թումանյանական ըմբռնման յուրահատկությունը: Ինչքան էլ դա անցանկալի լինի ազգային մշակույթի միաու-

նության տեսակետից, Թումանյանը լավ էր հասկանում այդ գրականության յավալի երկփեղկվածությունը: Մի կողմից, նրա երկու ճյուղերի՝ արևելահայ և արևմտահայ (այն ժամանակ ավելի տարածված բառերով՝ ռուսահայ և թուրքահայ կամ տաճկահայ) հատվածների առկայության անվիճելի փաստը: Դիտակցելով, որ այդ բաժանումը պայմանավորված է ազգային-քաղաքական կյանքի, լեզվական և գեղարվեստական դործոնների օբյեկտիվ տարբերություններով, Թումանյանը միաժամանակ համոզված էր, որ հայ գրականության երկու ճյուղերի փոխադարձ խորթութունը կամ անժանոթութունը «մի անբնական ու աննորմալ երևույթ է, որ վերացնելու առանձին հոգ պետք է ունենանք»: Եվ այդ ճանապարհով՝ իրար ավելի լավ ճանաչելով, «մենք ավելի հարուստ, ավելի ուժեղ ու ավելի հստակ կզգանք մեզ», շարունակում էր բանաստեղծը (IV, 452):

Սակայն գրականագիտության մեջ վաղուց նկատված և տարբեր կերպ գնահատված այդ երևույթին՝ հայ նոր գրականության երկու ճյուղերին, Թումանյանն ավելացնում էր և մի այլ տարբերություն, որի մասին նրանից առաջ ոչ ոք այդպես հստակ և համոզված չի խոսել: Այդ տարբերությունը բխում էր այն իրողությունից, որ հայ նոր գրականութունը, — և՛ արևելահայ, և՛ արևմտահայ հատվածներում, — զարգացել է ոչ միայն հայրենիքում, այլև հեռավոր ու մոտիկ գաղթօջախներում: Այդ հիման վրա էլ Թումանյանն առաջագրեց հայ գրականության «բնաշխարհիկ» և «տարաշխարհիկ» մասերի ըմբռնումը, որպես XIX դարի մեր ազգային գեղարվեստական զարգացման հիմնական յուրահատկություն:

Առաջինը՝ բնաշխարհիկ գրականութունը, Թումանյանի 1913 թ. մի ելույթի խոսքերով ասած, «ծնվում և սնվում է մայրենի հողի վրա, մայրենի միջավայրում», բերում է իր հետ ազգային կյանքի, տառապանքի և ձգտումների ճշմարտացի պատկերը, աշխատում է ժողովրդի հետ խոսել նրան հարազատ լեզվով ու պատկերներով: Այդ ուղղության

Հիմնադիրը անվերապահորեն խաչատուր Աբովյանն է, որի ասեղծադործության մեջ Թումանյանը տեսնում էր իսկական աղբյուր-ժողովրդական գրականության բոլոր նախահիմքերը: Այդ ուղղությանն էր նա դասում Պ. Պռոշյանին, Ղ. Աղայանին, Գ. Սունդուկյանին, որոնցից ամեն մեկը յուրովի շարունակել է Աբովյանի գործն ու ավանդույթները: Առաջժմ չխոսելով Աբովյանի և Աղայանի մասին, որոնց այս աշխատության մեջ առանձին գլուխներ են նվիրվելու, հիշենք, որ Թումանյանը շատ բարձր էր գնահատում նաև Պռոշյանին ու Սունդուկյանին, նրանց մեջ տեսնում էր ոգով իրեն շատ մոտ ու հարազատ գրողներին:

Պերճ Պռոշյանի ցայտուն արժանիքն այն է, որ նա, ըստ Թումանյանի, «մեզ տալիս է դյուղական կյանքը իր ամբողջ մերկությանը. գյուղական տիպերի մի ամբողջ ալյում են ներկայացնում նրա բոլոր գրվածքները, առանց սրևէ տենդենցի» (IV, 437—438): «Մեր աղբյուրն Վիպասանի» գրական դործունեության 40-ամյակին նվիրված բանաստեղծության մեջ (1899) նա Պռոշյանին անվանել է «աղվի վերքերն ողբերգուի» (Աբովյանի) լավագույն հետևորդ, «հայ գյուղացու ցավերին լեզու տվող» արվեստագետ: Գավառական կյանքի գեղարվեստական լայն համայնապատկերը, որ գծագրել է Պռոշյանն իր վեպերում, պատմականորեն եղավ մեկն այն հիմքերից, որոնք նախապատրաստեցին հայ գյուղաշխարհի արտացոլումը Թումանյանի պոեզիայում և արձակում՝ տրված շատ ավելի բարձր գեղագիտական դիրքերից: Այս ընդհանուր կապի ներսում կարելի է ցույց տալ նույնիսկ որոշ կոնկրետ պատկերային ընդհանրություններ, համանման գեղարվեստական մանրամասներ: Հիշենք միայն Համբարձման տոնի նկարագրությունը, որ «Սոս և Վարդիթեր» վեպից քառասուն տարի հետո երևան եկավ նաև «Անուշ» պոեմի վերամշակված տարբերակի մեջ: Համբանկում են կենցաղային-ազգագրական բրնույթի որոշ գծեր՝ ընդհուպ մինչև «Համբարձում յայլա՛, յայլա՛ ջան, յայլա՛» կրկնելով, որի ընդհանուր աղբյուրը

երկու հեղինակների համար էլ ժողովրդական բանահյուսությունն է եղել:

Թեև ոչ իր լեզվով, որը Թիֆլիսի բարբառն էր, և ոչ էլ իր ստեղծագործության՝ հիմնականում կատակերգական ժանրային նկարագրով Գաբրիել Սունդուկյանը Թումանյանի համար անմիջական նախօրինակ լինել չէր կարող, բայց բանաստեղծը դեռ վաղ տարիներից խորապես հասկացավ «Պեպոյի» հեղինակի վիթխարի զեղարվեստական ուժն ու հմայքը: Մանավանդ որ «հին Թիֆլիզը», ուր 1883 թվականից անընդմեջ ապրում էր և այնպես անկեղծորեն սիրեց Թումանյանը, նրան հնարավորություն տվեց կենդանի կերպով զգալու, թե ինչքա՜ն խոր և հարազատ է պատկերել մեծ դրամատուրգն այդ քաղաքի կյանքն ու բարքերը, նրա մարդկանց: «Հին Թիֆլիզը,— գրել է բանաստեղծը,— հաճ դրականությանն էլ երկու մեծ անուն է թողել— Սայաթ-Նովա և Գաբրիել Սունդուկյան: Հարազատ—Թիֆլիզի լեզվով, Թիֆլիզի շնչով, Թիֆլիզի հոգով» (IV, 238):

Հատկապես բարձր էր գնահատում Թումանյանը մեծ դրամատուրգի ընդհանրածոցը՝ ոչ միայն նրա անթերի զեղարվեստական կատարելության, այլև բարոյական և սոցիալական արդարության պայծառ ոգու համար: Հետաքրքիր է, որ դեռ 1893 թ. նա խիստ բացասաբար է արտահայտվել Սունդուկյանի մի նոր պիեսի մասին՝ գնահատելով այն, կարելի է ասել, «Պեպոյի» բարձունքից: «Իրիկունը ներկայացրին Սունդուկյանցի «Ամուսինները», մի շատ անպետք ու անլազաթ բան, որ իսկի պատիվ չի բերում «Պեպոյի» հեղինակի գրչին»,— գրել է նա Ղ. Աղայանին ուղղած մի նամակում (V, 78): Դրանից քսան տարի անց՝ միևնույն «Երկու մեծ թիֆլիզեցիներ» հոգևածում նա տվել է Սունդուկյանի իդեալական հերոսի ու դրանով նաև նրա ողջ ստեղծագործության բարոյական և զեղարվեստական պաթոսի մի հոյակապ գնահատական, որը երբեք չի կարող շրջանցվել մեծ դրամատուրգի մասին խոսելիս. «Ու անվերջ մեծ Պեպոն կյանքի բեմի վրա մաքուր, հաղթական...

կվարի իր ազնիւ կոիւր ոչ թե մուրհակի համար, առ ճշմարտության համար, արդարության համար» (IV, 238):

Գ. Սունդուկյանին տեղադրելով բնաշխարհիկ գրողներին շարքում, Թումանյանը հատուկ ընդգծել է նրա մեծ դերը հայ գրականության և թատրոնի հասարակական և զեղարվեստական հասունության նվաճման գործում: «Կյանք և գրականություն» դասախոսության մեջ նա այդ դերը բնութագրել է այսպես. «Սունդուկյանը Թիֆլիսի բարբառով աղքատին ու հարստին, վաշխառվին և տանջվածին բնւ է դուրս հանում և այսպիսով ստեղծում գրականություն և գրական կյանքը» (IV, 437):

Թումանյանի համակրանքն ամբողջովին մեր գրականության բնաշխարհիկ ուղղության կողմն էր, որովհետեւ այն լիովին համապատասխանում էր նրա գլխավոր գեղագիտական սկզբունքին. «Բանաստեղծի ոտը հարադատ ու իրական հողի վրա պիտի լինի, նրանից հետո միայն կարող է բարձրանալ, թեկուզ գլուխը մինչև երկինք հասնի» (IV, 419): Թումանյանն իրեն անվերապահորեն դասում էր այդ գրարոյին, իր ստեղծագործության սկզբունքներն ստուգում էր նրա չափանիշներով:

Շատ ավելի բարդ էր Թումանյանի վերաբերմունքը դեպի այն գրողները, ոտոնց նա համարում էր «տարաշխարհիկ» (կամ «գաղութային»): Այդ հյուղը, որի մեջ նա մտնում էր, առաջին հերթին, Ռափայել Պատկանյանին, Սմբատ Շահաղիլին, արեւմտահայ գրողներից՝ Ղևոնդ Ալիշանին, Թումանյանը բնութագրել է այսպէս. «Կտրված հայրենիքից զարգանում է օտար երկնքի տակ—հայ դադութներում. նկատվել է, որ այս վերջինները հայրենասիրության միշտ մեծ կորույն են երևան բերում. օր. Ալիշանը, ինչպէս և Գ. Քաթիպան, բայց հենց որ նրանք վերադարձան մտքերից դիմում են հայ կյանքի կոնկրետ ձևերին, անմիջապէս դուրս են տալիս իրենց անծանոթությունն այդ կյանքին» (IV, 449):

Այսպես, Թումանյանը երկակի-միասնական մոտեցում ունի այսպես կոչված «պանդուխտ գրողներին» նկատմամբ: Մի կողմից՝ նա ցույց է տալիս նրանց հայրենասիրական գաղափարների անկեղծությունն ու վարակիչ ուժը (Պատկանյանի մասին նույնիսկ ասել է, որ իր ռազմի երգերում նա «վիթխարի հսկայի նման ծառանում է մեր առաջ»): Բայց, մյուս կողմից, Թումանյանը չէր կարող լուծյան մատենել ժողովրդի բուն կյանքը պատկերելիս նրանց դրսևվորած ակնհայտ թուլությունները, որ հայրենի աշխարհից հեռու և նրան անծանոթ լինելու հետևանք են: «Մեր նախորդ շրջանի բանաստեղծները», ապա և «Կյանք և գրականություն» դասախոսություններում Թումանյանը բազմաթիվ օրինակներ է բերել, որոնք ցույց են տալիս ազգային կյանքի ու կենցաղի, բնության և միջավայրի պատկերման մեջ Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզի թույլ տված ակնհայտ սխալները: Տարաշխարհիկ գրողները կիսում էին հարադատ ժողովրդի ճակատագիրը, մի բան, որ Թումանյանն արտահայտել է մի այսպիսի տխուր բանաձևումով. «Պանդուխտ ժողովուրդ՝ պանդուխտ գրականություն» (IV, 436): «Ճակատագրի քմահաճույքով,— գրել է նա Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզի մասին,— մեր բանաստեղծները ապրել ու հրգել են խորթ ու հեռու մեր աշխարհից և նրանց երգերի մեջ չկան ոչ մեր բնությունը, ոչ մեր ժողովուրդը» (V, 233):

Ահա այդ էր, որ ստիպեց Թումանյանին վիճարկել այն ժամանակ բավական տարածված այն պատկերացումը, ըստ որի Պատկանյանը համարվում էր «մեր ազգային բանաստեղծության հիմնադիրը» կամ «հայոց ազգային մեծ բանաստեղծը» (IV, 449, V, 418): Թումանյանի առարկությունը անձնական համակրանքի կամ ճաշակի խնդիր չէր, այլ գրականության ժողովրդայնության նոր ըմբռնման արտահայտություն: Ազգային բանաստեղծի վճռական շափանիշը, ըստ Թումանյանի, ոչ թե հայրենասիրական գաղափարների քարոզն է, ինչքան էլ այն լինի անկեղծ և ուժեղ, այլ ժողովրդի կյանքի և բնավորության ճշմարտացի մարմնա-

վորման աստիճանը: Իսկ Ռ. Պատկանյանը նրա կարծիքով չէր բավարարում այդ պահանջին, XX դարի սկզբին ազգային դրականության առջև կանգնած նոր խնդիրներին: Պատահական չէ, որ հենց այդ ժամանակ հայ դրականագիտության մեջ քայլեր են արվում վերանայելու Ռ. Պատկանյանի այն դերադրական գնահատականները, որոնք արվել են Լեոյի, Բ. Իշխանյանի և ուրիշների կողմից: Քննադատների նոր սերունդը (Յ. Խանդավյան, Պ. Մակինյան) փորձեց բանաստեղծին գնահատել նորովի՝ հենվելով հայ դրականության նոր մակարդակի, մասնավորապես՝ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության վրա: Ինքը՝ Թումանյանն էլ ամենեին չէր ժխտում ոչ Պատկանյանի «խոշոր տաղանդը», ոչ էլ նրա դործի հայրենասիրական արժեքը: Խոսքը այն մասին էր միայն, որ նրա ստեղծագործական սկզբբունդներն արդեն բավարար չէին ազգային դրականության նոր զարաշրջանի համար: Ամեն ինչ պայմանավորված է ժամանակի ըմբռնումներով ու պահանջներով, դրականության նոր խնդիրներով: Այդ մասին շատ հիշատակներ կան ինչպես ինքը՝ Թումանյանը (1916 թ. Յ. Խանդավյանին հասցեագրած նամակում). «Այո՛, Գամառ-Քաթիպան անսլացման առաջնորդը բանաստեղծ է, բայց եթե նա քիչ է ազգային բանաստեղծ՝ էդ պակասությունը իրենք չի, այլ հանգամանքների, ինչպես և իմը չի էն առավելությունը, որ ես ավելի եմ ազգային, այլ դարձյալ հանգամանքներին» (V, 418):

Զգուշոր է զարմանալ, որ այստեղ Թումանյանը իր անունն է համագրել Ռ. Պատկանյանի հետ: Առանց կեղծ համեմատության, նա լավ էր դիտարկում, որ ազգային դրականության պատկանյանական փուլին (հայտնի է, որ Ռ. Պատկանյանի՝ 1857 թ. հրատարակված «Ազգային հրդարանը» Թումանյանը համարել է արևելահայ բանաստեղծության առաջին շրջանի սկիզբը) հաջորդել էր մի աստիճան, որի սկզբունքների լավագույն կրողը ինքն է: Դա բխում էր դրականության սլատմական զարգացման տրամաբանությունից:

Այս բողոքով հանդերձ, չի կարելի օրակարգից հանել Թումանյանի վրա Ռաֆայել Պատկանյանի՝ նախաթումանյանական շրջանի ամենախոշոր արևելահայ բանաստեղծի (գրականագետ Հրայր Մուրադյանի իրավացի բնութագրությամբ) ազդեցության հարցը, մանավանդ ուսումնառության տարիներին: Մենք արդեն առիթ ունեցել ենք ցույց տալու Թումանյանի վաղ շրջանի հայրենասիրական և երգիծական բանաստեղծությունների մեջ Ռ. Պատկանյանի, ինչպես նաև մյուս տարաշխարհիկ բանաստեղծի՝ Ղ. Ալիշանի որոշակի ազդեցության հետքերը¹: Որոշ ընդհանուր պատկանյանական մոտիվներ, տրամադրություններ և պատկերներ կան նաև Թումանյանի հասուն շրջանի երկերում. դրանց մասին արդեն խոսք եղել է մեր գրականագիտության մեջ²: Չանդրադառնալով այդ օրինակներին, կուղեինք այստեղ հիշել միայն «Թմկաբերդի առումի» այն հատվածները, որոնք ակնհայտորեն նման են Ռ. Պատկանյանի «Քյոռուլի» պոեմի համապատասխան տողերին: Այդ նմանությունը առաջին անգամ նկատել է Վարդգես Ահարոնյանը իր «Հովհաննես Թումանյան» գրքում³: Ահա նրա բերած օրինակները:

Պատկանյանի պոեմի նախերգանքում կույր աշուղն իր երգերին ունկնդրելու կոչ է անում.

Ակա՛նջ արեք քյոռ աշուղիս՝ ձեզ հրաշալի բան եմ ասում,
Զահել տըղե՛րք, լա՛վ ուշք դըրեք՝ զարմանալի բան եմ ասում.
Սիրուն կուսանք, լա՛վ միտք դըրեք՝ արտասովի բան եմ ասում,
Հարգո ծերեր, ինձ լըսեցե՛ք՝ ձեր պապերու բանն եմ ասում ...

Ինքնին ակնհայտ է այս տողերի նմանությունը (կան նույնիսկ բառերի ուղղակի համընկնումներ) Թումանյանի

¹ Էդ. Զրբաշյան. Թումանյանի պոեմները, 2-րդ հրատ., 1986, էջ 21—25:

² Հր. Մուրադյան. Հ. Թումանյանի և Ռ. Պատկանյանի ստեղծագործական փոխհարաբերության հարցի շուրջը:—ՈՒՀ—1, 1964, էջ 133—154:

³ Վարդգես Ամարոնյան. Հովհաննես Թումանյան, Մարդը և բանաստեղծը, Բոստոն, 1936, էջ 301—303:

պոեմի նախերգանքին, ուր նույնպէս աշուղը բուն պատմութեան թշուարից առաջ դիմում է իւր ունկնդիրներին.

Հէ՛յ, պարոններ, ականջ արեք
Թախառական աշուղին,
Սիրուն տիկնայք, ջահել տղերք,
Կա՛մ ուշ դըրեք իմ խաղին:

Շատ նման են նաև բնության և մարդու զուգահեռականութեան վրա կառուցված հատվածները: Ահա Ռ. Պատկանյանի տողերը.

էն բարձր ժողովրդի սարի գագաթան-բազա՞ է նրստած,
Բե՛ն՝ էձը վայրի ջրլուս ոտներով է էնտեղ հասած.
Ամալի կըտո՞ր է կըպկը երկնամերձ էդ սարի ծայրին,
Թե՛ն՝ ծառ ու մաքառ բըսնում, աճում են հանքընակ վայրին ...
...Զըգտե՛ն՝ս յանի, որ դիվարընակ էդ սարի գլխուն
Քաջ լաշքարովը իր բունն է գըրեկ ահեղ Քոռոզլուն:

Զուգահեռականութեան և հարցական ինտոնացիայի նույն սկզբունքներն են կիրառված նաև «Թմկաբերդի առումի» մեջ.

— էն մըթին ամալից արծի՞վն է իջնում,
Սարի արծիվը շեշտակի թափով:
— էն Թըմկա բերդից Թաթուն է իջնում,
Թըշնամու հոգին լըցնում սարսափով:
— էն Թըմկա ձորում սև ամպն է գոռում,
էն շա՞նթն է ճաթում էնպես ահարկու:
— էն Թըմկա ձորում Թաթուն է կըռվում,
էն թուրն է շաշում էնպես ահարկու:

Այս նմանությունների հիմնական աղբյուրը, անշուշտ, ժողովրդական բանաստեղծական մտածողությունն է, որի համար շատ բնորոշ են և՛ ունկնդիրներին դիմելու եղանակը, և՛ բնության ու մարդու վիճակների զուգահեռ ցուցադրումը: Սակայն շատ հավանական է, որ «Թմկաբերդի առումի» այս հատվածները գրելիս Թումանյանը, գուցե և ենթադրատակցաբար, գտնվել է դրանից մոտ կես դար առաջ (1859) գրված Ռ. Պատկանյանի անավարտ պոեմի ստավորություն տակ:

Կարելի է, թերեւ, գտնել նաեւ ուրիշ ընդհանուր գծեր Թումանյանի և Պատկանյանի միջեւ: Կարելի է խոսել նաեւ իր մշուս մերձավոր նախորդներին՝ Բաֆֆուն, Ծերենցին կամ Շիրվանզադեին, Թումանյանի տված գնահատականների մասին: Սակայն ասվածն էլ արդեն բավական է համոզվելու համար, որ բանաստեղծը մշտապես ունեցել է իր հեռավոր և անմիջական նախորդների հետ ստեղծագործական կապերի սուր զգացողութուն՝ լինի դա նրանց ավանդույթին հետևելու, թե այն հաղթահարելու իմաստով:

Այս առումով ստեղծագործական և հոգեբանական շատ կարեւոր վկայաթուղթ է 1902 թ. գրած «Մեր նախորդներին» բանաստեղծութունը: Ի՞նչ ողբերգական տեղաշարժիւր կատարվեցին հայրենիքի ըմբռնման և նրա ապագայի սպասումների մեջ ընդամենը մի քանի տասնամյակում՝ Պատկանյանի և Բաֆֆու ժամանակներից մինչև իր սերունդը, — այս մասին է խորհրդածում Թումանյանը: Նա երանի է տալիս իրեն նախորդած երգիչներին, որոնք երգում էին, — ասենք բանաստեղծի խոսքերով, — «վաղ առավոտյան, երբոր երազներն ապրում էին դեռ, ոսկի երազներն հայի փրկութեան»: Նրանք տոգորված էին գերված հայրենիքի մոտալուտ փրկութեան հավատով և «հրճվանքով դալոց օրերի»: Իսկ երգիչների հաջորդ սերնդին, որին պատկանում էր նաև Թումանյանը, վիճակված էր տեսնել այդ ամենի դաժան փլուզումը ճակատագրի ծանր հարվածների տակ: Բանաստեղծը նկատի ուներ այն բոլոր հուսախաբություններն ու կորուստները, որոնք բաժին ընկան հայ ժողովրդին Բեռլինի վեհաժողովից հետո: Նրա հոգու մեծ տառապանքը պայմանավորված է նաև նոր փորձությունների սպասումով, որի մարդարեւական կտնխատեսումով օժտված էր նա: Իր գծբախտ հայրենիքի մասին նա գրում է.

Ա՛խ, նա հոշոտվեց մեր աչքի տոջև
նվ մեր ըղգայուն սրբաերն իրեն հետ,
Ոսկի երազներ՝ միրաժի նըման՝
Մեր անապատում չըբացան անհետ:

Եվ մենք խորտակված մեր կյանքի ծեղից,
Անհույս ու դալուկ, ճակատներըս ցած,
Ընկնում է քընար մեր մատաղ ձեռքից,
Ընկնում են սըրտից և երգ, և Աստված:

Բայց այս հուսահատական հոգեվիճակը Թումանյանի համար երբեք վերջնական հանգրվան ու եզրակացություն չի եղել: Նախորդների հետ իր ստեղծագործական գիրքերը համադրելու հետ միասին նա միշտ ունեւր նաև զրական զարգացման ասպագա հեռանկարի դիտակցությունը, և այստեղ արդեն նրանից անբաժան էր պատմական լավատեսությունը: Հայրենիքի ասպագան և ազգային բանաստեղծության սպառնալիքները կասկած չեն անխղճություն, և զարմանալի չէ, որ, ըստ Թումանյանի, հայրենիքի վերածնության լավագույն ցուցանիշը լինելու է այն, որ՝

Ու պոետներ, որ շեն ուրդծել իրենց շուրթերն անհճորով,
Պիտի գովեն քո նոր կյանքը նոր երգերով, նոր խոսքով,
Իմ նոր հայրենիք,
Հըզո՞ր հայրենիք...

Այդ միտքը նորից հնչեց նույն 1915 թ. դրած «Վան ու Երևան» հոգվածում, ուր պատերազմի հաղթական ընթացքի և Արևմտյան Հայաստանի ազատագրության հույսերի արծարծումից Թումանյանն անմիջապես անցնում է դալիք հայ գրականությանը՝ նրա հավաքական դիմապատկերը գծագրելով ազգային և համամարդկային իդեալների դիրքերից: Ահա մի քանի տող այդ հոգվածի եզրափակիչ պարբերությունից, որը «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության ավարտի ծավալուն տարբերակն է թվում և ամբողջովին տողորված է հայրենիք—գրականություն միասնության գաղափարով. «Գալիս է և նոր գրականություն, որ հոգեվոր դերությունից է ազատագրելու հայ հոգին, մաքրելու է նրան շատ ստացական արասներից, հանդես է բերելու մի ինքնուրույն, նոր ու հզոր հոգի և մեծ աշխատանքից, մեծ կյանքից ու նրանց պեղեցկություններից է խոսելու հայի հետ»: Ողջունելով ասպագայի հայ գրողներին, Թումանյանը

վստահ էր, որ «էլ մաղձ չի լինիլ նրանց խոսքերում, էլ թշնամություն չի հնչիլ նրանց երգերում» (ՈՒՀ—2, 361)։

Այսպես, դրականության անցյալը, ներկան և ապագան Թումանյանը միշտ միասնաբար էր ընկալում։ Իր էության մեջ նա կրում էր և՛ նախորդների ստեղծած բարձր արժեքները, և՛ ժամանակակից գրական դարգացման խրճիղների հրատապ ղդացողություն, և՛ ամենախոր մտահոգություն գալիք գրականության ճակատագրի մասին։ Մի խոսքով՝ գրական ավանդույթի հիրավի շատ լայն, իմաստուն ըմբռնում։

Ատորև առանձին գլուխներով կենրկայացվի իր մեղծավոր նախորդների հետ Թումանյանի ստեղծագործական կապերի պատկերը։ Աբովյանի, Նալբանդյանի և Աղայանի առնչությունները քննվում են իրենց բոլոր հիմնական կողմերով։ Իսկ Բաֆֆին և Շիրվանզադեն մեզ զբաղեցրել են միայն մեկ առումով՝ «Գիջորի» գրական աղբյուրների բացահայտման տեսանկյունից։

1880-ական թվականներին, երբ Թումանյանն իր առաջին գրական քայլերն էր կատարում, հայ գրականության մեջ (ներառելով արեւելյան, և՛ արեւմտյան նշուղերում) արդեն անդառնալիորեն հաղթել էր խաչատուր Աբովյանի հռչակած գլխավոր սկզբունքը՝ աշխարհաբարը իբրեւ գրականության լեզու օգտագործելու և այդ նախադարձով տալագիր խոսքը ժողովրդի լայն խավերին մատչելի դարձնելու պահանջը: «Գրաբար, թե՞ աշխարհաբար» հարցի շուրջ ծավալված գրապայքարն ավարտվել էր: Բայց ամենեին էլ չէր սպառվել Աբովյանի ավանդույթների կենդանի նշանակությունը գրական-գեղարվեստական զարգացման մեջ: Եվ զարմանալի չէ, որ իր գրական ոբոսումների մեջ Թումանյանն առաջին հերթին Աբովյանին էր դիմում, իբրեւ ամենահուսալի և անսխալ անկեղծ աղբյուրի: Սկզբից ևեթ Թումանյանն իրեն զգում էր Աբովյանի գործի ժառանգորդ և այդպիսին էլ մնաց մինչև վերջ: Այդ երևույթի բացատրությունը պետք է փնտրել երկու մեծ գրողների ստեղծագործական նկարագրի էական հատկանիշների մեջ:

Հայ նոր գրականությունը սկսածույթյան մեջ խաչատուր Աբովյանին և նրա սկզբնավորած ավանդույթներին կանխորոշված էր եղակիորեն մեծ, անսխալ անկեղծ աղբյուրի դեր: Ժամանակի թելադրանքով և իր վիթխարի տաղանդի շնորհիվ Աբովյանն իր ստեղծագործությամբ դարձավ հայ մշակույթի և հատկապես գրականության զարգացման որակապես նոր

մեծ փուլի հիմնադիրը, նրա բոլոր հետագա որոնումների և նվաճումների ամուր նախահիմքն ու անսպառ աղբյուրը։ Աբովյանի մասին մենք կարող ենք կրկնել այն, ինչ մի առիթով Մաքսիմ Գորկին ասել է Ա. Ս. Պուշկինի վերաբերյալ. նա մեր գրականության «բոլոր սկիզբների սկիզբն է»։ Համանման մի միտք Աբովյանի մասին հայտնել է Ավետիք Իսահակյանը. «Մեր գրական ամեն տեսակների սկիզբն է նա, դյուցազնական է և լիրիկական, բոցավառ դիդակտիկա, ալլոստոլիկ քարոզներ։ Սատիրա, հումոր, ֆոլկլորային անբավ նյութ՝ յառնված միմյանց հետ։ Հանճարեղ հանգուցյառմանտիպի, ռեալիզմի, նատուրալիզմի»¹։

Սակայն այս հանգամանքը ոչ թե հեշտացնում, այլ ինչքան էլ սա ղարմանալի թվա առաջին հայացքից, դժվարացնում է «Աբովյանի ավանդույթ» հասկացության հետադիմ բնույթը, նրա բովանդակության և սահմանների որոշման գործը։ Բանն այն է, որ այդ ավանդույթը, առանց որի անհնար է պատկերացնել XIX—XX դարերի հայ գրականության հետագա ողջ պարզացումը, մի որոշ իմաստով համընկնում և նույնանում է աղբյուրի դրական-գեղարվեստական առաջադիմության հիմնական միտումների և օբյեկտալիզմի մեթոդների հետ։ Այդ պատճառով էլ հաճախ շատ դժվար է որոշակիորեն ասել, թե տվյալ գրողը հատկապես ո՞ր գեպը ունի ուղղակի շարունակել Աբովյանի ստեղծագործական պատվիրանները։ Չէ՞ որ, եթե խնդրին մոտենանք գրական-պատմական դարգացման լայն բնութագրով, Աբովյանին հաջորդած հայ բոլոր նշանավոր գրողները կարող են, մեծ կամ փոքր չափով, համարվել նրա ավանդույթների ժառանգորդներ և շարունակողներ։ Ահա թե ինչու, խոսելով Աբովյանի և հետագա շրջանի հայ գրողների ստեղծագործական փոխհարաբերության մասին, անհրաժեշտ է հարցը դիտել, այսպես ասած, ղանազան մակարդակներով. տարբերակել, մի կողմից, գրական դարգացման օբյեկտա-

¹ Ավ. Իսահակյան. Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հ. 5, 1977, էջ 178։

փություններից բխող կապերն ու ընդհանրությունները և, մյուս կողմից, ստեղծագործական անմիջական առնչությունները:

Բոլոր նշված առումներով էլ Հովհաննես Թումանյանի գրական ժառանգությունը բացառիկ հարուստ ու նշանակալի նյութ է պարունակում: Կարելի է ասել, որ ոչ մի ուրիշ հայ գրող այնպես սերտ և բազմակողմանի ստեղծագործական կապերով չի առնչվում Աբովյանի հետ, ինչպես Թումանյանը: Նրա երկերում մենք տեսնում ենք հայ նոր գրականության մեծ հիմնադրի հետ կապերի բոլոր հնարավոր ձևերը՝ և՛ ուղղակի առնչություններ՝ գրական ուսումնառություն և ազդեցություն, հոգվածներ և ասուլիսներ Աբովյանի մասին, և՛ նրա ստեղծագործության ուղղակի ներշնչամբ գրված, նրա մոտիվները նորովի լուսաբանող երկեր, և՛, վերջապես, ընդհանրություններ, որոնք բխում են երկու գրողների գեղարվեստական մտածողության և ներանց առջև կանգնած խնդիրների որոշակի նմանությունից: Ստեղծագործական առնչության այս ձևերը մեծ մասամբ հանդես են գալիս ոչ թե ղալած և առանձնացված տեսքով, այլ իրար հետ միախառնված: Նթի ասվածին ավելադրենք այն հանրահայտ փաստը, որ Աբովյանն ու Թումանյանը հայ նոր գրականության այն բացառիկ մեծություններն են, որոնց կողքին հավասարի իրավունքով թերևս չի կարող կանգնել ուրիշ ոչ ոք, ասյա պարզ կլինի, թե ինչքա՞ն կարևոր է նրանց ստեղծագործական առնչությունների գիտական ուսումնասիրությունը: Այդ թեման ամբողջական և բազմակողմանի քննություն է պահանջում, մի խնդր, որը մինչև այժմ մեր գրականագիտության մեջ չի կատարվել²:

2 Այս հարցի մասին ղդալի բանասիրական նյութ է հավաքված Ա. Ինճիկյանի «Հովհաննես Թումանյան. կյանքի և ստեղծագործության պատմություն (1869—1899)» գրքում (1969) և Աս. Ասատրյանի ծանոթագրություններում՝ կցված Թումանյանի «Երեանի կռիվը և Ն. Արուստի» «Վերջ Հայաստանին» իրրե պատմություն» ուսումնասիրության (ԵԺ, VI, 1959)։

Խաչատուր Աբովյանը շատ վաղ մտավ Թումանյանի ըմբռնումների, ընթերցանության, հետո նաև ստեղծագործական հետաքրքրությունների ոլորտը: Հավանաբար՝ դեռ հայրենի գյուղում անցկացրած վաղ մանկական տարիներին, նախքան Ջալալօղլու և Թիֆլիսի դպրոցներում սովորելը: Ապագա բանաստեղծի հայրական տանը եղել է «Վերջի» 1353 թ. թանկարժեք հրատարակությունը: Այդ գրքի նկատմամբ հարատևող համազգային հետաքրքրությունը Գանգում և, մանավանդ, Տեր-Թադևոսի տանը, անշուշտ, պիտի երկնապատկվեր վեսլում կոռու քաջերի, հատկապես դսեղյի Մեհրաբ և Հովակիմ Թումանյանների՝ բանաստեղծի գերդաստանի փառաբանված նախորդների դյուցազնական գործերի մասին եղած ոգեշունչ էջերի շնորհիվ³: Այդ էջերը, որ Աբովյանը գրել էր ուս-պարսկական պատերազմի ժամանակ կոռիում լսած ավանդական պատմությունների հիման վրա, չէին կարող չոգեկոթել և հպարտությունը շողողորել ապագա բանաստեղծին, որը դեռ վաղ մանկական տարիներին համակված էր մի բացառիկ սիրով ու հետաքրքրությունամբ դեպի իր հեռավոր ու մոտիկ նախնիների հերոսական գործերը: Այդ մասին շատ վկայություններ կան և՛ նրա գրական ժառանգության մեջ, և՛ ժամանակակիցների (հատկապես Ավ. Իսահակյանի և Լևոնի) հուշերում: Թումանյանի հետաքրքրությունը տարածվում էր միջին դարերում Տարոնից կոռի տեղամիտված Մամիկոնյան տոհմի շառավիղներից (որոնց և դասում էր իրեն բանաստեղծը) մինչև ոչ հեռավոր անցյալում լեռնականների դեմ մղած հերոսական կռիւների մասնակիցները: Նրա այդ պատմական

3 Տե՛ս Խ. Աբովյան. Վերջ Հայաստանի, Ողբ հայրենասիրի, պատմական վեպ: Բնագիրը պատրաստեց և ծանոթագրեց Պ. Հ. Հակոբյանը: Երևան, 1981, էջ 164—167: Բոլոր քաղվածքները Աբովյանի վեպից բերվում են ըստ այս հրատարակության՝ տեքստում նշելով համապատասխան էջը:

մտորումներն զգալի չափով սնվում էին Աբովյանի վեպից: Այսպես, դեպի «Վերք Հայաստանին» և ընդհանրապես դեպի Աբովյանի աշխարհը Թումանյանի ճանապարհն սկսվում էր անձնական կենսագրական փաստերից և տպավորություններից⁴:

«Վերք Հայաստանին» ուղեկցեց Թումանյանին նաև կյանքի բոլոր հաջորդ փուլերում: Այդ մասին մի շարք վկայություններ են պահպանվել ժամանակակիցների հուշերում: Այսպես, պատանի տարիներին ամենամտերիմ ընկերներից մեկը՝ Անուշավան Աբովյանը, շատ հետաքրքիր տեղեկություն է հաղորդում, որը վերաբերում է Թումանյանի Թիֆլիս ժամանակու (1883) առաջին շրջանին. «Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» երկուսս էլ թեպետ վաղուց կարգացել էինք, բայց ցանկանում էինք նորից կարգալ, ու չէր ճարվում: Հովհաննեսի հայրն ուներ, նամակ գրեց, ուղարկեցին. նորից կարգացինք. սրտներս թունդ ելավ. ուղում էինք մենք էլ մի-մի Աբովյան ու Աղասի դառնալ» (ԹԺՀ, 222): Ուշագրավ է նաև Ան. Աբովյանի պատմած մի ուրիշ փաստ, որն այսօր ծիծաղաշարժ թվացող իր բովանդակությամբ հանդերձ ցույց է տալիս, թե իր առաջին գրական փորձերի մեջ պատանի Թումանյանն ինչքա՞ն մոտ ու հարազատ է եղել մեր նոր գրականության մեծ հիմնադրին: Թե կոնկրետ ի՞նչ գործերի մասին է եղել խոսքը, և արդյոք պահպանվե՞լ են դրանք թե՞ ոչ, այսօր դժվար է դատել, բայց ժամանակակիցներից մեկը՝ Եղոր Խարադյանը (Նժդեհ) հուշերի հեղինակին առանձին ասել է, որ «Հովհաննեսի զբոլածքները այնքան բարձր բաներ են, որ ինքը կասկածում է, թե դրանք մի գուցե Խ. Աբովյանի անտիպ զբոլածքնե-

⁴ Թումանյանի աշակերտական տետրերից մեկում, որը վերաբերում է Ներսիսյան դպրոցում սովորելու տարիներին, ապագա բանաստեղծն արտացրել և գրել է «Ի հիշատակ Խաչատուր Աբովյանի» ոտանավորը («Դերեկոմանդ կորած, աչքից հեռացած...»), բաղված Մ. Մամուրյանի «Արևելյան մամուլ» ամսագրի 1875 թ. փետրվարյան համարից (տե՛ս ԴԱԹ, ԹՖ, № 264):

րից ևն, պատահամբ ընկած այդ պատանու ճանկը» (ԹԺՀ, 224):

Հանրահայտ է ժամանակակիցներից մի քանիսի, մասնավորապես բանաստեղծի կնոջ՝ Օլգա Թումանյանի վկայությունն այն մասին, որ իրենց ամուսնության ժամանակ (1888) պատանու գրադարանում եղած և իրեն նվիրած ընդամենը մի քանի գրքերից մեկը «Վերք Հայաստանին» էր (տե՛ս ԹԺՀ, 329—332): Իսկ 90-ական թթ. վերջին Թիֆլիսում գործող «Միածան» աշակերտական ընկերության անունների համար Թումանյանի կարգադրած դասախոսությունների մասին (որոնց պահպանված սևագիր հատվածները հայտնի են «Մեր նախորդ շրջանի բանաստեղծները» կամ «Կյանք և գրականություն» վերնագրերով) հուշադիր Մարգար Ավետիսյանը, ուրիշ տվյալների հետ միասին, հաղորդում է հետևյալը. «Թումանյանը մեր նոր հեղինակներից բոլորից բարձր դասում էր Աբովյանին»: Այնուհետև հուշագիրը այդ մասին բանաստեղծի առածի բովանդակությամբ շարադրում է այսպես. «Աբովյանը մեծ գրող է, մեծ տաղանդ է: Աբովյանը ինքը ժողովուրդն է. նա իր մեջ մարմնացնում է հայ գյուղացուն իր դարավոր փիլիսոփայությամբ, իր հոգեբանությամբ, իր լեզվով: Աբովյանը մեղանում է իմ գնահատված էնպես, ինչպես որ պիտի գնահատվեր» (ԹԺՀ, 174):

Կարելի է ավելացնել և հետևյալ փաստը: 1893 թ. Ալ. Մատուրյանի նախաձեռնությամբ փորձ է արվում կազմելու և հրատարակելու ևս. Աբովյանի հիշատակին նվիրված հատուկ ժողովածու: Թումանյանն այդ գրքի համար գրում է բանաստեղծություն Աբովյանի մասին: Բայց այդ ժողովածուն հրատարակել չհաջողվեց, իսկ Թումանյանի բանաստեղծությունն անհետ կորել է⁵:

Չշարունակելով այս կարգի փաստերի թվարկումը, փորձենք բացատրել Թումանյանի «աբովյանապաշտության» գրական-սպառնական իմաստը:

5 Տե՛ս Ա. Իճեֆկյան, Նշված գիրքը, էջ 498:

ն. Աբովյանի կյանքի և ստեղծագործական ուղու ավարտի (1848) և Հովհ. Թումանյանի գրական ասպարեզ իջնելու (1890-ական թթ. սկիզբը) միջև ընկած է մոտ կեսդարյա մի ժամանակաշրջան, որի ընթացքում հայ նոր գրականությունն անցել էր դարգացման շատ արդյունավետ ճանապարհ: Այդ տասնամյակներում առաջադաս և զարգացան հայ գրականության ողջանդամական և ռեալիստական ուղղությունները, ձևավորվեց գրական ժանրերի նոր համակարգ: Սկսվեց և մեծ մասամբ ավարտվեց մի ամբողջ խումբ նշանավոր հեղինակների գրական գործունեությունը, ինչպես Մ. Նալբանդյանը, Խ. Պատկանյանը, Ծերենցը, Բաֆֆին, Հ. Պարոնյանը, Գ. Սունդուկյանը, Պ. Պոռչյանը, Ղ. Աղայանը և ուրիշներ: Թումանյանը ստեղծագործական և առձեռնական բազմադաս կապերով առնչվում էր հիշյալ դրուճիկից շատերի հետ, բարձր էր գնահատում նրանց գրական մաստակի արդյունքները և զեղարկեց իր շրջանի հետ: Դրանով հանդերձ Թումանյանը միշտ և բոլոր պարագաներում մեր ազգային գրականության մեջ առանձնացնում էր խաչատուր Աբովյանին, հանձին նրա տեսնում էր իր առաջին և ամենամեծ ուսուցչին: Իր մերձավոր նախորդների «զլխի վրայով» նա ուղղակի դիմում էր Աբովյանին, նրա ստեղծագործական ավանդույթներն աշխատում էր բնկալել և շարունակել բազմակողմանիորեն և անմիջաբար:

Աբովյանին Թումանյանը համարում էր հայ նոր գրականության «բնաշխարհիկ» հոսանքի նախակարապետը, մի հոսանքի, որը, նրա խորին համոզմամբ, եղել է և մնում է ամենից արդյունավետն ու հեռանկարայինը: Այդ հոսանքի մեջ էր նա տեսնում գրականության հիմնական խնդրի՝ ազգային միջավայրի և բնավորության հարազատ վերարտադրության, ժողովրդական բանահյուսության դանձիրի յուրացման և օգտագործման ճշմարիտ ուղին: Աբովյանի՝ այդ ուղղության հիմնադրի, նրա ամենամեծ ու բնորոշ դեմքի ստեղծագործության մեջ Թումանյանը տեսնում էր ժողովրդական գրականության սկզբունքների լավագույն մարմնա-

վորումը: Ահա թե ինչու նա պետք է նորից ու նորից դիմեր Աբովյանին, որը նրա համար գրականության ազգային ոգու և ժողովրդայնության ամենաբարձր օրինակն էր:

Սակայն անհրաժեշտ է հիշել, որ աբովյանական ավանդույթները Թումանյանի ստեղծագործության մեջ ոչ այնքան գտնվում են ոճական կամ էյդեոկրատային մակարդակներում, որքան ներթափանցում են գեղարվեստական մտածողության և կենսափիլիսոփայության խորքերը: Նշենք այն մի քանի էական գծերը, որոնք գրական ժառանգորդության օրենքով Աբովյանից անցել են Թումանյանին:

Ամենից առաջ, Թումանյանի վրա խոր ապավորություն է թողել և նրա գեղարվեստական սկզբունքների ձևավորման գործում մեծ դեր է խաղացել Աբովյանի վեպի էպիկական և հերոսական ոգին: Թումանյանը, որն սկզբից կեթ ասպարեզ իջավ իբրև էպիկական մեծ շնչի բանաստեղծ և ձգտում էր վերակերտել հարազատ ժողովրդի կյանքն ու ազգային ոգին իր ամբողջ լայնությամբ, իր գրական դասերն ամենից ավելի քաղում էր հենց Աբովյանի վեպից: Իդոլը չէ, որ, սկսած պատանեկան տարիներից, նա «Վերքն» ընկալում էր իբրև նորօրյա ազգային վիպերգություն, որի մեջ ողբերգականի կողքին հավասար ուժով հանդես է գալիս նաև դյուցազնական ոգին, հերոսության և հայրենասիրական նվիրումի փառաբանությունը: Տարիներ անց նա Աբովյանի վեպի կենսական նյութի և դադամիարական պաթոսի այդ բազմաշերտ բովանդակությունը բնութագրել է այսպես. «Վերք Հայաստանին» և՛ հայրենասիրի ողբ է՝ կսկիծով ու հառաչանքով լիքը, և՛ ազգային դյուցազնագություն է, որ ուժ ու հպարտություն է շնչում, և՛ բարերարվածի ու փրկվածի ներքո՝ ողողված ուրախության արտասուքներով, երախտագիտական բացականչություններով ու օրհնություններով» (VI, 278—279):

Եթե Աբովյանի վեպի սոցիալական և կենցաղային պատկերումների դիժը հետազայում շարունակվեց Պոռչանի, Աղայանի և հայ գյուղագիրների հրկերում, ապա նրա

դյուցազնական շունչը, անկասկած, ամենից ցայտուն կերպով արտահայտվեց և զարգացավ Բաֆֆու պատմավեպերում և Թումանյանի էպիկական պոեզիայի մեջ: Սկզբնական շրջանի երկերում կարելի է նույնիսկ նկատել Աբովյանին ուղղակի հետևելու օրինակներ: Այսպես, «Անուշ» պոեմի առաջին տարբերակում (տպագրված 1892 թ.) բանաստեղծի ծավալուն դատողութունները հայրենի գյուղաշխարհի անցյալի ու ներկայի մասին, թվում է, զգալի չափով ներշնչված են Աբովյանի վեպից: Եթե Աբովյանը, իր ժամանակակիցներին ազդային հպարտության և պատմական հիշողության դասեր տալու համար, բազմիցս ոգեկոչում է անցյալի հերոսական դրվագներ և անուններ, ապա երիտասարդ բանաստեղծը նույնը անում է ավելի «լոկալ սահմաններում»՝ հայրենի լոռու նկատմամբ: Հիշենք նախ «Վերքի» երկերից զլխի սկիզբը, ուր Աբովյանն ընթերցողի հայացքի առջև ցուցադրում է դիցաբանական և պատմական դեպքերի ու դեմքերի մի ամբողջ պատկերասրահ: «Է՛ն հողը, է՛ն հիանալի աշխարհը, ուրտեղ որ դալձառն էր եղեմական, ուր որ աստված, բոլոր աշխարհը ջրհեղեղովը երբ որ կործանեց, հայոց սուրբ Մասսա սարը միայն արժան տեսավ, որ Նոյան տապանը նստի ու Հայոց երկրիցը էլ ետ մարդիկ բաղմանան ու ուրիշ երկրներ էլ շինություն քրցեն», — այսպես սկսելով իր պատմական շեղումը, Աբովյանն: այնուհետև, իբրև հայրենիքի անցյալ մեծ փառքի վկայություններ, մեծ մասամբ սեղմ, բայց զիպուկ բնութագրումներով, հիշատակում է Հայկին և Բելին, Արային ու Շամիրամին, Զալմայրին ու Պարույրին, Տիգրանին և Հաննիբալին, Տրդատին և Գրիգոր Լուսավորչին, Վարդան և Վահան Մամիկոնյաններին, Ռուբինյան և Բադրատունյան հարստությունները... Նույն սկզբունքով են զարգանում պատմական հիշողությունները ևս «Անուշի» առաջին տարբերակում:

Այս ձորերում էր, ուր Բադրատունին
Բախտի հետ խաղաց յուր խաղը վերջին,

Սեգ Տուտեորդին, Օհան Օձէհցին
 Հայրենյաց պաշտպան սուսերն օրհնեցին.
 Այստեղ տակավին պապական խոսքով
 Զրույց է անում ծեր շինականը,
 Թե այս ձորերում պարսկատանջ բազկով
 Կռիվ է արել Մամիկոնյանը.
 Կռիվ է արել հավատի համար
 Հնդդեմ անօրենն թըշնամիների,
 Կառուցել ճերմակ, բարձրաբաշ տաճար
 Իբրև պահպան իրան աշխարհի:

Ինչպես տեսնում ենք, նման են պատմական հիշողու-
 թյունները ներկայի հետ կապելու բուն սկզբունքն ու մի-
 տումը, միայն թե Աբովյանի դատողությունների դաշտը
 ամբողջ պատմական Հայաստանն է, իսկ նրիտասարդ բա-
 նաստեղծինը՝ հայրենի լեռնաշխարհը:

Սակայն այսպիսի կոնկրետ նմանություններից ավելի
 կարևոր է այն դրական-պատմական իրողությունը, որ,
 ինչպես ասվեց, Թումանյանին էր վիճակված լինելու Աբով-
 յանի վեպի դյուցազններգական գծի լավագույն ժառանգորդն
 ու շարունակողը:

Նույնը կարելի է ասել դեպի ժողովրդական բանահյուս-
 տությունը ունեցած վերաբերմունքի մասին: Հայ նոր գրա-
 կանության պատմական ընթացքի էական գծերից մեկն այն
 է, որ ղարգացման բոլոր փուլերում՝ Աբովյանից մինչև
 Թումանյան և Իսահակյան, ժողովրդական բանահյուսու-
 թյունն ակտիվ և բազմակողմանի մասնակցություն է ունե-
 ցել, իհարկե, ժամանակի մեջ փոխելով իր դերն ու գործա-
 ռությունը: Սակայն այս իմաստով ևս Աբովյանն ու Թու-
 մանյանը որոշակիորեն առանձնանում են, իբրև այնպիսի
 գրողներ, որոնց ստեղծագործության համակարգում ժո-
 ղովրդական բանահյուսության նշանակությունը բացառիկ
 կարևոր է ու բախտորոշ:

Աբովյանն առաջին հայ գրողն էր, որն առաջադրեց
 գրականության և ժողովրդական բանահյուսության փոխհա-
 րաբերության որոշակի ըմբռնում և հետևողականորեն կի-

րառեց այն իր գրական գործունեության մեջ: Կարելի է ասել, որ խնդրի աբովյանական ըմբռնումը շատ կողմերով կանխում էր այն, ինչ ավելի քան կես դար հետո հաստատում էր Հովհ. Թումանյանը՝ ժողովրդական բանահյուսությունը համարելով «մեր գրականության հարադատ հոլն ու պատվանդանը» (VI, 66): Դեռ տասնամյակներ առաջ Արամ Ղանալանյանը գրել է. «Որպես սրաջան մի սերմնացան, թաղելով իր ձեռքը աշխատավոր ժողովրդի բանավոր ստեղծագործության հատիկներով առկնյուն իր բանահամալսքի զոդնոցի մեջ, Աբովյանն առատորեն շաղ է տվել այդ հատիկները հայրենի գրականության խոսքի անդամատանում»⁶: Մենք կաբող ենք շարունակել գիտնականի պատկերավոր խոսքը և ասել, որ տասնամյակների անց Թումանյանը եղավ այդ անդամատանը մշակող և ժողովրդական ոգու դանձնորով ճիշացնող ամենամեծ հայ զրոզը:

Աբովյանի և Թումանյանի մոտեցման ընդհանրությունը ցույց տալու համար բավական է համեմատել մեկական ասույթ: «Նախաշավիղ» դասագրքի առթիվ գրած գերմաներեն նախաբանում Խ. Աբովյանն ասում էր. «Գլխականության տեսակետից, առհասարակ, մի թանկագին դանձկիկներ, եթե մարդ ազատ ժամանակ և միջոցներ ունենար ի մի հավաքելու այն բոլոր երգերը, պատմվածքները, անկիգոտները և ասացվածքները, որոնք տարածված են այստեղ հասարակ ժողովրդի մեջ...»⁷: Վաթսուն տարի անց Թումանյանն ապրում էր նույն մեծ մտահոգությամբ, երբ 1901 թ. մի նամակում ասում էր. «Բայց որքա՛ն, որքա՛ն մեծ բան է, եթե զրոզը կարողանա ճանապարհորդել, ուսումնասիրել իր ժողովուրդն, ուսումնասիրել նրա ավանդությունները, լեզուն, աղաթները: Սաստիկ զգում եմ այս կարիքը ամեն անգամ, երբ լինում եմ ժողովրդի մեջ—ծո՛ւ է, ծո՛ւ» (V, 187):

⁶ Ա. Ղանալանյան, Աբովյանը և ժողովրդական բանահյուսությունը, Երևան, 1941, էջ 27:

⁷ Խ. Աբովյան. Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. V, 1950, էջ 47:

Մտքերի ակնհայտ նմանությունը բխում է ժողովրդիկյանքի, նրա հոգեկոր աշխարհի և բանահյուսական արժեքների հետ ունեցած անխզելի կապերից, որոնք էապես հատուկ էին և՛ Աբովյանին, և՛ Թումանյանին: Այստեղից են գալիս նաև նրանց կենսափիլիսոփայության մի շարք համանման գծերը: Բերենք միայն մի երկու օրինակ:

«Վերք Հայաստանի» վեպի շատ էջերում սփռված են դատողություններ ու պատվիրաններ մարդասիրության և բարության մասին: Շատ դեպքերում դրանք կարծեք թե կանխում են Թումանյանի նշանավոր մտքերն աշխարհի և մարդու անցավորության, ժամանակի հավերժության մեջ մի ակնթարթ տևող մեր կյանքն ուրախ և խաղաղ անցնելու, միմիայն բարի գործով անմահանալու հնարավորության մասին: Այսպես, դիտելով բնության անսահման բազմազանությունը և գեղեցկությունը, Աբովյանի դադափարական խոսափողը՝ Աղասին ասում է. «...Վայելի՛ր էստոնք, հողածին մարդ, բարի կա՛ց, բարություն արա՛» (56): Նույն կենսափիլիսոփայությունն արտահայտվում է նաև հասարակ գեղջուկների շուրթերով. «Մարդ ինքը պետք է լավություն անի, որ աստված էլ նրա բանն հաջողի... Մարդ ինչ անի, է՛ն իր առաջը կգա: Լավություն կանես՝ լավություն կտեսնիս, վատություն կանես՝ վատություն ... Ի՛նչ պետք է տանինք էս փուլ աշխարհիցը. դարտակ էկել ենք, դարտակ կերթանք» (71): Այս կապակցությամբ ինչպե՞ս չհիշել Թումանյանի քառյակի տողերը, որոնք ասեք ուղղակի արձագանքում են Աբովյանի մտքերին. «Ի՛նչ են տարել նրանք կյանքից, թե ինչ տանես՝ դու քեղ հետ, խաղաղ անցիր, ուրախ անցիր երկու օրվան էս ճամփեդ»: Կամ, մի ուրիշ բանաստեղծության մեջ. «Մարդը ինչ տա—էն կըշահի, Թող իմանա ողջ աշխարհ»:

Ինչպես հետազայում Թումանյանը, Աբովյանը ևս բարության և մարդասիրության իր ըմբռնումներին հաճախ տալիս է մի յուրօրինակ բնապաշտական երանգ և համապարփակ չափեր. «Երկնքի արեգակի պես, երկրի հողի

պես, դու, աստուծո պատկեր, բարի կա՛ց, բարություն արա՛, քեզ պահիր, լավություն արա՛...» (192): Բնությունն իր գեղեցկությամբ և ներդաշնակությամբ ներշնչում է մարդասիրություն, դժառատ և իմաստուն հայացք կյանքի նկատմամբ, — «Վերքի» մեջ բազմիցս արտահայտված այս համոզմունքը հետագա շրջանի հայ գրողներից ամենից ավելի բնորոշ է Թումանյանին (հիշենք հատկապես նրա բալլադներն ու քառյակները): Եվ մի՞թե ուղղակի կամուրջ չի նետվում Թումանյանի նշանավոր ասույթի՝ «Մարդու գործն է միշտ անմահ» և Աբովյանի վեպի «Զանգի» հավելվածում հավաստված իմաստության միջև. «Քո գո՛րծքը, քո գո՛րծքը միայն քո անունը կպահեն» (310):

Աբովյանական շատ բան է անցել Թումանյանին (իհարկե, մեծ մասամբ տարերայնորեն, իբրև ժողովրդական մտածողության յուրացման հետևանք), նաև նահապետական գյուղացու ըմբռնումներն ու կենսավերաբերմունքը, հատկապես նրա առատաձեռնությունը, հյուրասիրությունը պատկերելիս: Այսպես, այն, ինչ Թումանյանը ներկայացնում է «Ներկաթուղու շինությունը» հայտնի պատմվածքում Ուհանես բիձու արարքներով և խոսքերով («Մեր աշխարքումը դարիբից հացի փող չեն առնիլ, էդ տեսակ աղաթ չկա»), իր նախօրինակն ունի Աբովյանի վեպի տարբեր մասերում լայնորեն արտահայտված համանման հոգեբանության մեջ, որը նույնպես ներկայացվում է նահապետական գյուղացու շուրթերով: Ահա մի քանի տող վեպի երրորդ մասից. «Հաց ենք դատում, որ մենակ մե՞նք ուտենք ու չորս պատերը տեսնին. էսպես հացը հարամ բլի... Ի՞նչ տուն, ի՞նչ օջախ, որ օրը տասը աղքատ ու ճամփորդ չմըտնին, չիշտանան: Էլ էն տանը բարաքյա՞թ կըլի: Էլ էն դաշտը պտո՞ղ կտա» (232):

Այսպես, Աբովյանն ու Թումանյանը մի անգամ չէ, որ «ձայնակցում են» իրար, և այդ երևույթի մեջ զուգակցվում են գրական ժառանգորդությունն ու ժողովրդական մտածո-

դուժյան ակունքներից սնվող երկու գրողների օբյեկտիվ ընդհանրությունը:

Մի էական տիպաբանական նմանություն էլ կա Աբովյանի և Թումանյանի միջև, որը պայմանավորված է գրական-պատմական պրոցեսում նրանց զրաված բացառիկ կարևոր դերով: Իր վիթխարի տաղանդի ուժով Աբովյանը լուծեց հայ նոր գրականության սկզբնավորման հետ կապված բազմազան խնդիրներ, որոնցից մեկը (ու թերևս զրգավարադուլը) գեղարվեստական մեթոդի հարցն էր: Ժամանակի գրական-պատմական իրադրությունը և խնդիրները, ինչպես նաև սեփական ստեղծագործական նախասիրությունները Աբովյանին մղեցին համադրելու իրականության գեղարվեստական արտացոլման բազմազան սկզբունքներ ու եղանակներ: Այդպես ծնվեց նրա ստեղծագործությունների և հատկապես «Վերք Հայաստանի» վեպի խիստ ինքնատիպ, սովորական պատկերացումների մեջ չափափակվող մեթոդը, որի էությունը պետք է որոնել նախ և առաջ նրա համադրական բնույթի մեջ: Իրոք, Աբովյանի երկերում, ամբողջական համակարգից անջատելու և առանձնացնելու դեպքում, զրգավար չէ մատնանշել տարբեր գեղարվեստական մեթոդների՝ ռոմանտիզմի և սենտիմենտալիզմի, ռեալիզմի և նատուրալիզմի, ինչպես նաև ժողովրդական էպոսի հիպերբոլիկ և ֆանտաստիկ պատկերման սկզբունքների շատ որոշակի արտահայտություններ: Սակայն նշված տարրերը հանդես են գալիս բնական համադրությամբ, կազմելով մեկ միասնական համակարգ, որի մեջ գերակշռողը գեղարվեստական մտածողության և պատկերման ռոմանտիկական սկզբունքներն են:

Աբովյանից հետո հայ գրականության զարգացումն ընթացավ գեղարվեստական մեթոդների տարբերակման և առանձնացման ճանապարհով: Ընդամին նշանակալից է այն իրողությունը, որ Աբովյանի ստեղծագործությունը, առաջին հերթին նրա վեպը դարձավ սնող աղբյուր հետագա

շրջանի հայ գրականության ոչ միայն ռոմանտիկական (Ռ. Պատկանյան, Բաֆֆի, Մուրացյան), այլև ռեալիստական ուղ-
 ղության (Պ. Պոռշյան, Ղ. Աղայան, գյուղագիրներ) համար։
 Սակայն հայ նոր գրականության վերջին փուլում՝ XX դարի
 սկզբին, մենք նորից տեսնում ենք տարբեր գեղարվեստա-
 կան մեթոդները համադրելու որոշակի միտում, որն ամե-
 նից ցայտուն արտահայտվեց Թումանյանի ստեղծագործու-
 թյան մեջ։ Ժառանգելով ոչ միայն ռեալիզմի, այլև ռոման-
 տիզմի ստեղծագործական ավանդույթները, Թումանյանը
 զուգահեռ զրանք գեղարվեստական նոր համակարգի մեջ,
 որը ներքուստ շատ բազմազան է և հարուստ։ Աբովյանից
 հետո թերևս ոչ մի ուրիշ հայ գրող այնպիսի բազմազան
 ստեղծագործական ներկայակալ չի ունեցել, ինչպես Թու-
 մանյանը։ Բայց եթե Աբովյանի գեղարվեստական համա-
 կարգի մեջ առաջատար սկզբունքը, ինչպես ասվեց, ռո-
 մանտիզմն էր, ապա Թումանյանի ստեղծագործական մե-
 թոդում բացահայտորեն գերակշռող է դառնում իրականու-
 թյան ռեալիստական ընկալումն ու արտացոլումը։ Համա-
 պատասխանաբար Թումանյանը հայ գրականության մեջ
 հաստատեց լիարժեք ռեալիստական ժողովրդայնության
 սկզբունքը, շատ ավելի մերձեցրեց պոեզիան իրական կյան-
 քին։ Նա, կարելի է ասել, տրամաբանական ավարտի
 հասցրեց Աբովյանի հիմնադրած գեղագիտական սկզբունք-
 ները՝ հենվելով ռեալիստական արվեստի լայնահուն հիմքի
 վրա։ Ռոմանտիզմի բացահայտ գերակշռությունից դեպի
 ռեալիզմի անվերապահ հաստատում՝ երկու գեպրում էլ պահ-
 պանելով գեղարվեստական ստեղծագործության ներքին
 անսպառ բազմազանությունը, — այսպիսի ուղի է անցել հայ
 գրականությունը Աբովյանից մինչև Թումանյան։ Այդ տե-
 ղաշարժի մեջ երևում են աղգային գրականություն ավելի
 քան կիսդարյա դարգացման արդյունքները, ինչպես նաև
 երկու դրոշմների ստեղծագործական խառնվածքի, նրանց տու-
 չև կանգնած խնդիրների տարբերությունը։

Թումանյանի գրական ժառանգության մեջ կա մի երկ, որն «աբովյանական» է իր բոլոր հատկանիշներով՝ թեմայով ու կերպարներով, նկարագրություններով ու ոճական շատ գծերով: Խոսքը վերաբերում է «Քաջերի կյանքից» ակնարկ-պատմվածքին, որն առաջին անգամ լույս է տեսել 1894 թ. «Հորիզոն» գրական հանդեսում: Այս երկը, կարելի է ասել, գրված է «Վերք Հայաստանի» վեպի մոտիվներով, իբրև նրա մի յուրօրինակ տարրերակ: Բավական է ասել, որ պատմվածքի մեջ իբրև գործող անձինք հանդես են գալիս Աբովյանի վեպի գլխավոր հերոսը՝ Աղասին, ինչպես նաև մյուս ծանոթ անունները՝ Կարոն, Բսեղյի Մեհրաբ և Օվագիմ Թումանյանները: Գործողությունը կատարվում է 1826 թ. ռուս-պարսկական պատերազմի նախօրյակին, Լոռու ձորերում: Հիմք ընդունելով հայրենի գյուղում պահպանված ավանդություններն ու ղրույցները, Թումանյանն ասիք ուղղում է լրացնել Աբովյանի վեպը, նրա գլխավոր հերոսի կյանքի տարեգրությունը մի անհայտ (ճիշտ է, Աղասու համար գովարտին և ոչ հաճելի) գրվագով: Ե՛վ այդ առումով, և՛ իր նկարագրություններով ու ոճական հատկանիշներով Թումանյանի պատմվածքը, հիրավի, գտնվում է «Վերքի» ձգողական հզոր գույտում, այն պատկանում է Աբովյանի վեպի անմիջական ավազեցությամբ կյանքի կոչված եղալի գործերի թվին:

Այդ հանգամանքը նկատվեց անմիջապես, թեև սկզբում միտումնավոր քննադատության կողմից արժանացավ բացասական ղեհատականի: Այսպես, «Տարազի» էջերում «Հորիզոն» ժողովածուի մասին տպագրված գրախոսականի հեղինակը (Եր. Պալյան), փաստորեն մերժելով հանդեսն ամբողջությամբ և հատկապես նրա մեջ ղետեղված Թումանյանի արձակ և շափածո երկերը, «Քաջերի կյանքից» պատմվածքի մասին գրում էր. «...Զգիտեմ ի՞նչ բան է, նախերգա՞նք «Վերք Հայաստանի»-ի, թե՞ այլ բան, իսկ Զո-

բագետի նկարագրությունն էլ նմանողություն է Աբովյանի Զանգու գետի նկարագրության...»⁸:

Մեկ տարի անց՝ 1896 թ. սկզբին Թումանյանը, որն ըստ երևույթին բարձր էր գնահատում իր այդ պատմվածքը ոչ միայն կենսագրական, այլև գեղարվեստական բովանդակության համար, փորձեց վերահրատարակել այն առանձին գրքույկով: Բայց այդ փորձը հանդիպեց դժբախտության արգելքին և ձախողվեց (V, 81)⁹: Ըստ երևույթին, ազգային-ազատագրական զաղափարախոսության նկատմամբ հալածանքի պայմաններում դժբախտիչին մտավախություն էր պատճառել պատմվածքի մեջ իշխող հերոսական-դուրյաղ-նական ոգին, քաջության և խիղախության փառաբանությունը: Անցան շատ տարիներ, մինչև որ լիաձայն խոսվեց Թումանյանի այդ ստեղծագործության բարձր արժանիքների մասին: Բերենք միայն պատմվածքի հիացական գնահատականը Լեոյի հուշերից (1923). «Կարգացե՛ր: Այստեղ Հովհաննեսի դյուլիչ ոտանավորը չէ այլևս, պրոզան է: Բայց ի՞նչ բարձր վարպետություն է պրոզայի մեջ: Դասական դուրսագնեղության մի սքանչելի նմուշ, կարծես Հոմերոսից են այդ պատկերացումները, այդ աղնիվ և ընտիր ոճը թափվել իգիթ լուռցի Օվակիմի պատմության մեջ» (ԹԺՀ, 87):

«Վերքի» տիրական հմայքը և պատկերվող նյութի ընդհանրությունը, իրոք, մղել են Թումանյանին այս պատմվածքում (միակօրինակը նրա ողջ ստեղծագործության մեջ) հաճախ դիմելու պատկերման աբովյանական միջոցների ոճավորման: Բայց դա երբեք չի դառնում մեխանիկական նմանակում, այլ բնականորեն բխում է ներկայացվող իրագրությունից և հեղինակային վերաբերմունքից: Դրանում կարելի է համոզվել, եթե նույնիսկ վերցնենք պատմվածքի ամենից աբովյանական հատվածը՝ Զորագետի նկարագրությունը.

⁸ «Տարազ», 1895, № 3, էջ 43:

⁹ Այդ մասին տե՛ս նաև Ա. Ինճիկյանի նշված գրքում, էջ 350—351:

«Ահա սրընթաց Զորագետը—արյուն է տանում: Մութը ճալիցն, երկու ժայռերի արանքից դուրս սլոժած, սելավաջրի նման աղտոր, սլրալրած ու փրփրած, տակուապոկ արած ծառ ու մաղառ, քար ու քոթուկ իրար խառնած, սուռն արած, դոռալով, թշշալով, վշվշալով, տեղ-տեղ, ուղած տեղը թեերը փռելով, արջախնդուկի անելով, իրկին իրան հավաքելով, ուռչելով ու քարերի գլխովը թռչելով-արթուրմա խաղալով, ցալքուն տալով, գալիս է Մազմանա գյուղումը կանդնում, պտիտ գալիս, շունչ առնում, դարան մտնում, և հանկարծ վերկենում, իրան թոփ արած, թափ առած, ղողու նման հասնում, դարկում չոքած Ապանաքարի ապառաժ ծնկներին, ու քինթը ջարդած, լացակնքած, գլուխը քոշելով, թոնթորելով, գալիս է սուրբ Նշանի դիմացն երեսին լաշակենքում, սիրտը վեր նստացնում, ու շարական տակով աջ կողմի վրա պստովում, մտնում Հաղբատ-Սանահնա ձորերը»:

Այս նկարագրության բնույթի, ռիթմի և տրամադրության, մանավանդ բայական ձևերի առատության մեջ անմիջապես զգացվում է Զանգվի արույնական նկարագրության շունչը (հիշենք այդ նկարագրության սկիզբը. «Ինչպես մի կատաղած վիշապ՝ երկնքիցը թռած, գլխիվեր ճուղակ, մեկ տուտը Սեանի հանդարտ ծովումը, մեկ տուտը Արազի քրքրված դրաղումը, սար ու ձոր կիշոր տալով, քանդելով, տապալելով...» և այլն): Մի նմանություն, որ նկատել էր նաև «Տարաղի» անբարյացակամ քննադատը՝ այն համարելով պասիվ նմանողության արդյունք: Իրականում մենք գործ ունենք գրական ոճավորման հաջող օրինակի հետ, որը օգնում է վերստեղծելու արույնական միջավայրի, տրամադրության, ռիթմի հարազատ զգացողություն¹⁰:

¹⁰ Նկարագրության արույնական երանգների ոճավորման (գույն և տարերային) մի շատ վառ օրինակ էլ կա «Մի կաթիլ մեղրի» մեջ, որի մի հատվածը («Ինչպես շնաճանճի մի բուն» տողից մինչև «Դեպի դուռնան գյուղը մոտիկ», ընդամենը 13 տող) դարմանալիորեն հիշեցնում է մհադալի տոնի պատկերը «Վերք»-ում (տե՛ս ՈՒՂ—3, էջ 48—49,

Սակայն «Քաջերի կյանքից» պատմվածքը մեր առջև մի ուրիշ, ավելի դժվարին խնդիր է դնում, որն առերևույթ անհարիր է Աբովյանի վեպի և նրա հերոսի նկատմամբ։ Թուժանյանի տածած պաշտամունքին։ Իրոք, շատ բան այստեղ առաջին հայացքից թվում է անհասկանալի, հանելուկային, իսկ աբովյանական թեմայի նոր մեկնաբանությունը կարող է թվալ «հակաաբովյանական»։ Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտ է ավելի ուշադիր քննել պատմվածքի սյուժետային բովանդակությունը։ Մինչև այժմ այդպիսի փորձ չի արվել, բանը սահմանափակվել է միայն ընդհանուր դատողություններով և զնահատականներով, իսկ երկի հետ կապված «կնճռոտ հարցերը» սովորաբար շրջանցվել են։

Նախ հիշենք, թե կոնկրետ ինչ է պատմվում Թուժանյանի այս ստեղծագործության մեջ։ Քանի որ համարում եմ, որ հայտնի քաջագործությունից հետո ուսանական սահմանը փախած և պարտիզանական գործողություններով ղեկավարող Աղասին ու նրա ընկերները հրավիրվում են Դսեղ գյուղ տեղի իգիթների հետ հանդիպելու և Լուու ավազներից սլափով ստանալու համար։ Սակայն երբ Լուու ձորում խընջուլի ժամանակ ծերունի Մեհրաբը հետաքրքրվում է Աղասու ծնողներով և իմանում է, որ նրա հայրը տարիներ ի վեր տանջվում է Երեանի բերդում, իսկ մայրը, կինն ու երեխաները մնացել են թշնամու գերության մեջ, մռայլվում է ծերունի նահապետի դեմքը, և նա դառնությամբ բացականչում է. «Ափսո՛ս իմ հաց ... ափսո՛ւ իմ օջաղ ... մենք սրա՞ն ենք իգիթ ասում, որ իրան վառած կրակում ուրիշին թողանի էրվելիս, ինքը գլուխն ազատի, փախչի սարերն ընկնի ... իրան նամուսը—ծնողը, կնիկը, երեխաներ վեր գցի թշնամու առաջին...»։

Այս բացասական բնութագիրն ավելի է ուժեղանում, երբ հավաքվածները, համաձայն լինելով նահապետի խոսքերի

Պ. Հակոբյանի հոդվածը։ Զուգահեռ բերված է նաև տողերիս հեղինակի «Թուժանյան. Ստեղծագործության պորտրետներ» գրքում, 1988, էջ 386—387)։

հետ, Թուշնում հեռանում են խնջույքի վայրերից, իսկ ամայացած բնությունը դառնում է կատարվածի հուղական-դադափարական զնահատականի ուղղակի մասնակիցը, — գեղարվեստական մի հնարանը, որին Թումանյանը սուղորաբար դիմում է երևույթների իմաստավորման բարձրագույն սլահերին։ Ահա պատմվածքի վերջը. «Մի քանի վայրկյանից հետո դարձյալ ահագին ձորը մնաց մենակ Ձորադետի զոռոցներին, որոնք միացած, կարծես, մոնչում էին «ափսոս...»:

Ի՞նչ է սա՝ Աբովյանի կողմից այնքան ոգևորությամբ ու ներշնչանքով կերտված և հայ ժողովրդից այնքան սիրված հերոսին «սլակաղերծելու» փո՞րձ, թե՞ նրա իրական նախատիպին նոր մեկնաբանություն տալու ցանկություն։ Անտարակույս, «Քաջերի կյանքից» պատմվածքի այս ողորվագները հիմնվում են իրական եղելություն վրա, որի մասին զրույցներն անոել են սերնդից սերունդ և հասել են Թումանյանին։ Իր ինքնակենսագրական նոթերում նա այդ մասին գրել է. «Տատի» պատմություններից—Աղասու մասին» (ՈԻՀ—2, 410): Ժողովրդի մեջ պահպանվող զրույցը ամրապնդվում է «Վերքի» հետևյալ տողերով, որոնք դարձել են Թումանյանի պատմվածքի բնաբանը. «Քաջ լուռցիք էլ որ իմացան, էլ դինջություն չունեին, սրանք էլ էին ուղում նրանց իրանց մեջը բերեն, պատիվ տան։ Մեկ ամսաչափ էլ էստեղ մնաց [Աղասին]» (235):

Թումանյանը վերարտադրել է հայրենի գյուղում հիշվող պատմությունը, Աղասու վարքագծի այն զնահատականը, որ տվել են իր հեռավոր նախնիները։ Այդ զնահատականի մեջ նա տեսնում է ասպետական քաջության և անձնազոհության մասին հին նահապետական ըմբռնումների արտացոլումը, որոնց մեջ Թումանյանի համար շատ գեղեցիկ և ազնիվ բան կա։ Ահա թե ինչու երիտասարդ զրոյր անվերապահ համակրանքով է ներկայացնում ծերունի Մեհրաբին, իր լսածի նկատմամբ նրա հոգեբանական սուր ունակցիան։ Բայց դա ճշմարտության միայն մեկ կողմն է։

Կա նաև մյուս կողմը, առանց որի անհնար է ճիշտ գնահատել Աբովյանի հերոսին և նրա նախատիպին:

Բանն այն է, որ Մեհրաբն ու նրա շրջապատի մարդիկ ղեկավարվում են միմիայն անհատական սխրագործության հին պատկերացումներով, որոնք չեն կարող արդեն իրականացվել պատմական այն մեծ ու բարդ իրադարձությունների շրջապատում, ուր նետված է Աղասին: Այլ կերպ ասած՝ Աղասին, ինչպիսի անձնազոհ քայլի էլ որ նա դիմեց, չպիտի կարողանար ազատել հարադատներին պարսկական բռնապետության ճիրաններից: Այդ պատճառով էլ նա ընտրել էր միակ ճիշտ ուղին՝ ռուսական զորքի հետ միասին ոչ միայն իր հարազատների, այլև հայ ժողովրդի ազատագրման մեծ գործին մասնակցելը, որի ժամանակ նա բազմիցս դրսևորում է խիզախության և անձնազոհության օրինակներ: Այսպիսով, եթե բարոյական արդարությունը ժերունի Մեհրաբի կողմն է, ապա իրական և վիպական Աղասին մեղ ներկայանում է իբրև պատմական ճշմարտության կրող: Թումանյանի պատմվածքում բախվում են այդ երկու պատկերացումները՝ և՛ արտաքուստ, և՛ հերոսի հոգու մեջ: Թեև Աղասին ոչ մի խոսք չի ասում ի պատասխան Մեհրաբի հանդիմանության, բայց հոգու խորքում պետք է ընդունել նրա իրավացիությունը, քանի որ ինքն էլ դաստիարակվել էր այդ նահապետական ըմբռնումներով: Բայց ահա պատմական հանգամանքները նրան ստիպում են այլ կերպ գործել, սպասել ազատագրման հարմար պահին: Չէ՞ որ Թագուհու առևանգման հետ կապված ողբերգական պատմությունը նրան համոզել էր, թե ինչ ծանր հետևանքներ կարող է ծնել միայնակ ձեռնարկված անխոհեմ, թեպետև հերոսական, անձնազոհ արարքը: Ահա թե ինչու Աղասին վնասվում, դեռ նախքան իր եղբրական վախճանը, արդեն դրված է ողբերգական կացության մեջ, որը բխում է նրա հայրենասիրական մեծ մղումների շուտամիույթ իրականացման անհարինության գիտակցությունից: Այդպիսի թշվառական կերպար է Աղասին նաև Թումանյանի պատմված-

քում, թեև, ի տարբերություն վեպի, նա այստեղ ոչ մի բա-
ռով չի արտահայտում իր հոգեկան մեծ խռովքը:

«Քաջերի կյանքից» պատմվածքը հետաքրքիր փաստ է
Թումանյանի գրական կենսագրության մեջ նաև երկրասարդ
պրոդի սահղծագործական կողմնորոշման առումով: Գեղար-
վեստական արձակի առաջին իսկ փորձերի մեջ, որոնց
թվին է պատկանում նաև այս դործը, արդեն բրոշակիորեն
արտահայտվեց հեղինակի ռեալիստական մտածողությունը,
որով նա ինչ-որ տեղ «բաժանվում էր» իր մեծ նախորդից:
Դա մենք տեսնում ենք նաև «Քաջերի կյանքից» պատմը-
վածքում. անդրադառնալով աբուլյանական թեմայի ու կեր-
պարների, Թումանյանը նրանց տալիս է «վերքի» հեղի-
նակից բոլորովին շեղվող լուծում: Բայց դա արդյունք է
հերոսին դիտելու և գնահատելու խնդրում բաղմալուծմանի
ռեալիստական մոտեցման: Թումանյանը օբյեկտիվորեն
վերարտադրում է իր նախնիների հայացքը՝ առանց հեղինա-
կային որևէ միջամտության կամ բարեյախոսություն, հա-
յացք, որի մեջ արտահայտվել է քննադատական վերաբեր-
մունք դեպի Աբուլյանի իդեալականացրած կերպարը: Ան-
շուշտ, դրանով նա չէր ուղում ընդհանրապես փոխել հա-
մաժողովրդական տարածված պատկերացումը Աղասու մա-
սին, այլ առաջադրում էր կերպարի հատկանիշների բազ-
մակողմանիությունը, նրան տարբեր դիրքերից դիտելու և
գնահատելու ռեալիստական սկզբունք:

Այսպիսով, «Քաջերի կյանքից» պատմվածքը մի շատ
հետաքրքիր օրինակ է, որի մեջ միախառնվում են «Աբուլ-
յան—Թումանյան» առնչության բաղմաղան ձևեր. թեմայի
և կերպարների ընդհանրություն, լեզվի և նկարագրություն-
ների աբուլյանական վառ ռեալիզում, բայց և նյութի սղըզ-
բունքորեն նոր մեկնաբանություն, ռոմանտիկական իդեա-
լականացման փոխարեն՝ ռեալիստական օբյեկտիվ պատ-
կերում: Մի խոսքով՝ ստեղծագործական ակնհայտ նմանու-
թյան և սուր տարբերության բնական միաձուլում մեկ պատ-
մըվածքում, որի քննությունը առիթ է տալիս խոսելու գրա-
կան-պատմական բաղմաղան խնդիրների մասին:

Թումանյանը բազմիցս անդրադարձել է Աբովյանին նաև իր գրական-քննադատական և հրապարակախոսական ելույթներում: Սայաթ-Նովայի հետ միասին Աբովյանն է այն հայ գրողը, որով ամենից շատ է դբադվել Թումանյան քննադատն ու հետազոտողը: Ընդհանուր առմամբ նա լրիվ կամ մասնակի չավուով Աբովյանին նվիրել է մոտ տասնյակ հոդված և ուսումնասիրություն, որոնք կազմում են նրա քննադատական և գիտական ժառանգության մի ծանրակշիռ մասը: Ավելացնենք, որ 1899 թ. տպագրության հանձնված «Մեր նախորդ շրջանի բանաստեղծները» հոդվածն ունի «Խ. Աբովյանի հիշատակին» ենթավերնագիրը (IV, 61), իսկ գրանից մեկ տասնամյակ հետո գրած «Երևանի առումը և հայոց պատմությունը» սևագիր աշխատությունն սկսվում է այսպիսի ընծայականով. «Վերք Հայաստանի»-ի 50-ամյակի առիթով նվեր հաշատուր Աբովյանի հիշատակին» (VI, 297): Այդ ուշագրությունը, բացի Աբովյանի նկատմամբ անձնական մեծ սիրուց և հետաքրքրությունից, պայմանավորված էր նաև գրական-պատմական և հասարակական մի շարք հանգամանքներով:

Ամենից առաջ, Թումանյանն այն հաստատ համոզմանն էր, որ Աբովյանից և նրա հռչակավոր վեպից է սկիզբ առնում հայ գրականության նոր շրջափուլը: «Այս այն երջանիկ գիրքն է,— գրել է Թումանյանը «Վերքի» մասին 1908 թ.,— որ հայոց նոր աշխարհիկ գրականության առաջին հիմնաքարն է ընդունված» (IV, 94): Իսկ մի քանի տարի անց ավելացնում էր. «Մի գիրք, որ հայ ժողովուրդը պաշտում է տակավին ու իր նոր գրականության հիմնաքարն է համարում» (VI, 203): Ահա թե ինչու նա 1908 թ.՝ Աբովյանի վեպի առաջին տպագրության կեսդարյա հոբելյանի առթիվ մամուլում հանդես եկավ «հայոց նոր գրականության սկրզբնավորության հիմնամյակը» լայնորեն նշելու առաջարկով: «Մի հոյակապ առիթ՝ մի մեծ համազգային տոն կազմելու,

վերարժարծելու, կենդանացնելու շատ նվիրական զգացմունքներ ու գաղափարներ, որոնցով ոգևորվել է, այո՛, ժողովուրդը, և մի ընդհանուր հաշիվ տեսնելու այն գեղեցիկ երկերի ու գործերի, ինչ որ կարողացել է տալ հայի հանճարը էս հիսուն տարում ... Պետք է կատարել այդ մեծ տոնը,— շարունակում է Թումանյանն իր միտքը,— որ ինքնըստինքյան կունենա բարոյական ահագին նշանակություն և համատարած հայ ժողովրդի ընդհանուր ոգևորության, լավագույն հիշողությունների ու պայծառ հույսերի օրը կլինի: Այդ տեսակ օրեր շատ չեն լինում ժողովուրդների կյանքում: Պետք է տոնել» (IV, 94): Այս տողերում, թեև կողմնակի ձևով, տրված է նաև Աբովյանի ստեղծագործության, իբրև «հայի հանճարի», հարադատ ժողովրդի անցյալի և ապագա հույսերի լավագույն մարմնավորման, սեղմ և դիպուկ բնութագիրը:

Թումանյանի համար այդ հանգամանքը սկզբունքային նշանակություն ուներ, և դա հատուկ ուժով արտահայտվեց Աբովյանի արձանի ստեղծման առթիվ գրած հոդվածների մեջ («Ամենքը միասին», 1910, «Արձան խաչատուր Աբովյանին», 1911, «Անգիտակից թշնամիներ», 1913, «Գործի ենք անցնում», 1917, և այլն): Այդ հոդվածների հիմնական միտքն այն է, որ մեծ լուսավորիչ գրողի արձանը չպետք է դիտել սոսկ իբրև մի տաշանդավոր մարդու հիշատակի տուրք, որ այն ունի շատ ավելի մեծ խորհուրդ: «...Դա հայ ժողովրդի վերքոտ սրտի արձանն է,— գրում էր բանաստեղծը,— որ կանգնելու է այնտեղ Արարատի սրբազան դաշտում սերունդներին ու դարերին ի տես, որ տեսնեն թե քանի սուր կա ցցված նրա մեջ, քանի դարդ ու ցավ: Պետք է կանգնի հավիտյան ու անլուծի պատմի աշխարհքին հայի տանջանքն ու տենչանքը» (IV, 158):

Ինչպես արդեն ասել ենք այս գրքի նախընթաց էջերում, Աբովյանի այդ ասպագա արձանը, որ հեռավոր Փարիզում պատրաստում էր քանդակագործ Անդրեաս Տեր-Մարությանը, Թումանյանը մտովի համադրել է մի ուրիշ ար-

ձանի հետ, որը, նրա համոզմամբ, մի օր բարձրանալու է վանա լճի ափին ի պատիվ նարեկա վանքի մեծ ճգնավոր բանաստեղծի, որպիսզի երկնքին ու երկրին պատմի հարազատ ժողովրդի «կրակված սրտի» և «տանջված հոգու» մասին: Այսպիսով, Գրիգոր Նարեկացին և խաչատուր Աբովյանը բանաստեղծի գիտակցության մեջ կանգնում են կողք կողքի, իբրև առաջին կարգի մեծություններ, իբրև ազգային պատմության և մշակույթի տարբեր դարաշրջանների տիրակաճ գեմքեր, որոնց ստեղծագործության և ճակատագրի մեջ մարմնավորվել են ժողովրդի հոգու և սրտի տառապանքն ու երազները: Իսկ այդպիսի համազգային մեծությունների արձանները, շարունակում էր իր միտքը Թումանյանը, ոչ թե առանձին մեծահարուստների փողերով սլիտի կանգնեն, այլ «ազգի բնդհանրության» ջանքերով: Այդ պործին մասնակցելը պետք է լինի ամեն մի հայի ոչ միայն սլարտականությունը, այլև իրավունքը: Բանը ոչ թե փողի քանակն է, ասում էր նա մի ուրիշ հոդվածում, այլ «սիրտը, սերը, զգացմունքը» (IV, 192):

Եվ այս կապակցությամբ Թումանյանը, ինչպիս հաճախ է լինում նրա հոդվածներում ու նամակներում, կարծեք թե կոշմնակիորեն, հայանցիկ, բայց թևավոր խոսքի դիպուկությամբ և ծանրակշիռ գիտական տեսության խորությամբ, տալիս է Աբովյանի ժողովրդայնության և համազգային արժեքի հոյակապ բնութագիրը. «Նա ամենքինն է ու ամենքը նրա մեջ են» (IV, 158): Ազգային մեծ գրողն իր ստեղծագործության և անձնավորության մեջ կրում է հայրենի երկրի պատմության և հոգևոր աշխարհի էական դժերը և, մյուս կողմից, պատկանում է ժողովրդի հանրությանը,— այս է թումանյանական բանաձևի իմաստը: Աբովյանի մեջ նա տեսնում էր այդպիսի գրողի լավագույն օրինակ և ինքն էլ ձգտում էր այդ իդեալին՝ իհարկև, հարստացնելով ժողովրդայնության լրմբությունը ժամանակի պահանջներին քաղ նոր կողմերով:

Աբովյանի աշխարհայացքի և ստեղծագործության մի գիծ էլ կա, որը հատկապես մոտ ու սիրելի էր Թումանյանին: Դա Աբովյանի հետևողական և համոզված ուսական կողմնորոշումն էր, հայ ժողովրդի ազատագրության և ազգային վերածնության հեռանկարը ուս ժողովրդի և պետականության հետ կապելը: Ահա Թումանյանական երկու ասույթ այդ մասին: 1913 թ. բանաստեղծը գրել է. «Խ. Աբովյանը մի մելեռանդ ուսասներ էր, նրա «Վերք Հայաստանին» հայ ժողովրդի տանջանքի ու տենչանքի արտահայտությունը լինելով հանդերձ՝ միաժամանակ մի ոգեվորված ջատագովություն է ուս ազգին և նրա պետական ուժին, և առաջ քաշել Խ. Աբովյանին, կնշանակի հայերի մեջ արժարժեկ նաև սեր ու համակրանք դեպի ուս ազգն ու ուս պետությունը» (VI, 200): Մեկ տարի անց նա նորից հավաստում էր, թե Աբովյանի վեպը «ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ՝ հայ ժողովրդի վերքի մրմուռի հետ միասին, մի հզոր ջատագովություն ու օրհներգ ուս ազգին ու իր ուժին» (VI, 202—203):

Հայտնի է, որ Աբովյանից հետո հայ ոչ մի ուրիշ գրող կամ գործիչ այնպես հետևողականորեն չի պաշտպանել մեր ժողովրդի ուսական կողմնորոշման գաղափարը, ինչպես Թումանյանը: Թեև նա ապրում և գործում էր Աբովյանից շատ տասնամյակներ անց, բայց XX դարի սկզբին էլ, թերևս ավելի սուր և ողբերգական ձևով, գրվել էր դարձյալ հայ ժողովրդի պատմական գոյության հարցը, և ուսական կողմնորոշման խնդիրը նորից ստանում էր բացառիկ կարևորություն ու հրատապություն: Որպես իսկական ազգային բանաստեղծ, որը, Թումանյանի համոզմամբ, «իր ժողովրդի սիրտը պետք է լինի», նա խորապես զգում և արտահայտում էր նրա անսխալ բնազդից և դարավոր կենսափորձից ու իմաստությունից բխող այն համոզմունքը, թե փրկության միակ ճանապարհը պետք է լինի ամուր և հավերժական դաշինքը Հյուսիսի մեծ հարևանի հետ: Եվ ամեն անգամ, երբ Թումանյանն արձարծում էր այդ գաղափարը,

նա դիմում էր նաև Աբովյանի հեղինակությանը՝ հանձին նրա այս հարցում ևս տեսնելով իր մեծ նախորդին ու դաշնակցին:

Թվում է, ղեպալի չափով հենց հայ ժողովրդի ուսական կողմնորոշման ավանդույթներն ու արմատները բացահայտելու և դրանք ներկա սերնդի հայացքի առջև դնելու նպատակով էր, որ Թումանյանը ձեռնարկեց մի գիտական մեծ ուսումնասիրություն՝ նվիրված «Վերք Հայաստանի» վեպի պատմական հիմքերին: Այդ անավարտ ուսումնասիրությունը, որի տարբերակներն ու մասերը կրում են այլևայլ վերնագրեր («Երևանի կռիվը և խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» իբրև պատմություն», «Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» և 1826 թ. ուսու-պարսկական պատերազմը», «Երևվանի առումը և հայոց պատմությունը», «Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» և ուսաց զինվորական տարեգրությունը» և այլն), հեղինակի կենդանության ժամանակ մնացել է անտիպ: Միայն շուրջ կես դար հետո աշխատության սևագիր հատվածները հրապարակվեցին Թումանյանի երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորում՝ վաստակաշատ գրականագետ Աս. Ասատրյանի կազմած բնագրով և ծանոթագրություններով (տե՛ս VI, 253—356, 453—484):

Թումանյանն իր այս գործն սկսել է 1908 թ.՝ «Վերքի» առաջին տպագրության 50-ամյակի առիթով և, ինչպես վկայում է նա 1912 թ. մի նամակում, նրա վրա աշխատել է մի քանի տարի (տե՛ս V, 369), համենայն դեպս՝ մինչև իր երկրորդ ձեռքակալությունը, որը տեղի ունեցավ 1911 թ. վերջին: Տարբեր առիթներով Թումանյանն իր այդ գործն անվանել է «գրական-պատմական ուսումնասիրություն», «համառոտ պատմական տեսություն», «Վերք Հայաստանի»-ի մասին գրած հոդվածները» և այլն: Թվում է, ամենից ճշգրիտ առաջինն է՝ զրական-պատմական ուսումնասիրություն, քանի որ աշխատության հիմնական նյութը և նպատակը զրական ստեղծագործության («Վերք Հայաստանի») և պատմական աղբյուրների բազմակողմանի համեմատու-

թյունն է՝ դրանից բխող եզրակացություններով և ընդհանրացումներով:

Ինչպես գիտական, այնպես էլ հասարակական իմաստով սկզբունքային կարևոր նշանակություն էր տալիս Թումանյանն իր այս հետազոտությունը: Իր գրածներն ու մտահղացումները սովորաբար շրջապատին բացսիրտ կերպով ներկայացնող բանաստեղծը այս դեպքում մտավախություն է հայտնել, որ իր մտքերը նախքան տպագրվելը կարող են հրապարակվել ուրիշների կողմից (տե՛ս V, 369): Բարեբախտաբար, թեև Թումանյանը չավարտեց ու չտպագրեց իր այս մեծ ծրագիրը, բայց նրա վրա թափած խոշոր աշխատանքն իզուր չանցավ: Հավաքված գրական-պատմական բաղմազան նյութերը, աշխատանքի ընթացքում ծագած մըտքերն ու եզրակացությունները, նույնիսկ գրված առանձին հատվածներ բավական լայնորեն օգտագործվեցին 10-ական թթ. մի շարք հրապարակախոսական հոդվածներում, որոնց մեջ Թումանյանը շարադրեց հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի, մասնավորապես՝ նրա ռուսական կողմ նորոշման վերաբերյալ իր ըմբռնումները: Այդ հոդվածներից են՝ «Երեկվան պատմությունը և այսօրվան իրականությունը», «Ահա թե ինչու» (1912), «Հայկական հարցն ու իր լուծումը», «Փորձիչը» (1913), «Կարևոր հույսն ու դարևոր ճանապարհը» (1914), «Վան ու Երևան» (1915), «Արեւելքի նոր դարագլուխը» (1916) և այլն: Այս հոդվածներում հաճախ են վկայակոչվում Աբովյանն ու նրա ժամանակը, ռուս-պարսկական և ռուս-թուրքական պատերազմների դեպքերը, զուգահեռներ են անցկացվում նրանց և նորօրյա իրականության միջև: Այսպիսով, Աբովյանի վեպին նվիրված ուսումնասիրությունը Թումանյանի հրապարակախոսության կարևոր հանգույցներից մեկն է, ուր խաչաձևվում են գրական-պատմական բաղմաթիվ խնդիրներ: Այստեղ անդրադառնանք միայն այն հարցերին, որոնք ուղղակի կապվում են Աբովյանի վեպի և նրա ավանդույթների հետ:

Դատելով անավարտ աշխատության սևագիր տարբերակներից, Թումանյանի մտահղացած գործը լինելու էր մի շատ ինքնատիպ և հետաքրքիր ուսումնասիրություն: Նրա մեջ ամենայն մանրամասնությամբ պիտի ցույց տրվեր Արուսյանի նկարագրած դեպքերի հավաստիության աստիճանը՝ համեմատելով ռուս-պարսկական պատերազմի մասին զինվորական փաստաթղթերի և ժամանակակիցների հիշողությունների հետ: «Իմ նպատակն է,— կարդում ենք ուսումնասիրության առաջին էջերում,— ռուսական զինվորական տարեգրությունից վկայություններ բերելով՝ մի համառոտ տեսության մեջ ցույց տալ, թե ինչքան ճշմարտապատում է «Վերք Հայաստանին» և, իբրև մի պատմական վեպ, ինչքան մոտիկ ու հարազատ է կենդանի իրականության» (VI, 256): Աշխատության հաջորդ բաժիններում ևս, պատմական աղբյուրների հետ համեմատելու հիման վրա, Թումանյանը նորից ու նորից հավաստում է, որ Արուսյանի վեպում պատմված ամեն ինչ «անկեղծ է, լիասիրտ ու ճշմարիտ, որովհետև ինքն է ապրել, աչքով տեսել, ականջով լսել ու պատմել»: Ու թեև վեպում կան առանձին անճշտություններ, բայց, ըստ Թումանյանի, «չափազանցություններն արված են ցավի սաստկության տակ կամ ոգևորության մեջ, իսկ սխալներն առաջացել են այն հանգամանքից, որ նա իր ողբը գրել է Երևանի պատերազմից 13—14 տարի հետո» (VI, 279): Իսկ ընդհանուր առմամբ Թումանյանը բազմիցս ընդգծում է, որ Արուսյանն ամենուր «ճշմարտապատում է ու հարազատ իր ժամանակին և քաջածանոթ դեպքերին ու դեմքերին»: Նա հիացմունքով է նշում, թե վիպասանն «ի՛նչ թարմությամբ ու ինչքա՛ն կենդանի պատմում է» անցյալ իրադարձությունների մասին (VI, 279, 283):

Այս եզրակացությանը հանդեպուց առաջ Թումանյանը պատմական աղբյուրների և աշխատությունների մի ամբողջ դրադարան է օգտագործել, որոնց պարզ թվարկումն

անգամ կարող է շատ էջեր գրավել¹¹: XIX դարի առաջին կեսին հայոց աշխարհում կատարված մեծ դեպքերը նկարագրվում և բնութագրվում են պատմական լայն կապերի մեջ, հին և նոր ժամանակների հետ կատարված բազմաթիվ դուգաճեռներով: Այդ նպատակով տարբեր առիթներով վկայակոչվում են միջնադարյան շատ հայ պատմիչներ՝ Խորենացուց, Բյուզանդից ու Եղիշեից մինչև Զաքարիա Սարկավագ, Առաքել Դավրիժեցի և Մխրջակ Չամչյան: Իսկ բուն XIX դ. դեպքերի համար օգտագործվում են առաջին հերթին ուսերեն հրատարակված սկզբնաղբյուրները: Դրանք Թումանյանն ուսումնասիրել է հատուկ խնամքով ու մանրամասնությամբ:

Այս շարքում առաջին հերթին պետք է հիշատակել 1820-ական թթ. ուս-պարսկական և ուս-թուրքական պատերազմների ակտիվ մասնակիցների հիշողություններն ու վկայությունները, որոնք, սկսած անցյալ դարի վերջին քառորդից, սուղադրվում էին Թիֆլիսում հրատարակվող «Կավկասի սբորնիկ»-ի հերթական հատորներում: Թումանյանի համար հատկապես կարևոր սկզբնաղբյուր են հղել դեկաբրիստ Ե. Ե. Լաչինովի հուշերը, որոնք նա բաղմիցս օգտագործում է և՛ այս ուսումնասիրության մեջ, և՛ հիշյալ հրապարակախոսական հոդվածներում¹²: Առավել հաճախ

11 Թումանյանի ձեռքի տակ հղած և օգտագործած սկզբնաղբյուրները մեծ մասամբ հայտնաբերված և հիշատակված են Երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորի ծանոթագրություններում (էջ 458—484): Տե՛ս նաև Հ. Ն. Կառապետյան. Խաչատուր Աբովյանի «Վերջ Հայաստանի» վեպի պատմական ակունքները Հովհ. Թումանյանի ուսումնասիրությամբ, Երևան, 1982:

12 Դեկաբրիստ Ե. Ե. Լաչինովի «Խոստովանություն» վերնագիրը կրող դրառումների մի քանի մասեր առաջին անգամ սուղադրվել են հիշյալ ժողովածուներում, որակից և օգտվում է Թումանյանը (տե՛ս Отрывок из «Исповеди» Лачинова, «Кавказский сборник», т. I, Тифлис. 1876, с. 123—196, т. II, 1877, с. 75—115):

Ե. Լաչինովի դրառումների մյուս մասերը հրապարակել է Մ. Ներսիսյանը (տե՛ս Записки декабриста Е. Лачинова об Армении. М. Нерсисян. Из истории русско-армянских отношений, кн. I, Ер., 1956, с. 106

վկայակոչվող և Աբովյանի վեպի հետ համեմատության մեջ դրվող ողուերեն հրատարակություններից են նաև Վ. Պատտոյի «Կովկասյան պատերազմը առանձին ակնարկներում, գրվագներում, լեզենդներում և կենսագրություններում» եռահատոր աշխատությունը (ՍՊԲ, 1885—1886), Պ. Գ. Բուտկովի «Նյութեր Կովկասի նոր պատմության համար» (ՍՊԲ, 1869), «Մարդկության պատմություն» բազմահատորյակը, պատմագիտական, հուշագրական և արխիվային շատ ուրիշ գրքեր: Զարմանալի բարեխղճությամբ և հետևողականորեն Թումանյանը հավաքել է բոլոր առկա փաստերը, համագրել Աբովյանի վեպի հետ և հանգել վերջինիս պատմական հավաստիության մտքին: Ըստ Թումանյանի՝ այդ գործում կարևոր նշանակություն է ունեցել և այն, որ նկարագրվող դեպքերի ժամանակ Աբովյանը «գտնվում էր պատերազմի բեմի վրա, մասնակից էր տանջվող ժողովրդի տանջանքին և ականատես բոլոր սարսափներին ու անցած դարձածին» (VI, 282): Այդ ամենը նկատի ունենալով, Թումանյանն իր մեծ նախորդին անվանում է ռուս-պարսկական պատերազմի Եղիշե (VI, 328):

Իհարկե, Թումանյանն իր ժամանակին և այն էլ միայնակ ջանքերով չէր կարող հայտնաբերել Աբովյանի վեպի բոլոր պատմական նախադեպերն ու նախատիպերը, նրանց մասին եղած սկզբնաղբյուրները: Այդ առումով մենք այսօր, աբովյանագիտական նոր հետազոտությունների լույսի ներքո, կարող ենք մի շարք լրացումներ անել Թումանյանի մատնանշած պատմական զուգահեռների վրա¹³: Դա բնական է ու հասկանալի և, իհարկե, ամենևին չի նսեմացնում

312—396): Լալիեովի մասին տե՛ս նույն գրքում, էջ 179—219, ինչպես նաև՝ Մ. Ներսիսյան, Դեկարրիստները Հայաստանում, Սրբաճ, 1958:

¹³ Վեպի պատմական և կենսագրական հիմքերի ու նախատիպերի մասին տե՛ս Պ. Հակոբյան, Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի ստեղծագործական պատմությունը, 1955, էջ 160—199: Նույնի՝ Խաչատուր Աբովյան. Կյանքը, գործը, ժամանակը (1809—1836), 1967, էջ 221—306:

Թումանյանի կատարած խոշոր աշխատանքը «Վերքի» պատմական հիմքերի հայտնաբերման ուղղությամբ, որն ինքնին լուրջ ավանդ է արժանազիտության մեջ:

Սակայն այս կապակցությամբ պետք է ղղուշացնել Աբովյանի վեպի պատմական ճշմարտացիության մասին Թումանյանի մտքերը իբրև «Վերքի» ռեալիզմի ապացույց դիտելու գալթակղությունից: Գեղարվեստական ռեալիզմը փաստական ճշմարտացիության հետ նույնացնող այդ պարզունակ հայացքը մինչև այժմ էլ լրիվ հաղթահարված չէ, նույնիսկ գիտական շրջաններում: Այնինչ պատմական հավաստիությունը ինքնին ամենևին էլ չի ապահովում ստեղծագործության ռեալիստական բնույթը, ինչպես որ ռոմանտիկական մեթոդով գրված լինելը չի բացառում պատմական դեպքերի ճշմարտապատում նկարագրության հնարավորությունը: Վիկտոր Հյուգոյի կամ Բաֆֆու ռոմանտիկական վեպերն այդ բանը հաստատող շատ օրինակներ են տալիս: Նույնն է ապացուցում նաև Աբովյանի «Վերք Հայաստանին»: Իր պատմական հիմքով և նախատիպերով, նույնիսկ մանրամասների մեջ լինելով միանգամայն ճշմարտապատում ստեղծագործություն, «Վերքն» իր գեղարվեստական սկզբունքներով գերազանցապես ռոմանտիկական երկ է, և այստեղ որևէ հակասություն չկա, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից: Աբովյանի վեպի ռոմանտիզմը երևան է գալիս առավելապես հերոսների կերպավորման արվեստի, նրանց հեղինակային գաղափարների խոսափող դարձնելու, հեղինակային սուբյեկտիվ վերաբերմունքն ու գնահատականը հաճախ առաջին պլան մղելու, վերջապես՝ գործող անձանց արարքների և հոգեվիճակների խոշոր շափազանցումների մեջ: Սակայն սրանք արդեն Աբովյանի վեպի գեղարվեստական համակարգի հետ կապված հարցեր են, որոնք չեն մտել Թումանյանի ուսումնասիրության ոլորտը, բայց և չեն հակասում «Վերքի» մեջ նրա նկատած պատմական և փաստական հավաստիությանը:

Գիտական լուրջ արժեք ունի նաև Աբովյանի վեպի համազգային նշանակության այն մեկնաբանությունը, որ տալիս է Թումանյանը: «Վերքն» անջնջելի գույներով մարմնավորել և անմահացրել է հայ ժողովրդի պատմության մեծ և բախտորոշ իրադարձությունը՝ ռուսական զենքի օգնությամբ բռնակալության լծից ազատագրվելու և զարգացման նոր ուղու վրա կանգնելու պատմական պահը: Եթե ժողովրդական դուցազներգության ստեղծման համար պահանջվում է, Հեգելի խոսքով ասած, աշխարհի հերոսական գոյավիճակ, ապա «Վերքն» էլ (որն, ինչպես հիշում ենք, Թումանյանը բնութագրում էր իբրև «ազգային դուցազներգություն») հենց ծնվեց Հայաստանի պատմության ճակատագրական շրջադարձի, ժողովրդի ուժերի հերոսական լարման հողի վրա: «Այդ գրքի մեջ են ամփոփված հայ ժողովրդի վերջին ժամանակների տանջանքներն ու տենչանքները, դադարիքն էլ հենց սրա մեջն է, որ նա մեղանում համարվում է մի սրբազան գիրք», — գրել է Թումանյանը և մի քանի էջ հետո ավելի հիմնավորված բացատրել, թե ո՞րն է էականը այդ երկի նշանակության և հմայքի մեջ. «Նվ «Վերք Հայաստանին» ամենից առաջ նրա համար է սիրելի մեր ժողովրդին, որ հանդիսանում է հրաթափ բերան ամբողջ ազգի բողոքի ընդդեմ ասիական կոսպիտ ու խավար բռնակալության, հարազատ թարգման հայի պատմական տրամադրության, մի հին ցանկության՝ տեսնել ռսին իրենց զլխին տեղ—պատմությունը էդ անմոռանալի ժամանակի ... Նրա սիրված լինելու դադարիքը, ես կարծում եմ, ավելի սրա մեջն է: Իսկ այն հանգամանքը, որ աշխարհաբար է գըրված—դա երկրորդական բան է. նրանից առաջ շատերն են գրել աշխարհաբար և նույնիսկ ավելի լավ, քան խաչատուր Աբովյանի լեզուն է» (VI, 256, 259):

Թումանյանի արովյանագիտական հարցադրումների շարքը սրանով չի սպառվում: Բայց ասվածն էլ բավական է եզրակացնելու համար, որ նրա առաջ քաշած դրույթներն ու փաստարկները իրոք լուրջ քայլ էին Աբովյանի ժառան-

գության գիտական ըմբռնման և մեկնաբանության հոր-
ծում և շատ կողմերով այսօր էլ կարող են ազդակներ տալ
նրա դարգացմանը:

Իբրև Աբովյան—Թումանյան ժառանգորդական կապի
մասին ասվածի յուրօրինակ ամփոփում, բերենք Դերենիկ
Դեմիրճյանի խորիմաստ դիտողությունները Թումանյանի
սուր-հանգարանին հանձնած գրությունից (1954): Դե-
միրճյանը գրել է.

«Հովհաննես Թումանյանը խաչասուր Աբովյանի աշ-
խարհից էր՝ մարմնավոր և հոգևոր: Նա եկավ՝ ինչպես և
իր մեծ ուսուցիչը՝ հայ ժողովրդական զանգվածից: Ուստի
և գրող էր Աբովյանի տիպի: Հ. Թումանյանը հայ մեծ գյու-
ղացիներից մեկն էր. ինչպես և մեծն Աբովյան: Կարելի է
ասել՝ նրա լրացումը: Թումանյանի մեջ ամեն ինչ գյուղա-
ցիական-ժողովրդական էր. և՛ բնության զգացումը, և՛ մար-
դու հոգեբանության ճանաչումը, և՛ աշխարհզգացումը: Ժո-
ղովուրդ, ժողովուրդ, ժողովուրդ—ահա Թումանյանը»¹⁴:

Իրոք, Թումանյանը եղավ Աբովյանի բնական շարունա-
կությունը և ամենամեծ ժառանգորդը: Նվ այդ փաստի մեջ
ցայտունորեն հրևում է հայ նոր գրականության զարգաց-
ման գլխավոր ընթացքը՝ ժողովրդայնության և կենսական
ճշմարտության որոնումների ճանապարհին:

¹⁴ Դերենիկ Դեմիրճյան. Թումանյանի հիտ, Երևան, 1969 (տե՛ս
հրապարակի սկզբում Դեմիրճյանի ձեռագրի լուսատվաթանկը):

«ՄԻՇՏ ԿԵՆԴԱՆԻ

ՈՒ ՄԻՇՏ ՈՐՈՆՈՂ ՀՈԳԻՆ...»

(ՄԻՔԱՅԵԼ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԸ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔՈՒՄ ԵՎ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ)

1

Այն հարցին, թե ի՞նչ դեր են խաղացել Միքայել Նալբանդյանի դրական ժառանգությունը և բուն մարդկային կերպարը Հովհաննես Թումանյանի կյանքում և ստեղծագործական կենսագրության մեջ, առաջին անգամ անգրադարձել է ինքը՝ բանաստեղծը: Հրապարակախոսի մահվան 50-ամյակի առթիվ գրած հոդվածում, որը կրում է «Մ. Նալբանդյանի հիշատակին» վերնագիրը (1916), նա մի հատուկ քննարկան ջերմությամբ և միաժամանակ զիտական ճշգրտությամբ պատմել է այն մասին, թե ի՞նչ խոր ազդեցություն են թողել Նալբանդյանի հրապարակախոսական և գեղարվեստական երկերը, «Հյուսիսագայլ» ամսագիրն առհասարակ իր հասարակական և դրական ըմբռնումների ձևավորման վրա:

Սակայն «Թումանյան և Նալբանդյան» թեման քննելիս անհրաժեշտ է նկատի ունենալ ոչ միայն հիշյալ հոդվածը, այլև Թումանյանի գրական ժառանգության ուրիշ էջեր:

Քննելով իր կրած «ազդեցությունների համագումարը», Թումանյանը որոշակի և շատ կարևոր տեղ էր հատկացնում նաև Միքայել Նալբանդյանին ու նրա աշխատակցած ամսագրին: Խոսքը վերաբերում է հատկապես անցյալ դարի 80-

ական թվականներին, երբ պատանի Թումանյանը, հայրենի Դսեղից և Զալալօղլուց ընկնելով Թիֆլիս, դառնալով Ներսիսյան դպրոցի աշակերտ և ապա մտնելով ծառայության, անմիջականորեն իր վրա կրեց կովկասահայ գրական-հասարակական մթնոլորտի բազմակողմանի ազդեցությունը։ Թե ի՞նչ մթնոլորտ էր դա, Թումանյանը վառ գույներով բնորոշել է նույն 1916 թվականին՝ հիշյալ հոդվածից ընդամենը երկու ամիս անց գրած «Ադամյանի օրերից» հուշագրության մեջ.

«Ութսունական թվականներն էին։

Մեր կյանքում ռազմական փողի նման թնդում էին Գամա-Քաթիպայի ազատ երգերը, վարար գիտի նման հոսում էին Րաֆֆու վեպերը անընդհատ ու խորհրդավոր, մամուլի մեջ աչ ու ձախ շառաչալից մտրակում էր Գրիգոր Արծրունին, իսկ Թիֆլիսի թատրոնում զինվորական երաժշտությունը հնչում էր «Զեյթունցիների մարշը», և որոտում էր Ադամյանը» (IV, 353)։

Այս տողերում, ինչպես տեսնում ենք, Նալբանդյանի անունը չկա, որովհետև տվյալ դեպքում, երեսնամյա հեռավորությունից, Թումանյանը վերհիշում և թվարկում էր միայն այն իրողությունները, որոնք կազմում էին 80-ական թվականների հայ հասարակական կյանքի և դրական-դարվեստական պրոցեսի կենդանի մասնիկները։ Սակայն, դրա հետ միասին, կային նաև ազդեցության այլ գործոններ, որոնք պակաս կարևոր դեր չխաղացին բանաստեղծի դարվեստական սկզբունքների և աշխարհայացքի ձևավորման մեջ։ Այդ գործոններից էր նաև Մ. Նալբանդյանի գրական-հրապարակախոսական ժառանգությունը, որը մեծապես օգնեց Թումանյանին՝ տարերային ժողովրդասիրությունից անցում կատարելու դեպի գիտակցված դեմոկրատական դիրքերը, հստակորեն պատկերացնելու բանաստեղծի և հասարակության փոխհարաբերության խնդիրը։

80—90-ական թվականներին հայ իրականության մեջ դեմոկրատական ուժերի և ըմբռնումների բուռն զարգաց-

ման պայմաններում մեծապես ուժեղացավ հետաքրքրութ-
յունը Նալբանդյանի երկերի նկատմամբ՝ ինչպես հասարա-
կական, հարցերի լուսաբանման, այնպես էլ գրական վար-
պացման, հատկապես քաղաքացիական պոեզիայի խնդիր-
ների ըմբռնման մեջ: Հայ հասարակության տարբեր հո-
սանքները՝ սկսած Գր. Արծրունու և նրա «Մշակի» լիբերալ
ուղղությունից մինչև նարոդնիկական խմբակներն ու սկիզբ
առնող սոցիալ-դեմոկրատական զաղափարների կրողները,
ամեն մեկը յուրովի, ձգտում էր իմաստավորել Նալբանդ-
յանի մեծ ժառանգությունը և ծառայեցնել իր խնդիրներին:
90-ական թվականներին Թումանյանի գրած «Դեպի հայ-
րենիք» անավարտ ու անսիւշ վիպակի հերոսներից մեկը
այսպես է բնութագրում հայկական կյանքում ծավալված ժո-
ղովրդասիրական շարժումը, որի դաղափարական ակունք-
ներից մեկը Նալբանդյանի երկերն էին. «Ներտասարգության
մեջ, ինտելիգենցիայի մեջ, մամուլի մեջ, գրականության
մեջ, հասարակության մեջ մի խուլ իրարանցում կա արդեն,
որ տակավին անորոշ է, բայց, յուր բոլոր ձևերով ձգտում
է դեպի մի կողմ, դեպի մեր հողը, դեպի մեր ժողովուրդը,
դեպի մեր եղբայրը...» (ՈՒՀ—1, 319):

Ահա այդ պայմաններում էր, որ Նալբանդյանին «հան-
դիպեց» նաև գրականության մեջ իր առաջին քայլերն անող
երիտասարդ Թումանյանը: Մեծ հրապարակախոսին նա այդ
ժամանակ կարող էր կարդալ միայն «Հյուսիսսփայլի» էջե-
րում, քանի որ նրա երկերի ժողովածուներ դեռ չէին տպա-
գրվել: «Շատ սիրեցի էդ բաց կապույտ, շողարձակ տետրակ-
ները և պատանեկան ոգևորությամբ կարդում էի,— «Հյու-
սիսսփայլի» մասին գրում է Թումանյանը:— Առանձնապես
դուր էին եկել Կոմս էմմանուելի հիշատակարանն ու մյուս
գրվածքները, Ս. Նազարյանի խորհրդածություններն ու
թարգմանությունները և Սադաթյանի թարգմանած՝ Լերմոն-
տովի «Դեղ» (IV, 336):

Թումանյանի այս խոստովանությանը կարելի է ավե-
լացնել բանաստեղծի կնոջ՝ Օլգա Թումանյանի հուշերում
պահպանված վկայութունն այն մասին, որ իրենց ամուս-

նության ժամանակ (1888 թ.) Թումանյանն իր հետ ունեցել է միայն «Վերք Հայաստանին» և «Հյուսիսափայլի» համարները (ԹԺՀ, 324—330)¹։

50-ական թվականների վերջին «Ծիածան» աշակերտական ընկերության անդամների համար կարդացած դասախոսությունների մեջ Թումանյանը 50—60-ական թվականների հասարակական և գրական իրադրությունը բնութագրելու համար, մոտ քսան անգամ քաղվածքներ է կատարել «Հյուսիսափայլի» էջերից՝ Նալբանդյանի և Նազարյանի հրապարակախոսական և գեղարվեստական երկերից։ Անդրադառնալով հասարակական հետադիմական ուժերի դեմ ներանց ծավալած պայքարին, Թումանյանը գրել է.

«Բայց հայոց նոր մտքի անվեհեր նահապետները համարձակ դուրս եկան այդ մեռելահոտ բանակի դեմ, օրհնեցին և ընդունեցին այդ պատերազմը՝ մեծ մարդու մեծ առհամարհանքով նրա գիշերատեսիլ զինվորներին կանչելով օբոկուրանտներ, արեղայամիտ մարդիկ, չբեր...

Եվ սկսվեց պատերազմը։

Մեծախորհուրդ և անհաշտ պատերազմ» (ՈԽՀ—2, 271)։

Հենց 50—60-ական թվականների մեջ էր տեսնում Թումանյանը հայ ժողովրդի հասարակական զարթոնքի սկիզբը, ակունքները քաղաքացիական բանաստեղծության այն հոսանքի, որի ժառանգորդն էր համարում նա իրեն, և որը տեսնում էր դեպի գրականության ժողովրդայնության հիմնական սկզբունքի իրագործումը՝ «Դեպի ժողովուրդը, դեպի բնությունը»։ Նույն դասախոսությունների մեջ Թումանյանը գրի է առել Մ. Նալբանդյանի (ինչպես նաև նույն շրջանի ուրիշ հայ բանաստեղծների) կենսագրական տվյալները։ Նալբանդյանին նա անվանում է «մոլեռանդ գաղա-

¹ Թումանյանի անձնական գրադարանում այժմ էլ պահվում են «Հյուսիսափայլի» 1859—1864 թթ. բազմաթիվ համարներ։ Սակայն, հավանաբար, դրանք ոչ թե բանաստեղծի պատանի տարիներին կարդացված օրինակներն են, այլ ձևուք են բերվել ավելի ուշ։

միարական», իհարկե, բառիս ամենարարձր իմաստով (տե՛ս ՈՒՀ—2, 302—303, 308):

Մենք արդեն գիտենք, որ նույն 90-ական թվականների վերջին, հիշյալ դասախոսությունների գրառումներում և մի քանի ուրիշ ելույթներում, Թումանյանն առաջին անգամ շարադրեց իր տեսությունը հայ նոր գրականության երկու հոսանքների՝ այսպես կոչված բնաշխարհիկ և տարաշխարհիկ ուղղությունների մասին: Հետաքրքիր է, որ Թումանյանը Մ. Նալբանդյանին չի մտցնում տարաշխարհիկ ուղղության մեջ, իհե նա ևս ապրել և ստեղծագործել է բուն Հայաստանից դուրս: Պատճառն այն է, անշուշտ, որ Նալբանդյանի արծարծած գաղափարների և քաղաքացիական պոեզիայի պատկերների մեջ Թումանյանը տեսնում էր մեկը այն կենսունակ ակունքներից, որոնցից սնվել է և սնվելու է հոյ գրականության ժողովրդային և ռեալիստական ուղղությունը: Թումանյանի վերաբերմունքը դեպի Նալբանդյանը մի կողմից, և դեպի Պատկանյանն ու Շահազիզը՝ մյուս կողմից, սկզբունքորեն տարբեր էր: Ունենալով իր հստակ հայեցակետը հայ նոր գրականության զարգացման ընթացքի և օրինաչափությունների մասին, նա ամեն մի գրողի տեղը որոշում էր, ելնելով այդ ընդհանուր ըմբռնումից: Հատկանշական է, որ նույն 1916 թ. Յուլյա Խանդավանին գրած նամակներից մեկում իր նախորդների գնահատականը նա ավարտել է այսպես. «Եվ օրհնյալ են ամենքն իրենց տեղը» (V, 418): Թումանյանը կանգնած էր պատմականության վերքերում՝ սկզբունքորեն մերժելով ամեն մի սուբյեկտիվ, քմահաճ վերաբերմունք նախորդների նկատմամբ:

2

Ինչպե՞ս է արտահայտվել Նալբանդյանի նկատմամբ ունեցած սիրն ու հետաքրքրությունը Թումանյանի գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ: 1916 թ. հոգվածում Թումանյանը նշում է միայն Նալբանդյանից և «Հյուսիսա-

փայլից» փոխառված մի քանի բառեր, որոնք հանդիպում են իր վաղ շրջանի բանաստեղծություններում՝ սեղանակապուտ, փշերատեսիլ, հարցանել, մեռանել և այլն: Այս օրինակներին կարող ենք ավելացնել մի շատ հետաքրքիր փաստ, որին հանդիպում ենք Անուշավան Աբովյանին 1890 թ. հունիսի 3-ին գրած նամակում: Թումանյանն իր բարեկամին գրում էր. «Խող գնայուն մեռյալներն ասեն, թե օակ ֆիլանտրոպներ ենք և այլն: Բայց այս է մարդուս կյանքի խորհուրդը, մենք պարտավոր ենք մեր բանականությունը զարգացնել և միշտ հառաջ ու հառաջ դիմել դեպի կատարելության սահմանները...» (V, 15):

Կասկածից վեր է, որ «գնայուն մեռյալներ» պատկերավոր, մերկացնող մեծ լիցք ունեցող արտահայտությունը ուղղակի գալիս է Նալբանդյանից, որն իր հերթին այն թերևս վերցրել էր իր ժամանակի ռուսական հրապարակախոսությունից: Իսկույն հիշում ենք «Մեռելահարցուկի» 7-րդ գրված շարադրված խորհրդածության հետևյալ տողերը. «...գնայուն մեռյալները (ходячие трупы) դեռևս շատ ժամանակ պիտի կենդանի մարդիկ թվին մեր արտասովոր ազդի կյանքում»: Սա մի պերճախոս օրինակ է այն բանի, թե ինչքան խոր է տպավորվել Նալբանդյանի խոսքը երիտասարդ Թումանյանի հոգում:

Նալբանդյանի և «Հյուսիսափայլի» ազդեցությունը որոշակիորեն արտահայտվեց նաև 90-ական թվականների թումանյանական մի շարք բանաստեղծությունների մեջ: Սակայն, նախքան համապատասխան փաստերին անցնելը, պետք է անդրադառնալ մի հարցի, որն ուղղակի առնչվում է մեզ վերադեցնող խնդրին:

1910 թվականին գրած մի հոդվածի սևագիր տարբերակում («Թե ինչպես իմ «Անբախտ վաճառականները» դարձավ американская») Թումանյանը կատարել է մի խոստովանություն, որը չի կարող շրջանցվել, այլ պետք է բացատրվի ու մեկնաբանվի: 80-ական թվականների վերջի՝

Ներսիսյան դպրոցից դուրս գալուն հաջորդած առաջին տարիներին մասին Թումանյանը գրել է.

«Ապա թե ձեռս ընկան «Հյուսիսափայլի» համարները, որ շատ սիրեցի: Սա հո բոլորովին ծռեց իմ ճամփից—սկսեցի շինծու լեզվով խորհրդածություններ անել ազգի վիճակի վրա, գործածել գետնաքարշ, գիշերատեսիլ և այլն, և այլն բառեր, որ Նալբանդյանն ու Նազարյանը գործ էին ածում իրենց կռիվների մեջ, ու հարձակվել զանազան կողմեր—մարդկանց վրա, [ազգի վրա], հոգևորականությունյան վրա, վերջապես աստծու վրա» (ՈՒՂ—2, 421):

Այս խոսքերից պարզ է, որ Թումանյանը հասուն տարիքում բացասական վերաբերմունք ուներ իր գրական կյանքի առաջին շրջանում՝ 80—90-ական թվականներին գրած քաղաքացիական-հրապարակախոսական բնույթի բանաստեղծությունների նկատմամբ և նրանց անհաջողությունն զգալի չափով կապում էր Նալբանդյանի և «Հյուսիսափայլի» լրիվ շմարված, մասամբ մեխանիկական ազդեցություն հետ: Ի դեպ, այդ է պատճառը, որ 1890 և 1892 թվականների ժողովածուներում հրապարակվելուց հետո Թումանյանի այդ բանաստեղծությունները նրա կենդանության ժամանակ այլևս երբեք չեն արտատպվել: XX դարի սկզբին, հասնելով ստեղծագործական բարձրագույն հասունության, Թումանյանն իր վաղ շրջանի գործերից շատերն այլևս չէր կարող հավանել. նրանց մեջ նա չէր տեսնում մտքի և հույզի, պատկերի և գաղափարի, բնականի և գեղարվեստականի այն օրգանական համաձուլվածքը, որն այժմ նրա իդեալն էր: Հայտնի է, որ հենց այդ իդեալին հասնելու համար նա դարասկզբին հիմնովին վերամշակեց իր հին պոեմներից մի քանիսը («Անուշ», «Լոռեցի Սաքուն», «Մարուն»), գրելով փաստորեն բոլորովին նոր երկեր, որոնք միայն սյուժեներով են հիշեցնում նախկին տարբերակները: Իսկ վաղ շրջանի քաղաքացիական բանաստեղծությունները այդպիսի վերամշակման չենթարկվեցին և, իհարկե, իրենց հին տեսքով նրանք Թումանյանին չէին կարող բավարարել:

Սակայն Թումանյանի հիշյալ խոստովանությունը չի կարելի երբեք համարել Նալբանդյանի հանդեպ վերապահ կամ քացասական վերաբերմունքի արտահայտություն: Բանաստեղծը քննադատում էր իր սեփական ստեղծագործությունը, այլ ոչ թե նմանողության աղբյուրն ինքնին վերցրած: Մյուս կողմից, չի կարելի նաև այս խոսքերը հիմք դարձնել՝ Թումանյանի վաղ շրջանի երկերի մի ամբողջ մեծ բաժնի գրական-սլատմական և գեղագիտական արժեքն իսպառ ժխտելու համար: Հայտնի է, որ հեղինակի կարծիքն իր երկերի մասին միշտ չէ, որ սլատմականորեն արդարացի է լինում: 90-ական թվականներին Թումանյանի դրած քաղաքացիական բանաստեղծությունները կարևոր վավերաթղթեր են ոչ միայն հեղինակի հոգևոր ու գեղարվեստական զարգացման բնթացքը պատկերացնելու, այլև այլ շրջանի հայ մտավորականության զաղափարական որոնումներին հաղորդակից լինելու համար: Ուշագիտի քննելով այդ գործերը, դժվար չէ նրանց մեջ նկատել որոշակի «նալբանդյանական շերտեր», որոնք ուղղակի կամ անուղղակի կապված են իր մեծ նախորդից ստացած տպավորությունների և ներշնչանքի հետ: Քննենք այդ երևույթի մի բանի գրականությունը:

Նալբանդյանը հայ քաղաքացիական պոեզիայի իսկական հիմնադիրն է: Բանաստեղծական խոսքի հասարակական նշանակության, հանուն բարձր իդեալի անձնադոհության մոտիվները առաջին անգամ լիաձայն հնչեցին Կոմս էմմանուել-Նալբանդյանի բանաստեղծություններում և հզոր ազդակ եղան հաջորդ սերնդի հայ բանաստեղծների համար: Այս առումով՝ Ս. Շահազիզն ու Բաֆֆի բանաստեղծը, Հ. Հովհաննիսյանն ու Ա. Մատուռյանը, 90-ական թվականների Թումանյանը և մինչպարոլետարական շրջանի Հ. Հակոբյանը իրենց քաղաքացիական մոտիվներով, ամեն մեկը յուրովի և իր աշխարհայացքի դիրքերից, շարունակեցին Նալբանդյանի ավանդույթները:

Նալբանդյանի նշանավոր բանաստեղծությունների հրատարակումից (1853—1861) մինչև Թումանյանի գրական

բեմնը ընկած է երեսնամյա մի ժամանակաշրջան, որի լընթացքում շատ բան էր փոխվել հայ հասարակության կյանքում: Փոխվել էին նաև պոեզիայի խնդիրները, բայց քաղաքացիական ակտիվության բանաստեղծական դրվատումը շարունակում էր մնալ առաջնահերթ խնդիր: Ահա թե ինչու երիտասարդ Թումանյանի քնարական երգերում հընչող հասարակական մոտիվները, շնայած հետագայում բանաստեղծի տված բացասական գնահատականին, պետք է դիտել իբրև աղագային և սոցիալական կյանքի կենսական հարցերի գեղարվեստական արձագանք:

Թումանյանի առաջին՝ «Բանաստեղծություններ» ժողովածուի մեջ (1890, Մոսկվա) ղետնդված երկարաշունչ քնարական պոեմներից է «Երանություն էր խոստացել հույսս ինձ...» սողով սկսվող ոտանավորը: Կարելի է ասել, որ այդ բանաստեղծության մեջ բացահայտված «քնարական իրադրությունը» յուրովի կրկնում է այն, ինչ մեզ ծանոթ է Նալբանդյանի «Ազատություն», «Մանկության օրեր», «Ապոլոնին» և այլ բանաստեղծություններից: Թումանյանի քնարական հերոսը ևս կյանք է մտնում երջանիկ գոյության հույսերով, բայց ամենուրեք տեսնում է շարիք, անարդարություն ու կեղծիք և, ի վերջո, առգործում է նրանց դիմ մինչև վերջ մարտնչելու վճռականությամբ: Այդ մասին բավականաչափ պարզ պատկերացում են տալիս բանաստեղծության հարափակիչ տողերը.

Երանություն էր խոստացել հույսս ինձ,
Ու կայն չըգտա նրան կյանքի մեջ.
Բայց չեմ վհատել. անսպառ մեկ իդձ
Դեռ ինձ մղում է դեպ հառաջ անվերջ:

Հառա՛ջ, կովիլով, և կըգա մի օր,
Որ կընկնի ներկան վառշվեր, դաժան,
Նրա ավերի վերա փառավոր
Ապագան լուսո կըկանգնի նշան:

Թումանյանի պոեզիայի համար ընդհանրապես քիչ բնորոշ այս մարտական արամադրությունը խոսում է այն մա-

սին, որ բանաստեղծութիւնը գրված է այն մոտիվների ազդեցութեան տակ, որոնց սկզբնավորողը հայ իրականութեան մեջ եղավ Միքայել Նալբանդյանը:

Զգալի շափով «Նալբանդյանական» է նաև նույն գրքում զետեղված «Մանկութիւն» բանաստեղծութիւնը: Ինչպես և Նալբանդյանի «Մանկութեան օրերում», այստեղ ևս քնարական տրամադրութիւնը հյուսված է մանկական երանելի հիշողութիւնների և ժամանակակից կյանքի ողբերգական իրողութիւնների զուգադրումից: Ահա այդ բանաստեղծութեան սկիզբը.

Երբ որ գարշելով տեսնում եմ շուրջս
Մոլեգնած կյանքի պատկերը ցավոտ,
Հաճախ, մանկութիւն, խռոված հոգուս
Ներկայանում ես ինչպես առավոտ:

Եվ մանկան նման արտասովում եմ ես,
Երբ այս օրերում, շարութեամբ լցված,
Քեզ, սուրբ մանկութիւն, հիշում եմ ինչպես
Երազի տեսիլք անհետ շրջացած:

Ինչպես արևի ճաճանշը վերջին
Թռչում է հանկարծ, տիրում է խավար,
Այնպես շողացիր և անցար կրկին,
Մնացի անզոր, ցոփ կյանքին ավար:

Այս բանաստեղծութեան քնարական հերոսը, որն ամենուրեք տեսնում է «հառաչանք, արտասուք աղի», «սև նախանձ և սեր սակարկված», ի վերջո հանգում է մոռալ տրամադրութեան՝ «հանդերձալ կյանքի» անխուսափելիութեան գիտակցութեանը: Այս առումով նա, իհարկե, շեղվում է Նալբանդյանի «Մանկութեան օրերի» մեջ արտահայտված հուզերի երկրորդ մասից՝ սրով հասարակական ասպարեզ իջնելու և ճշմարտութեան համար մարտնչելու պատրաստակամութեան հավաստումից («Ես պիտի դուրս գամ դեպի հրապարակ, Առանց քնարի, անզարդ խոսքերով, Ես պիտի դռնեմ, պիտի բողոքեմ, խավարի ընդդեմ պատերազմելով»): Սակայն երբ մենք դիմում ենք նույն շրջանում գրած մի

քանի այլ բանաստեղծությունների, տեսնում ենք, որ Թումանյանի քնարական հերոսին երբեմն կլանում են նաև այդ նալբանդյանական տրամադրությունները, նեղ անձնական ցավերից ու սիրուց հրաժարվելու և բանաստեղծական խոսքով կյանքի առաջադիմության մեծ գործին ծառայելու կոչը: Ահա 1890 թ. գրած «Պոեմտին» բանաստեղծությունը, որն ունի «Ա լա՝ Նադսոն» վերտառությունը և ժամանակին չի տպագրվել՝ գրաքննական արգելքի պատճառով: Դիմելով պոետին, Թումանյանն այսպես է հասկանում նրա կոչումը.

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

Ավելի կոնկրետացնելով «բանաստեղծ և հասարակություն» փոխհարաբերության հարցը, Թումանյանը նորից քաղաքացիական ակտիվության կոչ է անում.

Հառաչ տար նրան և ձեռքդ մեկնիր,
Ցույց տուր փրկության արյունոտ ուղին,
Կովից փախչողին ծաղրանքով հեզնիր,
Փառազուց երգով զովիր կռվողին:

Նույն՝ «Պոեմտին» վերնագիրն ունի նաև 1893 թ. տպագրված մի այլ բանաստեղծություն, որն ամբողջությամբ զարգանում է Նալբանդյանի «Մանկության օրերի» այն տրամադրության ոգով, թե հասարակական փորձությունների սլահին անվայել է տարվել սիրո և վայելքի մոտիվներով («Լո՛ւռ կաց, դու քնար, այլ մի՛ հնչիր ինձ, Ապոլլոն, հե՛տ առ դարձյալ դու նորան, Տո՛ւր մի այլ մարդու, որ ընդունակ է Զոհ բերել կյանքը սիրած աղջկան»): Թումանյանն էլ է մերժում անձնական երջանկության համար հասարակական ցավերը մոռանալու հակումները.

Մեր ուշքն ինչո՞ւ ես կախարդում
Սիրո անհոգ երգերով,

Մեր աչքն ինչո՞ւ ես դու խարում
ճնորական պատկերով:

Այս օրերում հարկավոր չեն
Զբոսանքներ հոգեկան,
Նայի՞ր կյանքին, մեզ կանչում են
Մեր եղբայրներն օգնության:

Բանաստեղծության վերջում, ասես արձագանքելով Նալբանդյանի քնարական հերոսի «հրաժարիմքին» սիրուց և անձնական երջանկությանից, Թումանյանն էլ կոչ է անում.

Եվ տարածիր աջդ անդենք
Ընդդեմ շարին մահաբեր,
Մենք էլ այնժամ քեզ հեռ կասենք՝
«Մնաք բարյավ, կույս և սեր»:

Կարելի է, իհարկե, այսպիսի օրինակներ էլի բերել, բայց ասվածն էլ բավական է մի երկու եղրակաղություն հանգեցու համար: Նախ, Նալբանդյանի պոեզիայի քաղաքացիական մոտիվների տպավորությունն ու արձագանքը երիտասարդ Թումանյանի երգերում ունի ոչ միայն ընդհանուր գաղափարական, այլև կոնկրետ պատկերային բնույթ: Պատահական չէ, օրինակ, որ հասարակական ակտիվության կոչերը Թումանյանը ևս արտահայտում է մանկության վերհուշի կամ «սիրո և կույսի» մոտիվներից հրաժարվելու տրամադրության հետ զուգակցված: Սակայն, սրա հետ միասին պետք է նշել, որ Նալբանդյանի ստեղծագործության և անձնավորության տիրական ազդեցությունը երբեք չի վերածվում մեխանիկական փոխառման: Այդ ազդեցությունը պետք է որոնել ոչ թե Թումանյանի տողերի մեջ, այլ «հոգու, զրական ճաշակի ու հայացքների վրա» (եթե օգտվենք Յու. Վեսելովսկուն 1902 թ. գրած հայտնի նամակի արտահայտությունից):

Սակայն Թումանյանի պոեզիայում կա մեկ հատիկ օրինակ, որն արդեն ուղղակիորեն առնչվում է Նալբանդյանի ստեղծագործության հետ: Դա 1899 թ. տպագրված «Վայր բնկնող աստղեր» չափածո ֆելիետոնն է, որը գրված է Նալ-

բանդյանի համանուն փոխադրության հիման վրա: Այն ունի «Նմանութուն» ենթավերնագիրը, բայց ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ դա ոչ միայն նմանութուն է, այլև հակադրութուն, մի յուրօրինակ պարոդիա:

Նալբանդյանի «Վայր ընկնող աստղերը», որը «Հյուսիսափայլի» էջերում նրա տպագրած առաջին բանաստեղծութունն էր, մի փոխադրութուն է Բերանժեից, որն անցյալ դարի 50—60-ական թվականներին լայնորեն թարգմանվում է պոպուլյարիզմ էր ռուսական դեմոկրատիայի դրական գործիչների կողմից: Այս, ինչպես նաև «Աղքատ կին» և «Մեծ մայր» բանաստեղծությունների թարգմանությամբ Նալբանդյանն արձագանքում էր այդ հետաքրքրությանը: «Վայր ընկնող աստղերի» մեջ, պահպանելով Բերանժեից եկող ձևը (հարց ու պատասխան ընկնող աստղերի մասին, որոնք խորհրդանշում են մահացած մարդկանց ճակատագիրը), Մ. Նալբանդյանն ազատորեն փոփոխություններ է մտցրել տեքստի մեջ, կրկնապատկել է նրա ծավալը, ձգտել է ավելի սրել բանաստեղծության սոցիալական բովանդակությունը՝ հարուստ մեծատան, կեղծավոր բարեպաշտի կամ բռնակալի պսակադերժման գիծը: Բանաստեղծության վերջին մասը, ուր խոսվում է հոր և դստեր մահվան մասին, Նալբանդյանն ավելացրել է իր կողմից:

Հատկանշական է, որ դեռ 60-ական թվականներին Նալբանդյանի բանաստեղծության ձևն օգտագործել է նաև դրող-թարգմանիչ Գևորգ Բարխուդարյանը: 1867 թ. «Մեղու Հայաստանի» լրագրում տպագրված «Աստղեր» բանաստեղծության մեջ, որը նվիրված էր Մ. Նալբանդյանի հիշատակին, նա հոր և որդու բավական երկար զրույցը երկնքի աստղերի մասին ավարտում է մի վառ աստղի հանգչելու պատմությամբ, որի տակ հասկացվում է հայ մեծ դրող-հրապարակախոսը:

Հա՛, իմ որդի՛ հազար ամսո՞ւս,
Որ պակասեց երկնքից
Այն վառ աստղը, որ զեղեցիկ
Լույս էր տալիս վերևից՝

Այս բոպին մի ազնիվ մարդ
Աստծուն տվեց յուր հոգին,
Մի ազնիվ մարդ, որ միշտ անկեղծ
Մառայել է յուր ազգին²։

Մ. Նալբանդյանից ճիշտ 40 տարի անց բանաստեղծության կառուցման նույն ձևին ու սկզբունքին դիմում է նաև Թումանյանը։ Առաջին բանը, որ իսկույն աչքի է զարնում Թումանյանի բանաստեղծության մեջ, նրա անսքող երգիծական ուղղվածությունն է («Վայր ընկնող աստղերը» մըտնում են Թումանյանի չափածո ֆելիետոնների շարքը)։ Նալբանդյանի երգի դրամատիկ-լիրիկական երանգները ամենուրեք փոխաբերված են մերկացնող, մահացածի համար ոչ մի ամսոսանք կամ ցավ չպարունակող շեշտերով։ Ֆելիետոնի «հերոսներն» են հոգևոր հայրը, կեղծավորը, ազգային գործիչը, խմբագիրը, որոնցից ամեն մեկի համար գտնված է համապատասխան երգիծական բնութագիր։ Ահա խմբագրին նվիրված տողերը, ուր Թումանյանը բարձրացնում է այդ տարիներին նրան շատ զբաղեցրած մի հարց՝ գրողների նկատմամբ հայ մամուլի աչառու, երբեմն ուղղակի թշնամական վերաբերմունքի դատապարտման հարցը.

— Ո՛հ, իմ դստրիկ, մի՛ վրդովվիր,
Մի խմբագրի աստղ էր այն,
Որ իր թերթը տպագրում էր
Անձի համար միմիայն։

Նա՛ կուրացած իր ցած կրքից՝
Հայհույում էր անամոթ,
Եվ դորա տեղ միշտ իր ազգից
Պահանջում էր բաժանորդ։

Գրողները նորա թերթից
Հիշոցներով հալածված,
Զուննր մի տեղ մի թղթակից,
Որ չըլիննր վշտացած։

² Տե՛ս Ա. Ինճիկյան. Միքայել Նալբանդյանի կյանքի և գործունեության տարեգրություն, 2-րդ հրատ., 1980, էջ 352։

Բանաստեղծության երգիծական բնույթի համար բնորոշ է և այն, որ ամեն մի նոր «հերոսի» մասին խոսելիս, հենց սկզբից ծաղրական գնահատական է տրվում նրա ընկած աստղի «հետագծին», դրանով ակնարկելով հասարակության բացասական վերաբերմունքը հանգուցյալի նկատմամբ: Այսպես, հոգևոր հոր աստղը «անհետ կորավ երկրնքից», կեղծավորինը՝ «և շթողեց ոչ մի հետք», գործիչինը՝ «հետքից մի կարճ դիծ թողեց», իսկ խմբագրինը՝ «հետքից թողեց մի ծուռ դիծ»: Երգիծական բացահայտ միտում ունի նաև բանաստեղծության վերջը, ուր խոսվում է շատ աստղերի գոյության մասին, որոնց անկումը ոչ մի ցավ չպիտի պատճառի.

— Ո՛հ, իմ դատրիկ, մի մասն են լուկ
Այդ աստղերը, որ ընկան,
Մեր երկնքում, գլտե՞ս արդյոք
Որքա՞ն այդպես աստղեր կան:

Այսպես, Թումանյանի չափածո ֆիլիևտոնը և՛ նալբանդյանական է, և՛ միաժամանակ ինքնուրույն, հաճախ նույնիսկ էպոս շեղվում է իր նախատիպից: Միայն մեկ քառատող կա, որը նույնությամբ փոխ է առնված Նալբանդյանից և մտցված հոգևոր հոր բնութագրի մեջ.

Փարիսական իր գործերով
Աշխարհ խարեց, ղըզվեցրուց,
Այդ պատճառով աստված նրա
Աստղի լույսը խավարցուց:

(Միակ փոփոխությունը, որ այս քառատողում մտցրել է Թումանյանը, «ղըզվեցրուց» բառն է, որը փոխարինել է Նալբանդյանի տեքստի «ղարմացրուց» բառին):

Որեւէ գրողի ձևով ու մոտիվներով հակադրություն կամ նույնիսկ պարոդիա գրելը միշտ չէ, որ նշանակում է այդ գրողի հասարակական և ստեղծագործական դիրքերի մերժում կամ երգիծում: Ավելի հաճախ դա միջոց է սեփական մտահղացումն ու վերաբերմունքը դրսևորելու, թեման ինչ-

որ նոր, անծանոթ կողմից լուսաբանելու համար: Առավել
ևս, երբ խոսքը վերաբերում է դասական հեղինակներին:
Նեկրասովը պարոդիա է գրել Լերմոնտովի «Կազակական
օրորոցային» բանաստեղծության մոտիվներով, վերջինիս
քնարական-էպիգրաչական նոտաները փոխարինելով երգի-
ծական անսքեղ մերկացմամբ: Բայց դա, հասկանալի է,
բոլորովին չի տարածվում Լերմոնտովի վրա, չի ժխտում
նրա երգն ինքնին վերցրած: Նույնը կարելի է ասել նաև Թու-
մանյանի չափածո ֆելիետոնի մասին. նոր մեկնաբանություն
տալով վայր ընկնող աստղերի պատկերին, նա ոչ թե մեր-
ժում էր Նալբանդյանին, այլ շարունակում էր նրան, ցույց
էր տալիս նրա թեմայի հնարավոր ձևափոխություններից
մեկը:

Թումանյանի հետաքրքրությունը Նալբանդյանի պոե-
զիայի, մասնավորապես «Վայր ընկնող աստղեր» բանաս-
տեղծության նկատմամբ, շարունակվեց նաև հետագա տա-
րիներին: Այդ է վկայում թեկուզ հետևյալ փաստը: Թուման-
յանի անձնական գրադարանում պահվող՝ Միքայել Նալ-
բանդյանի երկերի ողջտոմսի հրատարակության (1903—
1906) առաջին հատորի լուսանցքներում, բանաստեղծու-
թյունների բաժնում, նա մի շարք ռճակա՛ն ուղղումներ է
մտցրել: Թումանյանն, ըստ երևույթին, այդ նշումներն արել
է՝ ցույց տալու համար, թե ինքն ինչպես կգրեր այս կամ
այն տողը, եթե այդ բանաստեղծություններն իրենը լի-
նեին: Այդպիսի առանձին ուղղումներ կան Մ. Նալբանդյա-
նի «Լուսին», «Մանկության օրեր», «Իտալացի աղջկա եր-
գը», «Օջական», և, մանավանդ, «Վայր ընկնող աստղեր»
բանաստեղծությունների լուսանցքներում: Այսպես, վերջին
բանաստեղծության «Աստղիկ ունի երկնքում» տողը ձև-
ազդրով ուղղված է՝ «Մի աստղ ունի երկնքում», «Եվ մե-
զանից յուրաքանչյուր» տողը դարձել է «Եվ մեզանից ամեն
մինը», իսկ «Հայրիկ, ովի՞ աստղն էր արդյոք»՝ «Հայրիկ,
այդ ո՞ւմ աստղն էր արդյոք», և այլն:

Կատարելով այս նշումները, Թումանյանն, անշուշտ, վերհիշում էր իր պատանեկան համալսակությունը Նալբանդյանի ստեղծագործությամբ, վերապրում էր անցած տարիների ոգևորությունը:

3

Վերադառնանք Թումանյանի՝ 1916 թվականի հոդվածին: Ինչպես նրա գրական-քննադատական շատ ուրիշ հոդվածներում, այստեղ ևս զուգակցվում են սեղմությունն ու գրական-պատմական լայն հայացքը, երևույթի օբյեկտիվ գնահատականը և քնարական սրտաբուխ շեշտերը, մտքի պատկերավորությունն ու խստությունը:

Հետաքրքիր է այն կենսագրական զուգահեռը, որ Թումանյանն անց է կացնում իր և Նալբանդյանի միջև. 1847 թ. 18 տարեկան Միքայել Նալբանդյանը գրագիր է եղել Նոր Նախիջևանի հոգևոր կառավարության մեջ, իսկ ճիշտ 40 տարի անց՝ 1887 թ. ինքն էլ (ի դեպ, դարձյալ 18 տարեկան հասակում) գրագրութուն է արել Թիֆլիսի հայոց կոնսիստորիայում: Հենց այդ ժամանակ է, որ նրա ձեռքն են ընկնում «Հյուսիսափայլի» համարները, որոնց թողած տպավորության հետ մենք արդեն ծանոթ ենք: Վերհիշելով իր գրական-հասարակական հայացքների ձևավորման այդ բախտորոշ ժամանակաշրջանը, Թումանյանը մի հատուկ ներշնչանքով գրում է. «Եվ էսօր, «Հյուսիսափայլի» մեծ աշխատակցի մահվան հիսնամյակի օրը, առանձին սիրով ու հրախտադիտությամբ եմ հտ նայում դեպի էն օրերը, հրք համըշտակված կարգում էի նրա գրվածքները, և առհասարակ դեպի «Հյուսիսափայլը», ինչպես իմ պատանեկության հաղաղատներից մեկին» (IV, 337):

Թումանյանի հոգվածում կա մի միտք կամ խոստովանություն, որը չի կարելի շոջանցել: Բանաստեղծը նշում է, որ պատանի տարիներին ինքը «Հյուսիսափայլի» էջերում և Նալբանդյանի գրվածքներում տեսել և նրանցից վերցրել է միայն այն, ինչ որ «լավն է ու պայծառ, ճիշտ հրեխայի

կամ լավ ընթերցողի նման», և չի նկատել նրանց պակասությունները, հակառակորդների դեմ մղած պայքարից ծընված ծայրահեղությունները, պարսավաբի տարրերը: Եվ այդ առթիվ իր միտքը Թումանյանն ավարտում է այսպիսի խոսքերով, որոնք պատմական օբյեկտիվ մոտեցման հիանալի օրինակ են. «Եվ էսօր օրհնում եմ էդ երջանիկ միամտությունը ու մազաչալի անգամ իմ սերն ու հարգանքը չի պակասում թե՛ դեպի ամբողջ «Հյուսիսփայլը» առհասարակ, թե՛ դեպի Մ. Նալբանդյանը առանձնապես: Ինչ որ պակասություններ են՝ եղել են իրենց ժամանակին, ու պայմաններինը, և շատերը նույնիսկ շատ հեշտ բացառելի ու հասկանալի են, իսկ միշտ կենդանի, միշտ վառվռուն ու միշտ որոնող հոգին ու ազատ շունչը իր անկապտելի էությունն է եղել» (IV, 337): «Ինձ էսօր նրա հավերժական լավությունն է զբաղեցնում, որ միլիոնավորներից մեկը չի ունենում», — եզրափակում է իր խոսքը Թումանյանը՝ դրանով իսկ Նալբանդյանին դասելով հասարակական, գրական և բարոյական բացառիկ, անկրկնելի մեծությունների շարքը:

Վերջապես, ուզում ենք հատուկ անդրադառնալ Թումանյանի հոգվածի եզրափակիչ տողերին: Խորհելով Նալբանդյանի կյանքի և գործունեության հիմնական փուլերի մասին (Նոր Նախիջևանից Մոսկվա, Լադարյան ճամբարն և «Հյուսիսփայլ», արտասահմանյան ուղևորություններ և կապեր), նա մեծ գործի կերպարի մեջ տեսնում է մշտական հալածվածության զիծը, որն ստվերի նման հետապնդել է նրան: Հայտնի է, որ կյանքի շար ուժերի կողմից հալածված լինելը Թումանյանի շատ դրական հերոսների մշտական ճակատագիրն է, և դա Դ. Դեմիրճյանին նույնիսկ հիմք է տվել այդ մոտիվը համարելու նրա ստեղծագործության առանցքային թեմաներից մեկը: Թերևս նաև նրանով էր պայմանավորված Թումանյանի արտակարգ սերը Նալբանդյան-մարդու և գրողի նկատմամբ, որ նրա կենսագրության մեջ նա տեսնում էր ճակատագրի հալածանքներին դիմագրավող և բարոյապես հաղթող ոգու մեծ ուժը: Մեջ բերենք հոգվածի եզրափակիչ մասն ամբողջությամբ.

«Շատ հալածական ու շարքազ կյանք է անցկացրել մեր Նալբանդյանը, բայց նույնիսկ էդ հալածանքների մեջ էլ բարձրացել է նա: Հալածվելով էլ միշտ դեպի վեր է սնացել, ոչ թե դեպի վար: Հալածել են,—նոր Նախիջևանից Մոսկվա է փախել և եկեղեցու դպրի ու հոգևոր կառավարության քարտուղարի պաշտոնից հասել է Լազարյան ճեմարանի բնույցչությանը և «Հյուսիսափայլի» գլխավոր աշխատակցի բարձրությանը: Էլի են հալածել.— Մոսկվայից էլ արտասահման է անցել, դարձել իր ժամանակի լուսավոր աշխարհքի սակավաթիվ առաջադեմ մարդկանցից մինը, ճոխացած եվրոպական դիտություններով ու լայն, ազատական մտքերով, լավագույն մտածողների ու գործիչների ընկերն ու մտերիմը: Հալածանքի մեջ էլ վերացել է մեր կյանքի անձուկ ու վատ մթնոլորտից դեպի էն հավերժական բարձրությունը, որտեղից դենը էլ սեղ չկա լավ հոգիների համար, և ընդմիշտ հավերժացել է Հայոց Գրականության համաստեղության մեջ ու դարձել նրա ամենավառ, ամենապայծառ աստղերից մինը» (IV, 337—338):

Սա Միքայել Նալբանդյանի անձնավորության և գործի ամենախոր, ամենաներշնչված գնահատականներից մեկն է, որ երբեք տրվել է նրան: Այս բնութագիրը հանրագումարն էր այն խորասույզ մտորումների, որ երեսուն տարի շարունակ ներշնչել էր Թումանյանին նրա մեծ նախորդի տիրական և հմայիչ կերպարը:

ԱՂԱՅԱՆ—ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ.

ԳՐԱԿԱՆ ՀԱՋՈՐԴԱՓՈՆՈՒԹՅԱՆ ՈՒՂԻՆՆԵՐԸ

1

Իր «Կյանքի բովից» հուշագրության մեջ, Ղազարոս Աղայանին նվիրված ղխում, Ա. Շիրվանդադեն գրել է. «Հովհաննես Թումանյանին ճանապարհ ցույց տվողը Աղայանն էր, որ ղեկավարեց նրան մինչ կատարյալ հասունություն ու ինքը ետ մնաց»¹:

Նշանավոր ժամանակակցի այս վկայությունը շատ կարևոր է առաջադիր հարցը ճիշտ մեկնաբանելու համար: Ինչպես տեսնում ենք, Աղայանն այստեղ ներկայացված է իբրև մի նորօրյա վիրգիլիոս, որը ճշտորեն առաջնորդել ու բախտորոշ դեր է խաղացել իր հաջորդի՝ ասպագա ազգային մեծ բանաստեղծի գրական ճակատագրի մեջ: Ասենք նաև, որ այս խոսքերում արտահայտվել է մի շատ տարածված ըմբռնում գրական ժառանգորդության և հաջորդափոխության ընթացքի վերաբերյալ ընդհանրապես, — ավագ սերնդի գրողը զարգացման ճիշտ ուղու վրա է դնում կրտսեր հեղինակին, իսկ վերջինս իր ստեղծագործությամբ առաջ է անցնում իր նախորդից, որով և ասպահովվում է գրականության վերընթաց զարգացումը, նրա հարստացումը նոր գաղափարներով, թեմաներով ու կերպարներով, դեղարվեստական պատկերման նոր միջոցներով:

¹ Շիրվանդադե. Երկերի ժողովածու, հ. 8, Երևան, 1961, էջ 231:

Սակայն գրական հաջորդափոխությունյան այս «միջին թվաբանական» ըմբռնումը, որն, անշուշտ, ընդհանուր առմամբ կարելի է կիրառել նաև Ղ. Աղայանի և Հովհ. Թումանյանի նկատմամբ, ղեղարկեստական զարգացման ընթացքում հանդես է գալիս անհամար տարբերակներով, ուղղումներով ու շեղումներով: Այդպես էլ այս դեպքում: «Աղայան և Թումանյան» թեման ինքնին այնքան բազմաշերտ է, գրական և կենսական այնքան շատ իրողությունների հետ է կապված, որ չի կարող պարփակվել որևէ միագիծ բանաձևի, տվյալ դեպքում՝ Շիրվանզադեի ձևակերպած մտքի մեջ, ինչքան էլ որ այն տարողունակ լինի:

Հովհ. Թումանյանի հեռավոր և անմիջական նախորդների շարքում Ղաղարոս Աղայանը եղակի կարևոր տեղ է գրավում: Ավելի քան երկու տասնամյակ նա եղել է Թումանյանի ամենամտերիմ բարեկամն ու ավագ ընկերը, անփոխարինելի դեր է խաղացել նրա անձնական ճակատագրի մեջ: Նրանց նամակագրությունը, իրար մասին գրած հոգվածները, ժամանակակիցների վկայությունները նրանց անդաժճան մտերմության մասին կարող են մի ամբողջ գիրք կազմել: Դրան ավելանում են երկու գրողների զաղափարական և ստեղծագործական հարազատության փաստերը, նրանց «ներքին զուգահեռները», որոնք շատ ավելին են, քան Թումանյանի և որևէ ուրիշ հայ գրողի միջև: Ահա թե ինչու մի ժամանակ՝ 1930—40-ական թթ. «Աղայան և Թումանյան» թեման արժարժվում էր բավական ակտիվորեն, նրան նվիրվել են գրականագիտական և հուշագրական մի շարք նյութեր²:

2 Ա. Տերտերյան. Հովհաննես Թումանյան և «Գուգարքի երգիչները» (Հայոց նոր գրականության պատմություն, Առաջագրություն № 7), 1931, էջ 44—49; Նույնի՝ Հայ կլասիկներ, 1944, էջ 224—226; Ա. Ղաճալանյան. Գյուղական աշխատանքային մոտիվները Ղ. Աղայանի երգերում. Գրական քերթ, 30 հունիսի, 1935; Ա. Ինճիկյան. Մի գրական մտերմություն. Խորհրդային գրականություն, 1936, № 3—4, էջ 209—212; Ն. Թումանյան. Աղայանի և Թումանյանի մտերմությունը. — «Տեղեկագիր», ՀեՍՀ Պատմու-

Սակայն հետագայում այդ թեման մի տեսակ մարեց ու վաղուց այլևս առանձին չի շոշափվել մեր գրականագիտության մեջ: Ըստ երևույթին, դա համարվել է ինքնին ակնհերև ու անվիճելի մի բան, որը հիմնավորման ու խորացման կարիք չի զգում: Պակաս կարևոր չէ նաև հոգեբանական մի ուրիշ գործոն: Դեռ մի քանի տասնամյակ առաջ մեր գրական-հասարակական միտքն Աղայանին և Թումանյանին ընկալում էր իբրև եթե ոչ հավասար, ապա շատ կողմերով համադրելի կամ զուգահեռ երևույթներ: Այնինչ հետագայում վիճակն էապես փոխվեց. Թումանյանի համազգային մեծության՝ գնալով խորացող ըմբռնմանը, նրան միջազգային գրական համայնապատկերի մեջ դիտելուն զուգընթաց Աղայանի նշանակությունը նրա ստեղծագործական կապերի համակարգում ավելի ու ավելի նվազեց, համեմայնդեպս՝ երկրորդական արժեք ստացավ: Սակայն գրական-սլասմական առումով այդ մտայնությունը սխալ է և անարդարացի: Հիշենք, որ Վ. Գ. Բելինսկին մեծ բանաստեղծին համեմատում էր վիթխարի ջրառատ գետի հետ, որը գոյանում է բաղմամբիվ մեծ ու փոքր վտակներից: Թումանյանի համար այդպիսի կարևորագույն «վտակներից» մեկը եղել է Ղազարոս Աղայանի ստեղծագործությունը, նրա հետ ունեցած անձնական բաղմակողմանի կապերը, նրանից ստացած գրական ազդեակները, նույնիսկ նրա հետ վա-

թյան և գրականության ինստիտուտ, գիրք I, 1938, էջ 99—117: Մ. Աղայան. Ղազարոս Աղայանն ու Հովհ. Թումանյանը.— Խորհրդային գրականություն, 1939, 3—4, էջ 8—14, Դ. Դեմիրճյան. Ղազարոս Աղայանի լեզուն.— Սովետական գրականություն, 1941, № 3, էջ 47—50: Ա. Ինճիկյան. Մի քանի խոսք (ընկ. Դ. Դեմիրճյանի «Աղայանի լեզուն» հոդվածի առթիվ):— Սովետական գրականություն, 1941, № 4, էջ 71—73:

Սեղ հետաքրքրող թեմայի շուրջ բաղմամբիվ էջեր կան «Ղազարոս Աղայանը ժամանակակիցների հուշերում» (1967, այսուհետև՝ ՂԱԺՀ) և «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում» (ԹԺՀ) ժողովածուների մեջ: Ղ. Աղայանից կատարվող մեջբերումներն արվում են ըստ՝ Երկերի ժողովածու, հ. 1—4, 1962—1963 (փակագծերում նշվում են հատորն ու էջը):

րած բանավեճերը: Ահա թե ինչու այսօր՝ Թումանյանի ժառանգության ուսումնասիրության նոր փուլում ըստ ամենայնի անհրաժեշտ է նորից անդրադառնալ «Աղայան—Թումանյան» խնդրին, լուսաբանել այն դրական ժառանգորդության ժամանակակից ըմբռնումների դիրքերից:

Ջննարկվող հարցն ունի մի քանի կողմ: Առնվազն չորս. ա) երկու դրոշների անձնական հարաբերությունների պատմությունը, բ) Աղայանը Թումանյանի մասին, գ) Թումանյանը Աղայանի մասին, դ) Թումանյանի ստեղծագործական առնչությունները Աղայանի հետ: Մեր հիմնական խնդիրը վերջին հարցի լուսաբանությունն է: Իսկ առաջին երեքին մենք կանդրադառնանք միայն այն չափով, ինչքան որ պետք է հիմնական խնդրի քննությունը նախադատաբանելու համար:

2

Նրանց միջև երեք տասնամյակի տարբերություն կար: Որք նրանք ծանոթացան (ըստ նվազդ Թումանյանի՝ 1889 թ. սկզբին), Թումանյանը դրական աշխարհին դեռ բոլորովին անհայտ մի 20-ամյա պատանի էր, իսկ Աղայանը արդեն իր 50-ամյակի շեմին հասած և դրական-հասարակական աշխատանքի մեծ ճանապարհ անցած նշանավոր գործիչ: Եվ, այնուամենայնիվ, նրանց միջև շուտով հաստատվեց մի անկեղծ ու սրտառուչ բարեկամություն, որը պետք է անցնելու ավելի քան քսանամյա ուղի՝ դիմանալով շատ դժվարությունների ու փորձությունների: Ասլան-ապիր և Ասլան-բալա մականո՞ւնները, որ նրանք տվել են իրար, այդ սրտադին կապի յուրօրինակ խորհրդանիշն է: «Իմ սիրելի Ասլան-ապիր»,— այսպես էր սկսում Թումանյանն իր շափածո նամակը 1898 թ. դեկտեմբերին և ավարտում «Քո կարոտյալ Ասլան-բալա» տողով (V, 145): Դրանից հետո իր նամակներից շատերն այդ բառերով է սկսում և ավարտում նաև Ղ. Աղայանը:

Ժամանակին Արսեն Տերտերյանը Աղայանի և Թուման-
յանի բարեկամութիւնը համեմատել է գերմանական ռե-
ֆորմացիայի առաջնորդ Մարտին Լյութերի և նրա մերձա-
վորագույն գինակից Ֆիլիպ Մեկանխտոնի, Գյոթեի և Շիլլե-
րի, Մարքսի և էնգելսի ընկերութեան ու համագործակցու-
թեան հետ: Ինչ խոսք, այս դեպքում հատկապէս համեմա-
տութիւնը կաղում է, քանի որ ամեն մի մարդկային կապ ու
բարեկամութիւն ինքնատիպ է ու անկրկնելի: Բայց անվի-
ճելի է, որ Աղայանի և Թումանյանի անձնական մտերմու-
թիւնը բացառիկ գեղեցիկ ու սրտառուչ հոգեկան ներդաշ-
նակ կապ է եղել, որպիսին երկրորդը դժվար է ցույց տալ
հայ դրականութեան պատմութեան մեջ: «Այդ իսկական, ան-
խառն բարեկամութիւնը մեր մեջ եղակի էր և ընդհանուր
գրականութեան մեջ էլ հազվագյուտ», — հավաստում է
Ժամանակակիցներից Զալալ Տեր-Գրիգորյանը (ԹժՀ, 405):
Կարիք չկա վերապատմելու այդ բարեկամութիւնը հաս-
տատու բազմաթիւ գրական ու հասարակական, լուրջ ու
ծիծաղաշարժ, բայց միշտ իմաստալի ու գեղեցիկ դրվագ-
ները, որոնք պահպանվել են Ա. Շիրվանզադեի, Վ. Տաշ-
րացու, Վ. Միրաքյանի, Վ. Ահարոնյանի և ուրիշ հուշագիր-
ների նոթերում:

Ի՞նչն էր այդքան մերձեցնում երկու գրողներին: Այս-
տեղ կարեւոր դեր են խաղացել և՛ անձնական-կենսագրա-
կան հանգամանքները, և՛ մարդկային բնավորութեան ու
կենսազգացողութեան ընդհանրութիւնները: Նրանք երկուսն
էլ Գուգարաց աշխարհից էին և ապրելով քաղաքում մշտապէս
պահպանեցին հոգեւոր անխզելի կապերը հայրենի գյուղաշ-
խարհի հետ: Ժամանակակիցները միահամուռ նշում են
Աղայանի և Թումանյանի իսկական ժողովրդական նկա-
րագիրը, նրանց աշխարհընկալման լայնութիւնը, հյուրասեր
ու մարդամոտ բնավորութիւնը, մշտական հակումը դեպի
մարդկային հավաքականութիւնը, նույնիսկ ուղածդ հան-
դամանքում «քեֆ անելու» սերը, որը դառնում էր հոգեկան
բարձր հաղորդակցման միջոց: Ի մի բերելով երկու գրողնե-

րի բնավորության ընդհանուր գծերը, Վ. Տաշրացին այսպիսի պատկերավոր համեմատությունն է կատարել. «Տեսե՞լ եք Լոռու ձորում՝ Մարցա անտառում, Արփաթալայի կաղնուտում երկու հսկա կաղնի՝ իրար մոտիկ բուսած: Այդպես էին Աղայանն ու Թումանյանը: Երկուսն էլ անկեղծ ու պարզախոս, երկուսն էլ բոյով, բուսաթով, շենքով, շնորհքով» (ԹժՀ, 299):

Անձնական նկարագրի ընդհանրությունից բացի, շատ կարևոր էին նաև գրականության խնդիրների համանման ըմբռնումները, ժողովրդայնության և ռեալիզմի սկզբունքները, որ դավանել են Աղայանն ու Թումանյանը իրենց ստեղծագործական կյանքի ամբողջ ընթացքում: Իհարկն, ամեն մեկն իր տաղանդի և ոճի շրջանակներում: Այդ առումով նրանց բարեկամությունը ոչ միայն անձնական կենսագրական փաստ էր, այլև հայ գրականության որոշակի ուղղության և ստեղծագործական ծրագրի արտահայտություն: Անձնական մտերմությունը հիմք դարձավ այնպիսի համատեղ ձեռնարկումների համար, ինչպես «Վերնատուն» գրական ընկերության գործունեությունը 1899—1908 թթ., «Հայ գրողներ» երկհատոր քրեստոմատիայի ստեղծումը (1909—1910), որին, բացի Աղայանից և Թումանյանից, մասնակցել են նաև Վրթ. Փափաղջանը և Ավ. Ահարոնյանը: Մասնավորապես, «Վերնատուն» ընկերության մեջ Աղայանի մասնակցության և դերի մասին Դ. Դեմիրճյանը հետագայում գրել է. «Դ. Աղայանը հրավիրվեց իբրև Թումանյանի մտերիմը, մեր բոլորիս սիրելի բարեկամը, գրականության մեջ իր առանձնահատուկ ժողովրդական ուղղությամբ և իբրև շիտակ ու անվեհեր հասարակական գործիչ, «երիտասարդ ծեր»: Նա մեր կաղմակերպության «Նահապետը» դարձավ» (ՂԱԺՀ, 390):

Արդյոք երբեէ մտալլ մմպեր անցե՞լ են Աղայանի ու Թումանյանի բարեկամության երկնակամարով: Այդ մասին մի երկու աղոտ ակնարկ կա ժամանակակիցների հուշերում, բայց պարզ երևում է, որ բոլոր դեպքերում շատ

շուտով հաղթել է բարեկամութեան խոր զգացումը: Այսպես, Սալ-Մանը (Աշոտ Աթանասյան) իր հուշերում գրում է մի «կարճ շրջանի» մասին, «երբ նրանք միսոթամանակ խոռվեցին: Այդ շրջանում թվում էր, թե Ղազարոսը տեղ չէր գտնում գլուխը դնելու—ա՛վելի շուտ՝ սիրտը դնելու» (ՂԱԺՀ, 348):

Զ. Տեր-Գրիգորյանը հիշում է մի այլ դեպք՝ կասկած «Լուսաբեր» դասագրքերի հետ, որ սկսած 1907 թվականից հրատարակում էին Հ. Թումանյանը, Ստ. Լիսիցյանը և Լ. Շանթը: Հայ դպրոցի և մանկավարժության պատմության մեջ նոր աստիճան նշանավորած այդ հրատարակությունը ինչ-որ չափով մոռացության պիտի մատներ Ղ. Աղայանի կազմած դասագրքերը, որոնք մինչ այդ լայնորեն տարածված էին արևելահայ դպրոցներում: Ժամանակակցի վկայությամբ՝ «Լուսաբեր» դասագրքերը մի փոքր կոտրեցին Ղ. Աղայանի սիրտը, որոշ չափով ստվեր գցելով նրա «Ուսումնականքների լեզվի» դասագրքերի վրա, ասպարեզից համարյա դուրս մղեցին նրանց, բայց նա երբեք ոչ մի անբարյացակամ դիտողություն չարավ «Լուսաբերի» մասին, ինչպես ընդունված էր նման դեպքերում մեր դժբախտ իրականության մեջ» (ԹԺՀ, 405—406):

Հայտնի է, թե ինչքան ծանր վերապրեց Թումանյանն իր ավագ ընկերոջ հանկարծակի մահը 1911 թ. հունիսին: «Ղազարի մահը շատ խոր ազդեց և եղավ իմ մշտական թանգ վշտերից միինը»,— երկու ամիս անց գրում էր նա իշխանուհի Մարիամ Թումանյանին (V, 343): Միայն մեկ տարի հետո բանաստեղծն ուժ գտավ իր մեջ հայտնելու իր վիշտը հրապարակավ և Աղայանի մահվան տարեիցին նվիրված «Տխուր հիշողություն» հոդվածում գրեց այսպիսի տողեր, որոնք երկու գրողների անկրկնելի բարեկամության լավագույն հավերժացումն են. «Այո՛, վերջացավ: Հավիտյան վերջացավ: Եվ ինչքան բան վերջացավ ինձ համար... որովհետև ինչքան էլ սիրելի լիներ նա որպես գործիչ, հազար անգամ ավելի թանկ էր որպես ընկեր, և ինչքան էլ

շնորհալի լինէր որպէս ստեղծագործող, անհամեմատ ավելի բարձր էր որպէս ստեղծագործություն: Աստծո հազմադեպ հաջող ու պայծառ ստեղծագործություններից մինն էր նա» (IV, 201—202):

Մեկ տասնամյակից մի փոքր ավել ապրեց Թումանյանը իր ավագ բարեկամի մահից հետո, և նրա մեջ միշտ կենդանի մնաց իրենց անզուգական ընկերության անդառնալի հմայքը: Աղայանի կերպարը նրա հոգում միշտ ապրեց, 1921 թ. հոգւածի պատկերավոր համեմատությամբ ասած, «ինչպէս վաղուց երգված ու լռած մի երգ, որ պատմելով չի կարելի վերականգնել», «ինչպէս վաղուց ցնդած մի բուրմունք, որ նկարագրելով չի կարելի նորից հավաքել ու տալ» (IV, 427): Եւ այսպէս մինչև վերջ, մինչև մահից քիչ առաջ կատարած անկեղծ ու դառնագին խոստովանությունը. «Ղաղարի, Աղայանի տեղը բռնող շեղավ, ո՛չ մինը, ո՛չ մինը...» (ՂԱԺՀ, 374):

Ղ. Աղայանի գրական ժառանգության մեջ Թումանյանին անմիջաբար վերաբերող էջերը կազմված են երկու հոգւածից և շուրջ 25 նամակից ու գրոթյունից, որոնք գրված են 1893—1901 թթ. ընթացքում: Նամակներում (գրանցից 17-ը զետեղված են Աղայանի երկերի 4-րդ հատորում, մյուսները հրապարակվել են պարբերական մամուլում կամ տակավին մնում են անտիպ) արժարծւում են երկու գրողների անձնական և գրական կապերի, ժամանակի հասարակական կյանքի բազմազան հարցեր, որոնց կանգրադառնանք ըստ անհրաժեշտության:

1893 թ. «Մուրճում» լույս տեսավ Ղ. Աղայանի հոգւածը Թումանյանի «Բանաստեղծություններին» երկրորդ հատորի առիթով: Դա շատ կարևոր փաստ էր Թումանյանի գրական կենսագրության մեջ: Բանն այն է, որ եթե Թումանյանի անգրանիկ ժողովածուն («Բանաստեղծություններ», 1890) ընդհանուր առմամբ բարձր գնահատվեց ընթերցող շրջանների և գրական քննադատության կողմից (նկատի ունենք, առաջին հերթին, Մ. Աբեղյանի և Լ. Մանվելյանի

հողվածները), ապա երկրորդ հատորը (1892) մամուլում գրեթե արձագանք չունեցավ, թեև, անտարակույս, բանաստեղծական ավելի բարձր աստիճան էր ներկայացնում: Ըստ երևույթին, «Մշակի» հայտնի հարձակումները երիտասարդ բանաստեղծի վրա անհետևանք չէին անցել: Ահա այդ պայմաններում շատ կարևոր ու անհրաժեշտ էր վաստակած և հեղինակավոր գրողի ելույթը, որը փաստորեն եղավ Թումանյանի երկրորդ գրքի միակ գրավոր արձագանքը: Սակայն Ղ. Աղայանի հողվածն էլ Թումանյանի ամբողջ գրքին չի վերաբերում, այլ միայն մեկ ստեղծագործության (հողվածի վերնագիրն է՝ «Հովհ. Թումանյանի «Անուշ»-ից մի ճաշակ»): Աղայանը, իրոք, խոսում է միայն «Անուշ» պոեմի առաջին տարբերակի մասին՝ վերապատմելով նրա բովանդակությունը ու բերելով բավական առատ քաղվածքներ: Սակայն ավագ գրողի խոսքի առաջին իսկ տողերը ցույց են տալիս նրա միանգամայն դրական վերաբերմունքը երիտասարդ բանաստեղծի դրական ուղղության ազդային-ժողովրդական արմատների նկատմամբ. «Վերջին ժամանակներս մեր գրականության նորատունկ բուրաստանի մեջ մինը մյուսի ետևից դուրս եկան նոր-նոր ծաղիկներ. նորերումս փթթեց մի նոր ծաղիկ ևս. անուշահոտ և համեստ, ինչպես վճիռ աղբյուրների ափերում բուսած մանուշակը Գուգարաց աշխարհում...» (III, 221—222):

Այդ ուղղությունը Աղայանը համարում էր իր կրտսեր ընկերոջ դրական զարդացման միակ արդյունավետ ուղին և 1894 թ. մի նամակում աներկմիտ պատգամ էր տալիս նրան՝ «ազգային և ժողովրդական հողից չհեռանաս» (IV, 536):

Թումանյանի նկատմամբ հայրական հոգատարության շատ փաստեր կան Աղայանի գործունեության մեջ՝ կապված հատկապես բանաստեղծի նյութական ապահովության խնդրի հետ: Բերենք մեկ օրինակ՝ 1898 թ. մայիսին Բաքվի հայոց մարզասիրական ընկերության անդամ Աստվածատուր Կաճկաճյանին դրած նամակը: Թումանյանի թոշակը չմե-

ծաղնիլու վճիռը համարելով ցավալի ոխալ, Աղայանն ավել-
լացնում էր. «Ես իբրև պ. Թումանյանին մոտիկից ճանաչող՝
սրբազան պարտականություն եմ համարում հայտնել քեզ իմ
դիացածս իբրև կտակ, որ դու էլ քո կողմից հայտնես ում
որ պետք է»։ Եվ ապա հետևում է երիտասարդ բանաստեղ-
ծի տաղանդի աչքալիսի բնութագիրը, որը 1890-ական թթ.
Թումանյանին տված գնահատականների շարքում առանձ-
նանում է իր խորաթափանցությամբ և մարգարեական հե-
ռատեսությամբ.

«Մեր նորահայտ բանաստեղծների մեջ Հովհաննես Թու-
մանյանը շատ բարձր է ամենքից էլ և ունի փայլուն տաղա-
դա ... Նա ունի բարձրաթիշ երևակայություն, ճոխ և սա-
հուն լեզու, խորաթափանց ղենոդություն և այն բոլոր հո-
գեբանական առանձնահատկությունները, որոնք պետք են
մի ապագա ինքնուրույն բանաստեղծի տաղանդն ու հան-
ճարը բնորոշելու համար։ Ասածիս համար ես ապացույց
ունիմ ոչ միայն նրա արդեն տպագրված պոեմները, այլ մա-
նավանդ շտպածները, որոնք գրած պատրաստ են արդեն»
(IV, 552—553)։

Այս նամակից մեկ տասնամյակ անց Ղ. Աղայանը մեկ
անգամ ևս հրապարակորեն գնահատեց Թումանյանի բա-
նաստեղծական տաղանդն ու վաստակը։ Դա «Հայ գրողներ»
քրեստոմատիայի առաջին հատորում ղետեղված՝ Թուման-
յանի համառոտ կենսագրական ակնարկն է, որը պատկա-
նում է Աղայանի գրչին (ստորագրված է Ղ. Ա.)։ Այստեղ
հիշվում են Թումանյանի բաղմամբիվ երկեր՝ «Շունն ու Կա-
տուն» «տաղանդավոր լրույցից», «գոհար առակներից»,
«ղեղեցիկ պոեմներից» մինչև «հաջող թարգմանությունե-
րը» և, իբրև ընդհանուր եզրակացություն, տրվում է հետե-
յալ բնութագիրը. «Հով. Թումանյանը նորագույն բանաս-
տեղծների մեջ ամենասիրված հեղինակն է»³։

3 Հայ գրողներ. Ա. Ռուսահայ գրողներ, կաղմեցին Ղ. Աղայան, Ա.
Ահարոնյան, Հովհ. Թումանյան, Վ. Փափաղյան. Թիֆլիս, 1909, էջ 678—
679։

Ժամանակակիցների հուշերում գտնում ենք նաև այլ գնահատականներ, որոնք լրացնում են խնդրի այս կողմը: Այսպես, Վ. Տաշրացու վկայությամբ՝ «Աղայանն իսկապես հրճվում էր Թումանյանի տաղանդի մեծությամբ»: Իբրև օրինակ նա բերում է Աղայանի կարծիքը «Անուշի» վերամշակված տարբերակի մասին. «Զոբան Սարոյի դիակի վրա մոր սուգն ինձ հիշեցրեց Շեքսպիրի կիրարկած ողբը իր խեղդամահ արված հավատարիմ աղջկա՝ Կորդելիայի դիակի վրա» (ԹԺՀ, 229): Շատ բարձր է գնահատել Աղայանը նաև «Պեպի Անհունը» պոեմը, որի փիլիսոփայական բարդ բովանդակությունը նա, դիմելով հեղինակին, բնութագրել է այսպիսի պարագոքսալ խոսքերով. «Գրել ես, բայց ինքդ էլ չգիտես, ինչ ես գրել» (ՀԶ, 168):

Բավական շատ են այն նյութերը, որոնք բացահայտում են խնդրի մյուս կողմը՝ Թումանյանը Աղայանի մասին: Մեզ հասել են Աղայանին հասցեագրած մոտ տասը նամակ ու բացիկ, թեև, պետք է ենթադրել, դրանց թիվն ավելի շատ է եղել: Թումանյանի նամակներում անդրադարձել են երկու գրողների փոխադարձ կապերի շատ կողմեր, որոնք ունեն կենսագրական, կ'զրական-պատմական նշանակություն: Բացի այդ, Թումանյանն Աղայանի մասին քսան տարվա ընթացքում (1902—1921) գրել է յոթ հոդված: 1902 թ., երբ նշվում էր Ղ. Աղայանի գրական գործունեության 40-ամյակը, Թումանյանը գրեց երկու հոդված, որոնցից մեկը («Քառասուն տարի») տպագրվեց «Տարագում», իսկ երկրորդը («Ղ. Աղայանց. Քառասունամյակի օրը») ժամանակին մնացել է անտիպ և լույս է տեսել միայն տարիներ անց (1911 թ.): Աղայանի մահվան օրերին Թումանյանն այնքան ցնցված էր, որ գրավոր խոսք ասել չկարողացավ: Միայն շատ ամիսներ անց, բացի «Տխուր հիշողություն (Ղազարի մահվան տարեդարձին)» հուշ-հոդվածից, նա գրեց «Ղ. Աղայանի երկերը» ծանուցումը՝ վախճանված զրոյի ժառանգությունը հավաքելու և հրատարակելու առաջարկով, «Ղ. Աղայանի «Անահիտը» հոդվածը՝ այդ հեքիաթի

ազգային ինքնատիպությունը և գրական ինքնուրույն բնույթը հաստատող փաստարկներով: Մի քանի տարի անց (1916) գրականության ղարգաջման նյութական ապահովման շուրջ ծավալված բանավեճի ընթացքում Թումանյանը դրեց «Կրականության ազգային պաշտպանության խնդիրը և Ղ. Աղայանը» հոդվածը, որի մեջ ընդարձակ հասկածներ հրապարակեց Աղայանի «Տարրական ճշմարտություններ» անտիպ նյութից: Վերջապես, 1921 թ. Աղայանի մահվան տասնամյակի առթիվ Թումանյանը դրեց նրա հիշատակին նվիրված մի հոդված ևս՝ «Հիրավի Աղայանը մեռավ»:

Անհրաժեշտություն չկա մեկ առ մեկ վերապատմելու նշված հոդվածների բովանդակությունը: Առանձնացնենք միայն այն հիմնական հարցերը, որոնք շոշափվում են Աղայանի գնահատման առնչությամբ:

Ի՞նչ տեղ է հատկացվում Աղայանին Հովհ. Թումանյանի դրական-պատմական կոնցեսսիայի մեջ: Վահան Միրաքյանն իր հուշերում մեջ է բերել Թումանյանի խոսքերն Աղայանի մասին. «Նրա բանն ուրիշ է, նա ժողովրդի միջից է գալիս և ժողովրդական ակունքից է ջուր խմում» (ԹԺՀ, 415): Իսկալան ժողովրդական գրող իր ծագումով ու դաստիարակությամբ, ոճով ու մտածողությամբ, նյութով ու նպատակներով, — այսպիսին է Աղայանը Թումանյանի ըմբռնմամբ և այդ առումով՝ պատկառելի և օրինակելի: Թումանյանը նրան միշտ համարել է Աբովյանի սկզբնավորած բնաշխարհիկ դարոցի նշանավոր: Կեմքերից մեկը, այն դրարոցի, որը «ծնվում և սնվում է մայրենի հողի վրա, մայրենի միջավայրում», խոսում է ժողովրդի տանջանքներից ու տենչանքներից՝ «հարազատ լեզվով գյուղի խաբարը» բերելով (IV, 437, 449): Այդ երևույթի ամենացայտուն արտահայտությունը նա տեսնում էր «Ճախարակ», «Սերմնացան» և ուրիշ նման բանաստեղծությունների մեջ:

Թումանյանը հատկապես նշում է Աղայանի տաղանդի ինքնուրույն ու բնական նկարագիրը, որը նրան հնարավորություն է տվել զնալու իր սեփական ճանապարհով, ար-

տահայտելու իր ներաշխարհի իրական գեղեցկութիւնը: «Նա» նման չի մեր գրողներին ոչ մեկին,— գրել է Թումանյանը՝ 1902 թ.:— Նա ամեն մի ճշուղի մեջ ցույց է տվել ինքնուրույն ճաշակ ու տաղանդ և երբեք չի հղել երկրորդը» (IV, 79): Թումանյանը, որը գրողի զարգացման միակ ճշմարիտ ուղին համարում էր տաղանդի բնական թելադրանքով առաջնորդւելը, այս առումով ևս Աղայանի մեջ տեսնում էր գրողի և մարդու իր ցանկալի իդեալը: Իսկ գրական և մտքովային նկարագրի ահա թե ինչ գծեր է նկատել ու գրվատել Աղայանի մեջ նրա կրտսեր բարեկամը. «Նա ունեցել է խոր հավատ ու հարգանք դեպի իր գրիչը, գրելը համարել է մի քրքրազան արարողութիւն, գրիչ առնելիս կարողացել է վերանալ, և նրա բանաստեղծական աշխատանքն էլ եղել է վեհ, իդեալական, մաքուր, մանկական»: Ապա նշվում են նաև ավագ ընկերոջը միշտ ներհատուկ «երիտասարդական թարմութիւնը և բանաստեղծական ոգևորութիւնը», «երկար տարիներով սիրած-փայփայած հերոսներն ու դադափարները, միշտ պայծառ, միշտ բարի ու սիրուն» (VI, 116—117):

Վերջապես, մի գիծ էլ է անցնում ն' Աղայանի կենդանութիւն ժամանակ, և մահից հետո՝ գրած հոգվածների միջով: Դա այն ցավալի դիտակցութիւնն է, որ կյանքի և ստեղծագործութիւնն անբարենպաստ պայմանները Աղայանին խանգարել են արտահայտելու իր տաղանդի ամբողջ միջոցներն ու լայնութիւնը: Տակաւի՛ն 90-ական թթ. կեսերին Թումանյանն էլ իր հերթին շատ ջանքեր է թափել վաստակաշատ գրողի նյութական վիճակի և ճակատագրի նկատմամբ հասարակական ուշադրութիւն հրավիրելու համար: Ինչպե՞ս երևում է 1895 թ. ապրիլի 14-ին Արսեն Ղևորճյանին գրած նամակից, Թումանյանը նույնիսկ հառուկ հոգված է գրել այդ մասին, որը սակայն մերժվել է «Մշակի» խմբագրութիւն կողմից և մեզ չի հասել: Պատմելով Աղայանի «շատ հուսահատական և ցավալի» վիճակի մասին, Թումանյանը մի այսպիսի սրտաճմլիկ տեսարան է ներ-

կայացնում. «Դու պետք է ներկա լինեիր այն տեսարանին, երբ ամեն կողմից մերժված, ընտանիքից ստացած նախատակն նամակն առաջին—նա կոտրված ու լցված, մի քանի կցկտուր խոսքեր արտասանեց ու, գլուխը ներքև թողնելով, սպիտակ մորուքը բռնած, աշխատում էր հետ կուտալ արտասուքները, որոնք սակայն հրեացին, որպես 33 տարվան գրական գործունեության հաղթանակի նշաններ» (V, 103):

Այս նամակից ավելի քան քսան տարի անց՝ 1916 թ. դրած հոգվածում բանաստեղծն Աղայանին կոչել է «մեր խանգարված գրողներից մինը», որը ծայրահեղ աննպաստ հանգամանքների պատճառով չի կարողացել դրսևորել բունոթյունից իրեն արված լեզվի ողջ հմտությունը, «ճոխ երեվակայությունը» և «ողևորության խոր ու լայն թափը» (IV, 363): Եվ ողբերգական շեշտով է հնչում Թումանյանի վերջին հոգվածը՝ սկսած վերնագրից: Ինչո՞ւ «Հիրավի Աղայանը մեռավ». որովհետև Աղայանի թողած գրական ժառանգությունը չի ներկայացնում նրան «իր վիթխարի բարոյական հասակով», «ամբողջական ու առողջ, զվարթ ու պարզ», «գաղ. Աղայանի մեծության ու շնորհքի մի շնչին մասն է»: Ապա հետևում է ամփոփիչ բնութագիրը, որը և դարձավ Թումանյանի վերջին ներշնչված խոսքը իր նշանավոր նախորդի մասին. «Դ. Աղայանը մի հոյակապ մարդ էր ու խոշոր մտածող, երազող, գրող: Բայց նրա կյանքը անգիր անցավ... Նրա թողածը շատ է քիչ, տարածն ու կորածը— ահագին: Էդ է պատճառը, որ ասում եմ—նա մեռավ» (IV, 426—427):

Ասվածն ամփոփում է Աղայանի և Թումանյանի անձնական և գրական բարեկամության մի մասը միայն: Բայց դա էլ բավական է՝ անցնելու համար երկու գրողների ստեղծագործական կապերի քննությանը:

Ղազարոս Աղայանը Թումանյանի համար ոչ միայն անմիջական նախորդ էր, այլև ժամանակակից, և Աղայանի ստեղծագործության հետ նրա ունեցած կապերն էլ ոչ միայն ավանդույթների ընկալում էին, այլև կենդանի գրական պրոցեսի արտահայտություն: Այդ պատճառով էլ ուշադիր քննելով երկու գրողների ժառանգությունը, կարելի է հայտնաբերել առբեր կարգի ստեղծագործական առնչությունների շերտեր: Այստեղ կարելի է նկատել և՛ թեմաների ու գաղափարների, կերպարների ու ոճերի այնպիսի ընդհանրություններ, որոնք ծագել են կյանքի օբյեկտիվ հիմքի վրա, և՛ ծագումնաբանական կապեր, երբ Թումանյանն ասեք անմիջաբար շարունակել ու զարգացրել է իր նախորդի սկզբնավորած որևէ ավանդույթ, և՛ դրական որոշակի ազդեցության փաստեր, և՛ ստեղծագործական բանավեճ:

Անհետաքրքիր չէ հիշեցնել, որ Աղայանի և Թումանյանի առաջին գրական շփումներն սկսվել են վեճերով: Մեկը կապված է եղել Թումանյանի առաջին տպագիր ստեղծագործության՝ «Արև և լուսին» լեզենդի հետ, որը, ինչպես հայտնի է, «Աղբյուր» մանկական ամսագրին էր հանձնվել Աղայանի հորդորով ու խրախուսանքով: 1890 թ. օգոստոսի 27-ին Ան. Աբովյանին ուղղած նամակում Թումանյանն Աղայանի մասին գրել է. «Սրա նրա մոտ այնքան է գովել, որ խալխը հենց դիտեն Բայրոնի ազգականն եմ»⁴: Սակայն հրանից անմիջապես հետո Թումանյանը դժգոհում է իր բանաստեղծության մեջ Աղայանի կատարած խմբագրումներից. «Մի քանի տողում, չգիտեմ ինչ իրավունքով կամ ինչո՞ւ, փոփոխություններ է արել. ես առաջ գրել, երկու տող էլ հանել է» (V, 22):

Թումանյանը կարողացել է տպարանում վերադնել իր անվան մեջ մտցրած անտեղի ուղղումը (Հովհաննեսի փո-

⁴ «Արև և լուսին» ավանդության տպագրման հանդամանքների մասին տե՛ս Ա. Խճիկյան, Հովհաննես Թումանյան. կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը (1869—1899), 1969, էջ 238—241:

խաղեն՝ Օհանես), բայց հիշյալ բնագրային փոփոխություններն արդեն շտկել հնարավոր չի եղել, և մեկ ամիս անց՝ 1890 թ. սեպտեմբերի 28-ի նամակում, նորից անդրադառնալով իր առաջին տպագիր երկին, Թումանյանն ավելացրել է. «Այդ բանաստեղծությունը դովեստենը կուտեց զլխիս. սակայն Աղայանցը բավականին փշայրել էր. չգիտեմ դա ինչու է միշտ իրան օրենքներով ուրիշի վանքը մբռնում» (V, 25): Իրոք, Աղայանը բավական ազատ է վարվել երիտասարդ բանաստեղծի գրածի հետ: Ինչպես ցույց է տալիս «Աղբյուրում» և զրեթե նույն ժամանակ լույս տեսած «Բանաստեղծությունների» առաջին հատորում տպագրված տեքստերի համեմատությունը (տե՛ս I, 272—274, 681—682), լեզենդի 82 տողից փոփոխվել են մոտ 40-ը, մի քանի տող էլ հանվել է: Դա խախտում էր բանաստեղծության ոճական միասնությունը, որին արդեն այդ ժամանակ ձեռնարկում էր Թումանյանը: Հետագայում բանաստեղծն այլևս չանդրադարձավ այդ երկին, չվերամշակեց ու չտպագրեց, քանի որ գտնում էր, որ այն «անպայման անհաջող է դուրս եկել» (V, 417):

Նույն 1890 թ. ամռանը Աղայանի և Թումանյանի միջև մի ուրիշ՝ ավելի բուռն վեճ էլ է ծագել, որը վերաբերում էր «Լոռեցի Սաքուն» պոեմի հոգեբանական հավաստիության խնդրին: Ինչպես երևում է Թումանյանի 1890 թ. հուլիսի 29-ի նամակից, Աղայանը ձեռագրի ընթերցանության ժամանակ վճռականորեն առարկել է, «թե բոլորովին հոգեբանությանը հակառակ է Սաքուն խելագարեցնելը»: Մի կարծիք, որն, ի դեպ, հետագայում հաճախ կրկնվել է բանավոր և գրավոր քննադատության մեջ⁵: Դատելով Թումանյանի հիշյալ նամակից, վեճը բավական բուռն բնույթ է ստացել և երիտասարդ բանաստեղծին ստիպել է այսպիսի խոսքեր գրել Աղայանի մասին, որոնք, իհարկե, նրա բնա-

⁵ Այդ կարծիքների քննությունը տե՛ս էդ. Զեբաշյան. Թումանյանի պոեմները, էջ 113—117:

վորութիւնը դեռ լավ շճանաչելու հետեանք էին. «Այս մարդու հատկանիշն է միշտ նախապաշարված վերաբերվել դեպի ուրիշները»: Այնուհետև հիշելով իր պոեմի մասին ուրիշ մարդկանց, մանավանդ Պ. Պոռշյանի գրվատական գնահատականները, Թումանյանն ավելացնում է. «Ռոքա՞ն տարբերութիւն կարծիքների» (V, 19—20):

Երկու գրողների այս «կոնֆլիկտը» բացատրելուց առաջ, պետք է նշել առաջին հայացքից մի շատ անսպասելի, պարագրքսալ զուգահեռութիւն: «Լոռեցի Սաքեյի» մեջ պատկերված կենսական նյութը շատ ավելի վաղ նկատել ու ցուցադրել է ոչ այլ ոք, քան Ղ. Աղայանը, և Թումանյանը փաստորեն շարունակում էր նրա սկսած լործը: Թումանյանի պոեմից դեռ քառուրդ դար առաջ «Արութիւն և Մանվել» վիպակում հաստուկ և մանրամասն խոսվել է գյուղական հետամնացութեան ամենատարածված և ողբերգական երևույթներից մեկի՝ սնահավատութեան, սարսափի պատճառով խեղաբարվելու դեպքերի մասին: Վիպակի երկրորդ գրքում մի ամբողջ գլուխ («Սկիզբն երկանց») նվիրված է կույր հավատի բերած չարիքներին: Պատմելով իրենց գյուղի «շատ քաջ, շատ աներկյուղ» տղաների մասին, Մանվելը ավելացնում է. «Բայց էդ սրտոտ տղերքը գիշերները դերեզմանոցում կամ մի քանդված եկեղեցու մոտով անց կենալիս՝ որ մի ցից քար են տեսնում կամ մի շվաք, էդ հասարակ բունէրը նրանց աչքումն էնպես բաներ են դառնում, որ չափազանց երկյուղից սիրտները ճաքում է, լեղիները պատուվում, մի քանի օր չի քաշում, մեռնում են»: Իսկ Արութիւնը այդ երևույթը բացատրում է նրանով, որ գյուղացին «էդպէս դեպքերում տեսնում է էն, ինչ որ չկա. նա ձայն էլ է լսում, թեպէտ ոչ մի ձայն հանող չկա: Նրա երեւակայութիւնը խանգարվում է, և ինչ որ պետք է զգայարանքներից ստանար, երեւակայութիւնն է թելադրում զգայարանքներին: Նա տեսնում է գիշերվա մթնումը մի հասարակ շվաք: Նրա երեւակայութիւնն էդ շվաքից մի հրեշ է ստեղծում, աչքն էլ

էղպիս է տեսնում ... Բռնվում է, ընկնում է հրեշի ճանկը և ուշաթափ վայր ընկնում...» (I, 72—75):

Դժվար չէ նկատել, որ Աղայանի պատմածի մեջ շատ բան է հիշեցնում «Լոռեցի Սաքոյի» կենսական իրադրությունը: Այդ դեպքում ինչպե՞ս հասկանալ Աղայանի քննադատական վերաբերմունքը Թումանյանի պոեմին: Արդյո՞ք դա անհետևողականություն էր կամ քմահաճույք: Ո՞չ, իհարկե: Աղայանին, անշուշտ, չի գոհացրել հերոսի խելագարվելու հոգեբանական հիմնավորումը: Բացի այդ, նա, ըստ երևույթին, Թումանյանի պոեմի մեջ ուզում էր տեսնել հերոսի հետ կապված կենսադրական և կենցաղային մանրամասների պատկերում: Ինչպես երևում է Թումանյանի հիշյալ նամակից, Աղայանը ցանկացել է, որ պոեմում բացատրվեն այսպիսի հարցեր. «Տարվա ո՞ր եղանակին է խելագարվում: Նրանց ցեղում էլ խելագար եղած է թե չէ. ինչո՞ւ չէ խելագարված փախչելիս մի քարից վեր ընկնում մեռնում» (V, 20): Թեև հիշյալ վեճի ժամանակ Թումանյանը կտրուկ կերպով առարկել է Աղայանին («միմյանց չզիջանք»), բայց որոշ ժամանակ անց նա ձեռնարկեց պոեմի էական վերամշակման՝ անշուշտ նկատի ունենալով նաև ավագ ընկերոջ դիտողությունները: 1893 թ. նոյեմբերի 18-ին Թումանյանը գրում էր Աղայանին. «Եթե հիշում եք, «Լոռեցի Սաքոյի» մեջ դուք մի սխալ էիք ցույց տալիս, այդ սխալը հս այժմ եմ գլխի բնկել և ուղղել. այդ պոեման կլավանա» (V, 79):

Դժվար է ասել՝ այստեղ որե՞տ կոնկրետ սխալի շտկման մասին է խոսքը, թե՞ ընդհանրապես պոեմի վերամշակման: Մի բան անվիճելի է, որ պոեմի վերամշակված և 1896 թ. առանձին զրբույթով լույս տեսած տարբերակում Թումանյանը փոփոխություններ մտցրել է նաև Աղայանի առաջարկների ոգով՝ մեծապես բնդլայնելով հոգեբանական պատմության կենցաղային միջավայրի պատկերը: Այդ հունարարհով պոեմը մեծացավ գրեթե կրկնապատիկ (287 տողի փոխարեն 476 տող): Սակայն բնորոշ է, որ ևս մի քա-

նի տարի անց, տպագրության պատրաստելով «Բանաստեղծությունների» 1903 թ. ժողովածուն, գեղարվեստական հասունության շատ ավելի բարձր աստիճանի հասած Թումանյանը վճռականորեն հրաժարվեց բազմաթիվ կենցաղային և նկարագրական մանրամասներից՝ ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացնելով հոգեբանական դրամայի բացահայտման վրա: Պոեմը կրճատվեց ավելի քան երկու անգամ՝ կազմելով ընդամենը 188 տող: Թումանյանը փաստորեն ճշգրիտ էր» Աղայանի մատնանշած ճանապարհից, թեև երկու գրողների բարեկամությունը այդ ժամանակ շատ ավելի էր ամրացել: Սաքոյի պատմությունը բանաստեղծի համար ոչ այնքան կոնկրետ կենսական դրվագ է, որքան նահապետական աշխարհի ողբերգականության խորհրդանշիչ, ավելին՝ մարդու և բնության հավերժական կասկերի ու հակադրության ցուցադրման միջոց:

Այսպիսով, կարելի է ասել, որ «Լոռեցի Սաքոն» Աղայանի սկզբնավորած որոշակի գրական ավանդույթի ընկալման, բայց և նրա զարգացման ու հաղթահարման ցայտուն օրինակ է, որը ցույց է տալիս հրիտապարդ Թումանյանի ստեղծագործական մոտեցումը գեղարվեստական ժառանգորդության խնդրին:

Աղայանի և Թումանյանի ստեղծագործության թեմատիկ ընդհանրությունները արդյունք են նախ և առաջ սոցիալական և կենցաղային հանգամանքների և աշխարհադրական միջավայրի նմանության: Օրինակ, «Արություն և Մանվել», «Երկու քույր» վիպակներում ներկայացված են նահապետական գյուղաշխարհի (և ավելի կոնկրետ՝ Գուգարաց երկրի) կյանքի սոցիալական և ազդագրական շատ այնպիսի իրողություններ, որոնք որոշ ժամանակ անց պետք է հանդես գային, բայց շատ ավելի բարձր գեղարվեստական մակարդակով, նաև Թումանյանի պոեմներում, պատմվածքներում ու բանաստեղծություններում: Այդ ընդհանրությունը, անշուշտ, կյանքից էր գալիս, բայց չի կարելի անտեսել նաև գրական ավանդույթի և ազդեցության, ավելի կոնկ-

քան՝ նույն կենսական միջավայրի հետ սերտորեն կապված Աղայանի ստեղծագործության նշանակությունը։ Դա օգնել է Թումանյանին ոչ միայն գտնելու իր ստեղծագործական աշխարհը, այլև նորովի բացահայտելու ավանդական նյութը։

Նրկու գրողների ստեղծագործական առնչության ցայտուն օրինակներից մեկը երևան է գալիս «Նրկու քույր» վիպակի և «Հառաչանք» պոեմի համագործության ժամանակ։ Հայտնի է, որ Աղայանի վիպակը սոցիալական սուր հակադրությունների վրա կառուցված ստեղծագործություն է, որի բովանդակության մեջ դերակշռում են անհավասարության և անարդարության, բռնության և սոցիալական ընդվզման ու դրանցից ծագող ծանր ողբերգությունների դժբաղանքները։ Եվ ահա դրանից երկու տասնամյակ անց Թումանյանն էլ իր անավարտ պոեմում պատկերում էր համանման կենսական երևույթներ՝ դրված իրար շատ մոտ աշխարհադրական միջավայրի ու հանդամանքների մեջ։ Հարցը դիտելով՝ դրական դարգացման ընդհանուր շղթայի մեջ՝ «Նրկու քույրը» պետք է համարել այն երկը, որը պատմականորեն հիմք ստեղծեց «Հառաչանքի» համար։ Իբրև սոցիալական անարդարության դստ՝ չորան Չատին Արղումանի կերպարի մի ուրիշ տարբերակն է։ Վիպակի և պոեմի ժանրային ձևերի տարբերությունները չպետք է խանգարեն տեսնելու այդ երկերի ծագումնաբանական ուղղակի կապերը։

Բայց Ղ. Աղայանի ժառանգության մեջ կա մի ուրիշ գործ էլ, որն արդեն ուղղակի իմաստով, ինչպես բովանդակությամբ, այնպես էլ ձևով, կարող է համարվել Թումանյանի «Հառաչանքի» նախնական ուրվագիծը։ Խոսքը վերաբերում է Աղայանի առաջին տպագիր բանաստեղծությանը («Հարկավոր է օգնել չքավորներին»), որը լույս է տեսել 1862 թ. «Մեղու Հայաստանի» թերթում։ Շրջափոխելով Լ. Ն. Տոլստոյի խոսքերը իր «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի ու Լեոնտովի «Բորոգինո» բանաստեղծության փոխհարաբերության մասին, կարելի է ասել, որ Աղայանի բա-

նաստեղծությունն էլ եղավ այն հատիկը, որից երեսուն տարի անց պետք է ծեր Թումանյանի այս պոեմի ծառը⁶։ Ի՞նչն է հիմք տալիս այսպիսի եզրակացության համար։

Անվիճելի կապ կա այդ երկու երկերի կոնկրետ բովանդակության, ինչպես նաև կառուցվածքի միջև։ Հիշեցնենք, որ Աղայանի բանաստեղծությունը գրված է իբրև «բազմամարդ տեղից» (այսինքն՝ քաղաքից) եկած պատանու շրջագայության պատմություն գյուղական գեղատեսիլ վայրերում։ Այդ շրջագայության ժամանակ էլ պատանին հանդիպում է «մի ծեր մարդու», որը և դառնությունմբ պատմում է բնակիչների հարստահարյալ վիճակի, ամենուր թագավորող անարդարության ու հետամնացության մասին։ Այսինքն՝ գծագրվում է մի իրադրություն (քաղաքից եկած պատանու և գյուղացի ծերունու հանդիպում և զրույց), որը հետագայում դրվեց նաև «Հառաչանք» պոեմի հիմքում։ Բերենք միայն մեկական քառյակ Աղայանի բանաստեղծությունից և Թումանյանի պոեմի այն հատվածից, որը տպագրվել է 1893 թ. «Մուրճ» ամսագրում։ Ահա երիտասարդի հարցը «Հարկավոր է օգնել չքավորներին» բանաստեղծությունից.

Հայրիկ,— ասացի,— ասա ինձ խնդրեմ,
Ինչպե՞ս եք այստեղ դուք կառավարվում,
Ունի՞ք կայք, կալված և հանգիստ կենցաղ,
Թե՞ միշտ եք այդպես ստոր վիճակում։

Ահա և «Հառաչանք» պոեմի պատմող-հերոսի «հարցապնդումը».

Ինչի՞ցն է, պապի, այսքան ճոխ երկրում,
Ինչպես ասում ես, դժվար եք ապրում,
Վարձատրություն չե՞ք ստանում հողից,
Թե՞ նեղություն է գալիս մի տեղից։

⁶ Այդ կապն առաջին անգամ նկատել է Ա. Տերտերյանը՝ գրելով «Ուշագրության արժանի է, որ Աղայանը դեռ 1862 թվականին հղացել է Թումանյանի «Հառաչանքի» ծերունու կերպարն աղոտ կերպով, որ հետագայում մշակել և հոյակապ բան է դարձրել Թումանյանը» (Արսեն Տերտերյան. Հայ կլասիկներ, 1944, էջ 225)։

Ավելացնենք, որ Թումանյանը շատ լավ ծանոթ էր իր ավագ քնկերոջ զրական երախայրիքին և այն համարում էր Աղայանի ստեղծագործության ելակետն ու նրա շատ առանձնահատկությունների ըմբռնման բանալին։ Այդ է ապացուցում 1902 թ. գրած «Քառասուն տարի» հոբելյանական հոդվածը, որը գրեթե ամբողջովին նվիրված է այդ բանաստեղծության բովանդակության և նրա տպագրության հանդամանքների շարադրանքին։ Հոդվածի մեջ քաղվածաբար մեջ է բերվում Աղայանի բանաստեղծությունից մոտ 40 տող (այսինքն՝ նրա ծավալի կեսից ավելին)։ Ի դեպ, սա նշանակում է, որ Թումանյանն ամենևին էլ մտադիր չէր ինչ-որ կերպ «թաքցնել» իր անավարտ պոեմի կապը Աղայանի այդ բանաստեղծության հետ։ Ընդհակառակը, նա կարծեք առիթն օգտագործում էր այդ կապը հիշեցնելու համար։ Իհարկե, սկսնակին հատուկ անկատարության բոլոր նշանները կրող «Հարկավոր է օգնել չքավորներին» բանաստեղծությունը և «Հառաչանք» պոեմը գեղարվեստորեն համադրելի երևույթներ չեն, մանավանդ եթե նկատի ունենանք պոեմի այն հիմնական և լավագույն հատվածը, որը լույս տեսավ արդեն Աղայանի մահից հետո՝ 1914 թ.։ Բայց Թումանյանին դժգոհում էր այդ բանաստեղծության ժողովրդասիրական ոգին, զրկվածներին կարեկցելու և օգնելու անկեղծ կոչը, իբրև Աղայանի ամբողջ գործունեության նշանաբան։ Այդ ոգին շատ որոշակի է արտահայտվել բանաստեղծության եզրափակիչ տողերի մեջ.

Եկեք, իմ եղբարք, որդիք արամյան,
Միմյանց անխտիր կերպով մենք օգնենք,
Թե՛ քաղաքացի և թե՛ շինական
Նոր հողի առած՝ իրարու գզվենք։

Գրական անմիջական ժառանգորդությամբ՝ Աղայանի ժողովրդասիրական գաղափարներն անցան երիտասարդ Թումանյանին և շատ ավելի բարձր դեղարվեստական մակար-

դակով արտահայտվեցին, առաջին հերթին, «Հառաչանք» պոեմում:

Աղայանի առաջին տպագիր բանաստեղծության և Թումանյանի անավարտ պոեմի կապը դրական ավանդույթի շարունակման ու զարգացման ցայտուն օրինակ է, որի մեջ, բացի կենսական նյութի ընդհանրությունից, որոշակի դեր են խաղացել նաև նախորդից հաջորդին անցնող ստեղծագործական ազդեցիկները: Այդպիսի անմիջական կապերը, ուղղակի «ձայնակցումները» Աղայանի և Թումանյանի ստեղծագործության միջև եղակի չեն: Հատկապես լավ է դա երևում Աղայանի «Սերմնացան» և Թումանյանի «Գութանի երգը», ինչպես նաև նրանց նույնանուն «Ճախարակ» բանաստեղծությունների օրինակով:

Ընդհանուրը հիշյալ բոլոր գործերի համար այն է, որ նրանց մեջ իբրև քնարական հերոս հանդես են գալիս հայ գյուղացին կամ գեղջկուհին և բնական, անխարդախ ձայնով պատմում են իրենց ծանր կյանքի, անվերջ հոգսերի ու ցավերի, նաև հույսերի ու սպասումների մասին: Դրանք օբյեկտիվ քնարերգության նմուշներ են, որոնց մեջ բանաստեղծն ուղղակի չի երևում, նա իր նվիրական մտորումներն ու իդեալը ուրիշների շուրթերով է արտահայտում:

Ահա Աղայանի «Սերմնացան» բանաստեղծությունը (1882): Հայ գյուղացու մտածողության հարադատ երանգները ներկայացնելու իմաստով դա մի նորարարական խոսք էր, որը ճանապարհ բացեց Հովհ. Հովհաննիսյանի, Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի քնարերգության ժողովրդասիրական մոտիվների համար: Այդ նոր որակը կերևա, եթե «Սերմնացանը» համեմատենք Խ. Պատկանյանի «Շինականի առավոտյան երգը» և «Շինականի երեկոյան երգը» բանաստեղծությունների հետ: Պատկանյանի այդ գործերը նույնպես օբյեկտիվ քնարերգության օրինակներ են, որոնց մեջ խոսում է հայ գյուղաշխարհի մարդը: Սակայն դեռ 1890-ական թթ. վերջին Թումանյանն այդ բանաստեղծությունների մեջ տեսել ու ցույց է տվել կենցաղի, միջավայ-

րի ու մտածողութեան բազմաթիւ սխալներ, որոնք բուն աղղալին կյանքից հեռու լինելու և լավ շնանաչելու հետեւանք էին (տե՛ս IV, 436—437, VI, 101—105, ՈՒՀ—2, 277—280, 299—301): Այնինչ Ղ. Աղայանի «Սերմնացանը» (և մյուս համանման գործերը) նա համարել է հայ բնաշխարհիկ կյանքի անխարդախ վկայագիր՝ ասելով. «Այս ոտանավորի մեջ մարդ զգում է, որ այստեղ է իսկական գյուղացին, այստեղ է խոսում իսկական կյանքը» (IV, 436): Վերջենք բանաստեղծութեան վերջին երկու քառատողերը.

Գող-աւագակ մի կողմից են կողոպտում,
Պարտատերքս մյուս կողմից է ինձ խեղդում:
Դրանց ձեռքից եթե մի բան է մնում,
Այն էլ դայլի կամ ցալի է զոհ դառնում:

Մի տուն լիքը երեսերս մերկ, քաղցած,
Տարին առատ, բայց ես չունիմ կորեկ հաց.
Հույսըս ահա ոտքիդ տակին փռած է,
Քո սուրբ աջը սըրա վըրա տարածե:

Այս տողերում դժվար չէ նկատել այնպիսի շերտեր, որոնք ուղղակի առնչվում են Աղայանի բանաստեղծութեանից ընդամենը հինգ տարի անց՝ 1887 թ. իր առաջին տարբերակով զրված թումանյանական «Գութանի երգի» հետ: Վերջենք դարձյալ երկու քառատող.

Պարտքատերը դանգատ դնաց,
Քյոխվեն կըղա, կըծնծի,
Տերտերն օրհնեց, անվարձ մընաց,
Կըրարկանա, կանիծի:

Զեռըս սլական, ուժըս հատած,
Հագար ու մի ցալի տեր,
Ինձ են նայում մերկ ու սոված
Մի տուն լիքը մանուկներ:

Բացի գյուղացու մենախոսութեան ընդհանուր բովանդակութունից, որը երկու դիպքում էլ բնորոշվում է սոցիալական անօգնականութեան ու բողոքի տրամադրու-

թյամբ, իսկույն աչքի են զարնում նաև գրեթե բառացի զուգահեռները. «Պարտատերըս մյուս կողմից է ինձ խեղդում»—«Պարտքատերը գանգատ գրնաց», «Մի տուն լիքը երեսեքս մերկ, քաղցած»—«Ինձ են նայում մերկ ու սոված մի տուն լիքը մանուկներ»:

Շիման շատ կետեք կան նաև Աղայանի և Թումանյանի համանուն («Ճախարակ») երգերի միջև: Երբ 1908 թ. Թումանյանը ժողովրդական աղբյուրի (սպասարկված «Ազգագրական հանդեսում») զգալի կրճատման և հղկման ճանապարհով ստեղծեց իր այդ երգը, նա, իհարկե, լավ էր հիշում դրանից քառորդ դար առաջ՝ 1882 թ. Աղայանի գրած «Ճախարակը», որը դարձել էր դասագրքերի զարդն ու սերունդների սիրելի գործը: Նախորդ շրջանի բանաստեղծների մասին կարդացած դասախոսությունների մեջ Թումանյանն Աղայանի «Ճախարակը» համեմատում է Ռ. Պատկանյանի «Քրնև», քրնև, սիրուն որդի...» («Օրորոցի երգ գյուղական այրի կնոջ») բանաստեղծության հետ՝ նրանց օրինակով ցուցադրելով բնաշխարհիկ և տարաշխարհիկ գրական ուղղությունների տարբերությունը (IV, 436—437, ՈՒՀ—2, 299—301)⁷: Թումանյանը նորից արժարժում էր «Ճախարակի թեման»՝ ասեք հաստատելու համար, որ դու հայ նահապետական գյուղաշխարհի կենցաղի և սոցիալական կյանքի անբաժան մասն է:

Թումանյանի «Ճախարակն» զգալիորեն փոքր է Աղայանի գրածից, նրա մեջ բացակայում են նախորդին հատուկ կենցաղային մանրամասները («Տիգրանիկըս գուլպա չունի...», «Ջրվալ չունինք, չաթու չունինք...»): Թումանյանն ավելի խտացված և ընդհանրացված ձևով է արտահայտում համանման «բանաստեղծական իրադրություն» հիմնական

⁷ Ինչպես պարզված է բանասիրության մեջ (տե՛ս Ռաֆայել Պատկանյան. Նրկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1963, էջ 265), այդ բանաստեղծության հեղինակը ոչ թե Ռաֆայել, այլ նրա հայր Գարրիկ Պատկանյանն է հղել: Բայց դրանից խնդրի սկզբունքային կողմը չի փոփոխվում:

տարրերը: Ծրկուսի մեջ էլ պատմողի դերում հանդես է գալիս ճախարակի վրա աշխատող ու երգող գեղջկուհին: Մի դեպքում շորս անգամ հնչում է «Մանի՛ր, մանի՛ր, ի՛մ ճախարակ» կրկներգը, մյուսի մեջ երկու անգամ՝ «Մանի՛, մանի՛, ճախարակ» տողը: Երկու երգերի մեջ էլ գեղջկուհին այրի է, նրա ուսերին ընկել է որբ երեխաների ծանր հոգսը. Աղայանի հերոսուհին այդ մասին ակնարկում է «Կարմիր օրըս երբ սեպցա՛վ» տողով, իսկ Թումանյանինը ուղղակի ասում է՝ «Աղբատ օրով ու լացով Որբեր պահեմ մանածով», և երկու անգամ կրկնում՝ «Որբերին հեր, ճախարակ»: Ավելացնենք, որ Թումանյանի այս բանաստեղծության առաջին՝ 1908 թ. հրապարակման վերնագիրը եղել է «Այրի կնոջ երգը» և միայն հաջորդ թվականից դարձել է «Ճախարակ»:

Աղայանի և Թումանյանի երկերի միջև առկա այս և ուրիշ զուգահեռները չի կարելի բացատրել միայն ուղղակի փոխառությամբ կամ ազդեցությամբ: Նմանության հիմնական աղբյուրը, անշուշտ, կենսական նյութի և նրա նրկատմամբ հեղինակային հայեցակետի ընդհանրությունն է: Սակայն չպետք է անտեսել նաև այն հանգամանքը, որ նյութով ու ձևով իսկական ժողովրդային գրականություն ստեղծելու ճանապարհին Թումանյանը հենվում էր իր անմիջական նախորդների վրա, որոնց մեջ առաջիններից մեկը Աղայանն էր: Այդ կապն արտահայտվեց ոչ միայն համանման մոտիվների ու կենսական իրադրությունների զիմելով, այլև գեղարվեստական ձևի որոշ տարրերի, նույնիսկ բառական զուգադիպությունների մեջ:

Երկու գրողների մտերմությունը 90-ական թթ. կեսերից, հատկապես «Վերնատան» շրջանում, հասավ այնպիսի աստիճանի, որ նրանք կարող էին իրարից դրական թեմաներ փոխառնել: 1916 թ. Թումանյանը հիշել է, որ մի խոսակցության ժամանակ Աղայանն իրեն է կտակել իր գրելիք նյութերի, — վեպ, պոեմ, դրամա, — ցանկը՝ առաջարկելով, որ դոնե կրտսեր ընկերը իրականացնի այդ ծրագիրը: «Ես շատ ծիծաղեցի ու հայտնեցի, որ էդ ապրանքից

հա էլ շատ ունեմ,— շարունակում է Թումանյանը:— Ինքն էլ լավ դիտեր, իհարկե, ինչպես որ իրեն ցուցական էլ ինձ չէր անծանոթ» (IV, 362—363): Նույն բանը բանաստեղծը հիշատակել է նաև 1919 թ. իր 50-ամյակի առթիվ կազմակերպված հանդեսներից մեկի ժամանակ. «Ղ. Աղայանը մեռնելիս ինձ մի կտակ արավ, թե «Յանես, իմ կտակն էն է, որ վերցնես իմ էս չգրած նյութերի ցուցակը ու դու գրես»⁸:

Թեև այդ առաջարկությունը մնաց գեղեցիկ ցանկություն, բայց կարելի է նշել հրկու գրողների ստեղծագործական շփումներից ծնված մի ընդհանուր մտահղացում: Դա XII դարի ազգային-քաղաքական գործիչ Վիգեն Մամիկոնյանի (Սասունցի) մասին գեղարվեստական երկ գրելու փորձն է, որ գտնում ենք և՛ Աղայանի, և՛ Թումանյանի գրական ժառանգության մեջ: Ղ. Աղայանի «Վիգեն Սասունցի» անավարտ արձակ երկը, ինչպես ենթադրել է նրա առաջին հրապարակող Խ. Սարգսյանը, գրվել է 1880-ական թթ.⁹ Թողնելով նրա սկզբնամասի երեք տարբերակ⁹, Պետք է կարծել, որ հենց Աղայանի ներշնչմամբ էր, որ 1890-ական թթ. նույն պատմական գործչի մասին դրամա գրելու մտադրություն է ունեցել նաև Հովհ. Թումանյանը: Սակայն նրա ծրագրած երկից միայն մի քանի սևագիր էջեր են պահպանվել («Վիգեն Մամիկոնյան» խորագրով), որոնք հրատարակել է Ա. Ինժեկյանը¹⁰: Անշուշտ, կարելի է պահանջված հատվածների ուշագիտ քննության հիման վրա պարզել, թե ի՞նչ ուղղությամբ էին զարգանալու Աղայանի և Թումանյանի ծրագրած այդ պատմագեղարվեստական երկերը: Բայց դա առանձին քննության նյութ է:

Վերջապես, խոսենք ևս մի գուգադիպության մասին, որն արդեն երևան է եկել, այսպես ասած, հակառակ ըն-

⁸ «Հառաչ», Թիֆլիս, 2 մարտի, 1919, № 39:

⁹ Դրական ժառանգություն. առաջին դիրք, Արմֆանի հրատ., Երևան, 1940, էջ 410—422:

¹⁰ Ա. Ինժեկյան. նշվ. աշխ., էջ 520—522:

Թացքով՝ Թումանյանից Աղայանին անցած ստեղծագործա-
 կան ազդեակներով: Ինչպես հայտնի է, իր նշանավոր «Մի
 կաթիլ մեղրը» Թումանյանը գրել է 1909 թ. սկզբին Մե-
 տեխի բանտում և առաջին անգամ տպագրել է «Հասկեր»
 ամսագրի նույն տարվա մարտյան համարում: Եվ ահա
 դրանից կես տարի անց «Աղբյուր» ամսագրի սեպտեմբերյան
 համարում տպագրվեց Ղ. Աղայանի «Աղվեսն ու գայլը (նոր
 առակ)» շափածո ստեղծագործությունը: Հիմքեր կան ասե-
 լու, որ այդ առակի որոշ հատվածներ գրելիս, թերևս տա-
 րերայնորեն, Աղայանը գտնվել է նոր միայն երևան եկած
 «Մի կաթիլ մեղրի» ուժեղ տպավորության տակ: Այլ կերպ
 դժվար է բացատրել, օրինակ, Աղայանի առակի հետևյալ
 տողերի «գաղտնիքը».

Ամենքին հանկարծ ոտքի կանգնեցրեց
 եվ ամեն ղենքով սպառազինեց.
 Որը վեր առավ մի բրդի նիզակ,
 Որը մի եղան կամ հաստ դագանակ,
 Մեկը՝ մի բճիր շափարից հանած,
 Մյուսը՝ մի կացին երկայն կոթ արած,
 Որը՝ մի հին թուր
 Ածլու նման սուր.
 Որը՝ մի դաշույն կամ երկայն շամփուր.
 Բուրքն էլ հանկարծ
 Ուտրի են կանգնած,
 Բն մարդ, թե կնիկ,
 Թն մանչ, թե աղջիկ:
 Եվ ի՜նչ ճղավոց, ի՜նչ գոռյուն-գոչյուն,
 Այստեղ շէր լսված այսպես դղրդյուն ...

Աղայանի՝ սովորաբար հանդարտ-նկարագրական սյուե-
 զիայում ինչպե՞ս է հայտնվել այս սրընթաց ռիթմը, առար-
 կաների թվարկման ճանապարհով մի ամբողջ բաղմամբ ու
 պատկեր ստեղծելու արվեստը: Պատասխանը պարզ է:
 Այս տողերը կարդալիս անհնար է չհիշել «Մի կաթիլ մեղրի»
 հետևյալ հատվածը.

Ամբողջ գյուղով օրդա կապում,
 «ԲՈՒՆ» են անում, դուրս են թափում
 Ամեն մի՛նը առած մի բան.
 Որը ձեռին մի հրացան,
 Որը եղան, ցաքատ կամ սուր,
 Որը թի, բահ, որը շամփուր,
 Որը կացնով, որը փետով,
 Որը ձիով, որը ոտով,
 Որն անգլխակ, որը բորիկ —
 Դձպի գուշման գյուղը մոտիկ:

Այս երկու հատվածների համադրություներն ինքնին այն-
 ջրան պերճախոս է, որ սրևէ լրացուցիչ բացատրության
 պետք չկա: Գրական պրոցեսում լինում են նաև այսպիսի
 «հետադարձ ազդեցության փաստեր», որոնք շեղվում են
 գրական սերունդների հաջորդափոխության սովորական ըն-
 թացքից:

4

Բացի ազդեցության և փոխառման կոնկրետ փաստերից,
 պետք է նշել նաև Աղայանի ստեղծագործական դիմանկա-
 րի, նրա հաստատած գրական ավանդույթի մի քանի ընդ-
 հանուր գծեր, որոնք ժառանգեց ու զարգացրեց, իսկ որոշ
 դեպքերում էլ վերանայեց ու նորովի իմաստավորեց Թու-
 մանյանը:

Վերցնենք վիպերգական բանաստեղծության հարցը:
 1888 թ., երբ գրական աշխարհին դեռ բոլորովին անծա-
 նոթ պատանի Թումանյանը գրում էր իր առաջին պոեմները,
 Ղ. Աղայանը հրապարակեց իր «Տորք Անգեղը»: Դա նը-
 րա չափածո ստեղծագործության ամենամեծ նվաճումն էր,
 միաժամանակ՝ աչքի ընկնող էջ հայ պոեմի պատմության
 մեջ, որից հետո սկսվելու էր ժանրի զարգացման թուման-
 յանական փուլը: Հետագայում Թումանյանը «Տորք Անգեղը»
 համարել է «նշանավոր դրվածք... մեր սակավաթիվ պոեմ-
 ների շարքում» (IV, 79):

Իրոք, Թումանյանի անմիջական նախորդներից հենց Աղայանն էր իր «Տորք Անգեղով», որ տալիս էր էպիկական պատմեւածեւի հաջող օրինակ, շափածո խոսքով ներկայացնում հերոսութեան ու սիրո մի ամբողջ ծավալուն պատմութիւն: Դա շատ կողմերով ուսանելի էր ներտասարդ բանաստեղծի համար: Օրինակ, Ա. Տերտերյանը ճիշտ է նկատել, որ Աղայանի պոեմի 3-րդ երգում պատկերված մենամարտի տեսարանը «անշուշտ հաշվի է առել Թումանյանը իր «Անուշի» մեջ կոխը նկարագրելիս»¹¹: Իրոք, բավական է համեմատել «Տորք Անգեղով» որոշ տողեր («Ահա երկուքը ասպարեզ մտան, Կռվարար ցուլի ու գոմշի նման... Չորում ու կանգնում, վայր ընկնում կրկին. Ոչ մեկի մեջքը չի խփվում գետնին») համապատասխան հատվածների հետ «Անուշի» առաջին տարբերակից («Նվ պտտվում են լայն հրապարակում Արջերի նման երկու հովիվներ») կամ պոեմի վերջնական խմբագրութիւնից («Ընկնում են գետին, ելնում միասին, Դըժվար է իբրև հաղթել մեկ մեկի»): Այսպիսի օրինակներ կարելի է էլի բերել, բայց կարևորը ներկու գրողների համար ընդհանուր էսթիլական պատմեւածեւի սկզբունքների ժառանգորդական կապի հաստատումն է:

Սակայն Թումանյանը էպիկական բանաստեղծութեան զարգացման մեջ խոշոր առաջընթաց կատարեց, և Աղայանի փորձը, բնականաբար, չէր կարող նրան բավարարել: Ամենից առաջ, համադրենք նրանց նախընտրած էսթիլական հերոսներին: Աղայանը փորձեց իր սոցիալական և բարոյական իդեալը արտահայտել կցկտուր տվյալներով մեզ հասած առասպելական Տորք Անգեղի կերպարի միջոցով, որից դժվար էր իսկական ազգային լիարյուն հերոս ստեղծել: Նույնը վերաբերում է Աղայանին գրաված մի ուրիշ ժողովրդաէպիկական կերպարի՝ Քյոռօղլուն, ինչքան էլ այն հաղեցվիր սոցիալական բողոքի և պայքարի զաղափարնեւորով: Այնինչ Թումանյանի հայացքը կանգ առավ հայ ժո-

11 Ա. Տերտերյան. Հայ կլասիկներ, էջ 211:

ղովորդական հերոսական էպոսի ամենագեղեցիկ և համապարփակ կերպարի՝ Սասունցի Դավթի վրա, որի շուրջ կարևոր էր ստեղծել ոչ միայն բազմաճյուղ և ամբողջական սյուժե, այլև արտահայտել հայ ժողովրդի հոգևոր կենսագրությունը, նրա լավագույն իդեալներն իրենց ամբողջ հարստությամբ:

Թումանյանը հենու մնաց բանահյուսական կերպարների ուղղագիծ արդիականացումից, պատմության բնթացքը ինքնահնաք փոփոխներով լրացնելուց, ժամանակի և միջավայրի անհաբեկ կոնկրետացումից, որոնց առատ տուրք է տվել «Տորք Անգեղի» հեղինակը: Հիշենք, որ Աղայանը արտապատմական ժամանակների նկարագրության մեջ փաստորեն ներմուծում է նորօրյա դասակարգային հասարակություն տարրեր (դզիր, քյոխվա, դրամական հարկ), առասպելի մշակումը ղուդակցում է կենցաղային մանրամասներին, դեպքերն ուղղակի կապում է Գուգարաց աշխարհի տեղանունների հետ և այլն: Դա որոշակի ոճական և դադափարական աններդաշնակություն է մտցնում «Տորք Անգեղի» մեջ: Այնինչ Թումանյանն իր սյուտմաբանահյուսական լավագույն երկերում («Սասունցի Դավթի», «Թմկաբերդի առումը», «Հաղարան բլբուլ») հետևողական է մինչև վերջ: Նրանց մեջ ռեալիզմը հիմնվում է ժողովրդական բանահյուսության ոգու և պատմականության վրա, որը և բացառում է բովանդակության որևէ արհեստական արդիականացում, դառնում է գեղարվեստական հյուսվածքի անթերի միասնություն և ամբողջականության նախադրյալ:

Թումանյանը Աղայանի անմիջական ժառանգորդն է նաև բուն մանկական պոեզիայի բնագավառում: Աղայանի այնպիսի հանրահայտ բանաստեղծություններ, ինչպես «Ծիտը և բազեն», «Պառավի հորթը», «Արև՛, արև՛, ե՛կ, ե՛կ...», «Ջաղացպանի ննջարանը» և շատ ուրիշներ, նախապատրաստեցին Թումանյանի ինքնուրույն ու թարգմանական բանաստեղծությունների այն ստվար շարքը՝ սկսած «Աղվեսից» (1906) մինչև «Բզեզի դպրոցը» (1911), որոնք իրենց ար-

Ժանիքներով ու հմայքով մինչև այսօր էլ մնում են շգն-
րազանցված հայ գրականության մեջ: Եվ պատմականորեն
օրինաչափ պետք է համարել, որ Ղ. Աղայանի կազմած
«Ուսումնական մայրենի լեզվի» դասագրքերին դարասկզբին հա-
ջորդեցին Թումանյանի գործուն մասնակցությամբ ստեղծ-
ված «Լուսաբեր» դասագրքերը, իսկ «Աղբյուր» մանկական
ամսագրի կողքին, որի գլխավոր աշխատակիցը Աղայանն
էր, 1905 թվականից սկսեց լույս տեսնել «Հասկեր» ամ-
սագիրը, որի իսկական սկիզբն ու սյունը Թումանյանն էր: Այս
փաստերի մեջ պետք է տեսնել գրական հաջորդափոխության
տրամաբանությունը: Խոսելով հայ մանկական գրականու-
թյան այս երկու խոշորագույն դեմքերի մասին, Աս. Ասա-
տուրյանը իրավացիորեն գրել է. «Թումանյանը նրա փառքը
չխլեց, այլ ինքն էլ մանկական աշխարհի սիրելի բանաս-
տեղծը դարձավ՝ անցնելով Աղայանի հարթած ճանապարհ-
հով»¹²:

Այդ իրողությունը կարելի է նկատել նաև հեքիաթի բնա-
գավառում: Այստեղ ևս Թումանյանի անմիջական նախոր-
դը Աղայանն էր, որի մոտ երկու տասնյակ ինքնուրույն և
թարգմանական հեքիաթները տպագրվել են 80-ական թվա-
կաններին և 90-ականի սկզբին: Թումանյանը բարձր է գնա-
հատել իր նախորդի հեքիաթները, որոնցով նա «զրույց է
արել երեխաների հետ կախարդական աշխարհներից» (IV,
79): Ինչպես ասվեց, նա հատուկ հոգոված է գրել «Անահիտ»
հեքիաթի ազգային ակունքների մասին:

Թումանյանի հեքիաթները (եթե չհաշվենք 1894 թ.
տպագրված «Անխիլը մաքդը») մամուլում և առանձին
գրքերով երեան եկան դարասկզբին՝ 1907 թ. սկսած: Աղա-
յանից հետո Թումանյանը ոչ միայն նոր աստիճանի բարձ-
րացրեց հայ հեքիաթագրությունը, այլև որոշ իմաստով
նրա դարդացումը ուրիշ ընթացքով տարավ:

12 Աս. Ասատույան. Ղազարոս Աղայան. Կյանքն ու գործունեությու-
նը. Երևան, 1940, էջ 65:

Աղայանի և Թումանյանի հեքիաթների տարբերություններին անդրադարձել է Դ. Դեմիրճյանը՝ կատարելով հետաքրքիր, բայց և վիճելի դիտողություններ, Բերենք համեմատաբար մեծ մի քաղվածք Թումանյանի մասին նրա հուշերից. «Աղայանին նա հակադրվում էր ոչ միայն տեսություններով, այլև պրակտիկայով: Նա Աղայանի հեքիաթները համարում էր աղավաղություններ: «Անահիտը» նրան դուր չէր գալիս իր գաղափարով՝ արհեստի ջատագովությամբ: Նա դեմ էր, որ Աղայանը հեքիաթը դարձնում էր իր լուսավորական մտքերի քարոզման միջոց: «Հեքիաթը հեքիաթ է», — ասում էր նա: Եվ մենք տեսնում ենք, որ Թումանյանը հեքիաթը մշակում էր այդ ուղղությամբ, այն է՝ մոտենում էր ժողովրդական տեքստին, այն էլ, որքան կարելի է, լուսանկարչական ճշտությամբ և բարբառը փոխում էր գրական լեզվի, միայն կառուցվածքը գեղարվեստորեն մշակում էր, այն էլ դարձյալ համաձայն «լավագույն վարիանտի»¹³:

Այստեղ անպայման ճիշտ են նշվում երկու գրողների ստեղծագործական սկզբունքների տարբերիչ դժբրը, բայց դրանք, կարծում ենք, չափազանցվում և հասցվում են բացարձակ հակադրության: Իսկ դա իրավացի չէ, ինչպես նաև Աղայանի և Թումանյանի լեզվական սկզբունքների կտրուկ հակադրությունը, որ, ինչպես դեռ կտեսնենք, նույնպես արտահայտվել է Դ. Դեմիրճյանի հայացքներում:

Ինչ վերաբերում է Թումանյանի և Աղայանի հեքիաթագրության տարբերություններին, ապա դրանք կարելի է ամփոփել հետևյալի մեջ:

Նախ, Թումանյանն սկզբից մինչև վերջ հավատարիմ է մնում հեքիաթի ժանրային բնույթին՝ հրաժարվելով նրա մեջ բարոյախրատաբանական տարրեր կամ պատմաաշխարհագրական կոնկրետ տվյալներ ներմուծելու գայթակղությունից: Այնինչ հայտնի է, որ Աղայանի շատ հեքիաթներում

¹³ Դ. Դեմիրճյան. Երկերի ժողովածու, հ. XIV, 1987, էջ 263:

շիուլի կարելի է գտնել և՛ մեկը, և՛ մյուսը: Օրինակ, «Անահիտ» մեջ դեպքերը տեղի են ունենում Աղվանից աշխարհի Պարտավ և Պերոժ քաղաքներում, «Արեգնազան» և «Արևամանուկ» հեքիաթներինը՝ Մասիսի ստորոտում, Դառնի և Հրազդան գետերի հովիտներում և այլն: Աղայանը սիրում է բացորոշ քարտեզել այս կամ այն բարոյական պատվիրանը կամ գիտական դրույթը: Մ. Մկրյանը նկատել է, որ Աղայանը հեքիաթագրության մեջ «հաճախ չէր պահպանում հեքիաթի ժանրային առանձնահատկություններն ու ժողովրդական ոգին, այլ մշակվող հեքիաթի մեջ մտցնում էր իր գաղափարները և որոշ չափով էլ պատմության տարրեր: Մինչդեռ Թումանյանը, նույն ժողովրդական հեքիաթի բազմաթիվ տարբերակներ համեմատելով, ամեն կերպ ձգտում էր բացահայտել նրա բուն էությունը և զտել խորթ ու անհարիր մոտիվները»¹⁴:

Թումանյանը հետևողականորեն վերարտադրում է հեքիաթի պայմանական, ֆանտաստիկ շղարշը, բայց հենց դրանով էլ հիմք է ստեղծում բացահայտելու նրա մեջ խառը-ված դարավոր իմաստությունը, վերպատմական և վերադպյին, համամարդկային ճշմարտությունը: Դա է նրա հեքիաթների համադրական ռեալիզմի հիմքը:

Կարելի է նշել նաև ուրիշ տարբերություններ: Աղայանի հեքիաթներին բոլորովին բնորոշ չէ երգիծանքը, այնինչ Թումանյանի գրեթե բոլոր հեքիաթները երգիծական բնույթ ունեն՝ մեղմ բարեհոգի հումորից մինչև սարկաստիկ ծաղր: Աղայանն իր հեքիաթների մեջ գերադասում է մանրամասն, հանգամանալից պատմեցողություն, որի պատճառով նրա որոշ դորժեր («Անահիտ», «Արեգնազան», «Արևամանուկ» և այլն) տասնյակ էջեր զրավող վիպակներ են հիշեցնում: Պատմության մանրամասնության առումով էական տարբերություն չկա Աղայանի հեքիաթների և նրա մյուս արձակ նրկերի միջև: Իսկ հեքիաթագիր Թումանյանը նախընտրում

14 Մ. Մկրյան. Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը, 1981, էջ 208.

է սեղմ, «շտապ», բայց ըստ էութեան լիարյուն պատումի հղանակը, երբ ներկայացվում են գործողութեան միայն ամենակարևոր դրվագները: Այդ պատճառով էլ նրա հեքիաթները հաճախ դուրս չեն գալիս մեկ-երկու էջի սահմաններից, իսկ ամենածավալուն «Քաջ Նազարը» տասը էջից շատ լի անցնում:

Հայտնի է, որ ժամանակին Աղայանը քննադատվել է իր հեքիաթներում նատուրալիստական մանրամասներ և սարսափազդու հրաշքներ պատկերելու համար: Դա համարվել է հակամանկավարժական և վնասակար: Աղայանը տուրկւմ էր, ասելով, որ «հեքիաթական աշխարհը իրական աշխարհի ամենածղզրիտ պատկերն է», և որ հեքիաթն իր նկարագրած սարսափներով դաստիարակիչ մեծ դեր է կատարում՝ պատրաստելով երեխային կովելու կյանքի շար ուժերի դեմ (III, 212—214): Իբրև տեսական գրույթ, դա անշուշտ ճիշտ է, բայց բուն հեքիաթների մեջ Աղայանը միշտ չէ, որ պահպանել է դիվային ուժերի ու սարսափների պատկերման գեղագիտական սահմանը: Եվ ահա այս հարցում Թումանյանը վճռականորեն շեղվում է Աղայանի սկզբունքներից, նրա հեքիաթներում հակադեղարվեստական ներգործության ոչ մի մանրամասն չկա: Չարն ու բարին, մարդկանց դրական և բացասական հատկանիշները բարձրացվում են կենցաղային, առօրեական մակարդակից, դառնում են հավերժական ընդհանրացումներ:

Վերջապես, մի էական տարբերություն ևս. Աղայանի հեքիաթներում դեպքերն առաջ են տարվում հեղինակային շարադրանքի սկզբունքով, նույն այն ոճով, որով գրված են նաև նրա վիպական գործերը: Այնինչ Թումանյանի հեքիաթներում գերիշխում է ոճավորված պատումի ձևը: Ներառյալ մեջ հանդես է գալիս մի անտեսանելի կերպար ևս՝ պատմողի կերպարը, որն ամեն քայլափոխի արտահայտում է իր յուրահատուկ հայեցակետն ու ոճը: Այդ կերպարն իր պատմեալաձևով օգնում է մեզ տեղափոխվելու հեքիաթային պատկերացումների աշխարհը:

Պետք է նկատել, որ ընդհանրապես երկու գրողների գեղարվեստական արձակի տիպաբանական հատկանիշներն զգալիորեն տարբերվում են իրարից: Աղայանի արձակ երկերը («Արություն և Մանվել», «Երկու քույր», «Բաժանություն», «Սերը արտաքսված»), ինչքան էլ դրանք այսօր գեղարվեստորեն անկատար լինեն, իրենց բնույթով պատկանում են սոցիալ-վերլուծական, նաև, ժամանակակից տերմինով ասած, «ինտելեկտուալ արձակի» բնագավառին: Նրանց մեջ առաջադրվում և բաղմակողմանիորեն քննարկվում են հասարակական կյանքի որոշ հանգուցային հարցեր, ինչպես յուսավորության և անհատի ազատ զարգացման խնդիրը («Արություն և Մանվել»), սոցիալական հավասարության և ունեցվածքի արդար բաշխման պահանջը («Երկու քույր», «Բաժանություն»), աշխարհիկ կյանքի և հավատի փոխհարաբերությունը («Սերը արտաքսված») և այլն: Թումանյանի արձակ գրվածքներն ուրիշ տիպաբանական նկարագիր ունեն (բացի 1890 թ. սկսած «Դեպի հայրենիք» անավարտ վիպակից, որն այս առումով կարող է համադրվել Աղայանի նշված գործերի հետ): Նրա պատմվածքները նախ և առաջ կյանքի տեսարաններ են, որոնց մեջ բարոյախոսությունը կամ փիլիսոփայությունը միշտ թաքնված է պատմության խորքերում և երբեք մակերեսի վրա չի ցուցադրվում: Տարբեր ձևերով և ուղիներով նրանց մեջ ևս հանդես է գալիս պատմող-հեղինակի խնդրօրինակ կերպարը: Այդ և ուրիշ հատկանիշներով Թումանյանը բոլորովին նոր էջ գրեց հայ արձակի պատմության մեջ¹⁵:

Վերջին հարցը Աղայանի և Թումանյանի լեզվական սկզբունքների համեմատական դիսհատականն է: Նկատի ունենալով խնդրի գերազանցապես լեզվագիտական բնույթը, այն կարելի էր այստեղ և շոշափել, եթե նրա շուրջ ժամանակին վեճեր ծագած չլինեին: Արդեն պատմություն

¹⁵ Տե՛ս մեր «Թումանյանի արձակի սկզբունքները» հոդվածը.— Էդ. Ջրբաշյան. Թումանյան. Ստեղծագործության պրոբլեմներ. Երևան, 1988, էջ 405—459:

դարձած այդ վեճի սահմաններում էլ համառոտակի անդ-
րադառնանք հարցին:

Վեճի սկիզբը դրեց Դ. Դեմիրճյանը 1941 թ. գրած իր
մի հոդվածով, որի դրույթները հարուցեցին Ա. Ինճիկյանի
հռանդուն առարկությունը (տե՛ս № 2 ծանոթագրության
մեջ): Մի քանի տարի անց այդ հարցին անդրադարձավ նաև
լեզվաբան Գ. Սևակը¹⁶: Վիճարկվում էր այն խնդիրը, թե
ի՞նչ տեղ է գրավում Թումանյանը գրական հայերենի և
բարբառների համակարգում, ի՞նչ փոխհարաբերություն կա
նրա և Աղայանի լեզուների միջև: Ընդհանուր առմամբ շատ
բարձր գնահատելով (նույնիսկ, մեր կարծիքով, գերազնա-
հատելով) Աղայանի լեզվական մշակույթը, համարելով այն
մեր լեզվի ամենաարժեքավոր և օրինակելի նմուշներից մե-
կը, Դ. Դեմիրճյանը գրում էր. «Ընդունելով իբրև հիմք ժո-
ղովրդայնությունը՝ Աղայանն իր մեջ կրում է գրաբարի և
արևելահայ բոլոր բարբառների կենսական, առողջ հյու-
թերը և ընդունակ է զարգանալու ավելի լայն հունով, քան
Թումանյանի լեզուն, որ միտումներ է ցույց տալիս սեղմվելու
ավելի նեղ շրջանակների մեջ: Այսպիսով, Թումանյանը լեզ-
վի ժողովրդայնության խնդրում Աղայանի անմիջական հա-
ջորդն է, բայց լեզվական կուլտուրայի զարգացման գործում՝
նրա ճյուղավորումներից մեկը. Թումանյանն ստեղծեց իր
ստեղծագործության լեզուն ... Սակայն Թումանյանն ավելի
առաջ անցավ Աղայանից և գնաց մխրճվեց ժողովրդական
լեզվի մեջ»¹⁷: Դ. Դեմիրճյանի ընդդիմախոսները առարկել
են Թումանյանի լեզվի մեջ բարբառային տարրերի չափա-
դանցման, նրա և Աղայանի լեզվական սկզբունքների սուր
հակադրման դեմ, որն օբյեկտիվորեն տանում է Թուման-
յանի լեզվական ժառանգության նսեմացման:

Ի՞նչ կարելի է ասել այդ մասին այսօր՝ հիշյալ բանա-

16 Գուրգեն Սևակ. Ժամանակակից հայերենի համառոտ պատմու-
թյուն, Երևան, 1948, էջ 126—127:

17 Դ. Դեմիրճյան. Երկերի ժողովածու. հ. XII, Երևան, 1985, էջ 247:

վեճից կես դար հետո: Թումանյանի լեզուն պետք է դիտել իբրև արևելահայ աշխարհաբարի ժողովրդային թևի՝ Աբովյան-Պոռշյան-Աղայան գծի հետագա շարունակություն և զարգացում, միաժամանակ շանտեսելով այդ լեզվի առանձնակի և յուրահատուկ դիրքը: Այդ մասին 'Ինմիրճյանից առաջ տարբեր երանգներով արտահայտվել են նաև Վ. Տերչանն ու Ե. Չարենցը: Լեզվի հարցում ևս Թումանյանը Աղայանի ժառանգորդն էր, բայց ոչ երբեք նրա գործի պարզ շարունակողը: Նրա լեզուն չի կարելի ընկալել և զնահատել ո՛չ Աղայանի և ո՛չ էլ որևէ այլ նախորդի թողած լեզվական մշակույթի սահմաններում: Այստեղ ևս Թումանյանը հաստատեց իր ինքնօրինակ սկզբունքները, ստեղծեց իր անկրկնելի աշխարհը:

Այսպիսով, Աղայանի ավանդույթները այս կամ այն ձևով հանդես են եկել և ազդել են Թումանյանի ստեղծագործական սկզբունքների ձևավորման ու զարգացման բոլոր կողմերի վրա: Դա հայրենի գրականության ավանդույթների հետ Թումանյանի ամենասերտ և անմիջական կապերից մեկն է, որն անտեսել կամ թերագնահատել, իհարկե, անհնար է: Բայց չի կարելի նաև դերագնահատել ու չափազանցնել այդ ազդեցության սահմաններն ու նշանակությունը¹⁸: Աղայանի ստեղծագործությունը Թումանյանի գրական դիմանկարի ամբողջացմանը նպաստած բաղմամբիվ ավանդույթներից մեկն է, այն էլ այնպիսին, որ Թումանյանը ոչ միայն ընկալել ու զարգացրել է, այլև հաճախ շարունակել է այլ կերպ, երբեմն էլ ուղղակի հակադրվել: Աղայանի և Թումանյանի գրական փոխհարաբերությունների պատմության մեջ կարելի է նկատել ստեղծագործական ժառանգորդության և հաջորդափոխության գրեթե բոլոր տեսակները:

¹⁸ Այդպիսի մի չափազանցություն ժամանակին թույլ է տվել Ա. Տերտերյանը՝ դրելով. «Մենք կարծում ենք, որ բանաստեղծը շատ լուրջ, տեղական և սկզբունքային կամ, ինչպես ասում են, օրգանական ազդեցություն է կրել երկու տեղից կամ աղբյուրից. նախ՝ մեր ժողովրդա-

Դատասկզբին իր հոգւածներից մեկում նիկոլ Աղբալ-
յանը, Աղայանին դիտելով հայ նոր դրականության զար-
գացման պատմական հեռանկարի մեջ, գրել է. «Աղայանի
երկերը ամենահայկական ստեղծագործություններն են մեր
գրականության մեջ և կոչված են Հովհ. Թումանյանի և Ավ.
Իսահակյանի երկերի հետ մեր ինքնուրույն բանաստեղծու-
թյան հիմքը կազմելու... Այդ ուղղությունն է միայն, որ
զարգանալով պիտք է դառնա դասական»¹⁹:

Թեև այս խոսքերում կա որոշակի չափազանցություն,
Աղայան-Թումանյան-Իսահակյան դիժն իբրև հայ գրակա-
նության միակ արդյունավետ ուղղություն դիտելու միակող-
մանի հակում, բայց դա «Վերնատան» քննադատի խմբա-
կային համակրանքների արգասիք չէր: Դա ազգային գրա-
կան զարգացման մայրուղու խորապես դիտակցված ըմբռն-
ման սրտահայտություն էր, որ դավանում էին և՛ «Վերնա-
տան» ստեղծագործող-անդամները, և՛ նրա քննադատը:

Ավարտենք նրանով, ինչից սկսեցինք՝ նորից վկայա-
կոչենք Շիրվանզադեի կարծիքը: Աղայանի մասին իր հու-
շերի վերջում, ի թիվս հայ գրականության մեջ նրա մնա-
յուն արժեքը պայմանավորող ուրիշ կողմերի, վիպասանը
հիշում է նաև շարունակողներ, «զպրոց» ունենալու հան-
գամանքը. «Նա ունեցավ և իր հետևողները, որոնց մեջ,
իհարկև, առաջին տեղում Հովհաննես Թումանյանն է: Իսկ
դա ինքնըստինքյան քիչ բան չէ»²⁰:

կան բանահյուսությունից, ապա՝ Ղ. Աղայանից» (Ա. Տերտերյան, 1931 թ.
նշված աշխատությունը, էջ 44): Աղայանի ազդեցությունը Թումանյանի
վրա հավասարեցնել մի այնպիսի, իրոք, մշտական, հզոր ու համապար-
փակ դործոնի հետ, որսիսին բանաստեղծի համար եղել է ժողովրդա-
կան բանահյուսությունը, ակնհայտ չափազանցություն է: Եվ միանգամայն
իրավացի էր նվարդ Թումանյանը, երբ ժամանակին առարկում էր նշա-
նավոր գրականագետին (տե՛ս «Տեղեկագիր» ՀԽՍՀ Պատմության և գրա-
կանության ինստիտուտի, Գիրք 1, 1938, էջ 102, ինչպես նաև՝ ՂԱԺՀ, էջ
361—382):

¹⁹ Քաղվածքը բերվում է Ա. Ինճիրյանի «Վերնատուն» հոդվածից
(ՈՒՀ—3, 1983, էջ 394):

²⁰ Շիրվանզադեի, Երկերի ժողովածու, հ. 8, 1961, էջ 341:

ԲԱՅՅԻ—ՇԻՐՎԱՆՁԱԴԵ—ԲՈՒՄԱՆՅԱՆ

(«ԳԻՔՈՐԻ» ԳՐԱԿԱՆ ԾԱԳՈՒՄՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ)

1

Այս «եռանկյունու» բոլոր կողմերն էլ հայ նոր գրականության տատամության շատ կարևոր, լայն հետաքրքրություն հարուցող գրվագներից են և կարող են դառնալ առանձին ուսումնասիրության նյութ: Չխոսելով Բաֆֆի—Շիրվան-ղաղե անձնական և ստեղծագործական բավական բարդ ու բաղձալիցմանի առնչությունների մասին, որոնք այս աշխատության շրջանակներից դուրս են, ասենք, որ ուշագրություն արժանի շատ էջեր կան նաև «եռանկյունու» մյուս երկու կողմերի մեջ:

Հայ գրականության պատմության դուցեև պատահական, բայց իմաստալի ու երջանիկ զուգադիպություններից մեկն է այն, որ պատանի Թումանյանը «հասցրեց» անձամբ հանդիպել ու ծանոթանալ հայ ռոմանտիկական արձակի մեծագույն դեմքի հետ: Այդ մասին վկայել է ինքը՝ Թումանյանը, նախ 1913 թ. հայ գրողների ընկերության հավաքներից մեկում («Նս իր կյանքի վերջին տարիները ծանոթ էի Բաֆֆուն, մահավանդ վերջին տարին».— IV, 457) և ապա 1916 թ. գրած «Աղամյանի օրերից հիշողություն» հոդվածում («Դեպքը բերեց, հենց էդ օրերը, դեռ աշակերտ, եղա Բաֆֆու մոտ, երբ առաջին փուլով «Սամվելն» էր գրում ու սրբագրում».— IV, 354): Բաֆֆու երկերը և մահավանդ «Սամվելը», որոնք 80-ական թվականներին հայ երիտա-

սարգության մտքերի տիրակալն էին, Թումանյանը ևս կարգացել է համաշխարհային, երկար ժամանակ գտնվել է նրանց խոր տալանդների տակ: Այդ մասին է խոսում նաև այսպիսի զուտ կենսադրական մի փաստ. իր առաջին շորս զավակներին բանաստեղծը կոչել է «Սամվել» պատմավեպի հերոսների անուններով՝ Մուշեղ, Աշխեն, Նվարդ, Արտավազդ (ԹԺՀ, 334):

Միաժամանակ նշենք, որ արդեն 90-ական թվականներին, համեմատյալապես այդ տասնամյակի երկրորդ կեսին, ռեալիզմի դիրքերում ամրապնդվող Թումանյանը որոշակիորեն քննադատական վերաբերմունք է արտահայտել Րաֆֆու ռոմանտիկական սկզբունքների նկատմամբ: Այսպես, այդ տարիներին վերաբերող «Գրողի նամակները» սեփական հատվածներում, «Կյանքի» հերոս Ֆահրադի կապակցությամբ Թումանյանը խոսել է «Րաֆֆու ոչ հոգեբանական անթիվ տիպերի» մասին (VI, 87): Մարգար Ավետիսյանն իր հուշերում նույնպես վկայում է, որ 1898—1899 թթ. «Միաժամ» աշակերտական ընկերության հավաքներում Թումանյանը, շատ բարձր գնահատելով Րաֆֆու նկարագրությունները, «վառ երևակայությունը» և «ճոխ լեզուն», միաժամանակ ասել է, որ նրա երկերում, այդ թվում և «Սամվելի» մեջ, կերպարների արարքները հաճախ հոգեբանորեն հիմնավորված չեն: Անվիճելի է, որ այս դեպքում ևս Թումանյանը ռեալիզմի դիրքերից էր մերժում մարդկային հոգեբանության պատկերման, կյանքի ճշմարտության և գաղափարական միտումի փոխհարաբերության ռոմանտիկական սկզբունքները, որոնց ամենացայտուն կրողը հայ դրականության մեջ Րաֆֆին է եղել: Հատկանշական է, որ, նույն հուշագրի առերևույթ, այդ առիթով Թումանյանը վկայակոչել է մեծագույն ռեալիստ Շեքսպիրին, հերոսների արարքների հոգեբանական հիմնավորման նրա արվեստը (տե՛ս ԹԺՀ, 173—174):

Սրանով հանդերձ Րաֆֆին միշտ մնաց Թումանյանի ամենից սիրված գրողներից մեկը: Մի անգամ չէ, որ այդ

մասին նա խոսել է 1910-ական թթ. սկզբին՝ Գրողների ընկերության հավաքների ժամանակ։ Այսպես, անդրադառնալով Բաֆֆու և Արծրունու գծառվյան պատմությանը, նա իր համակրանքն ամբողջովին տալիս էր գրողին։ Դա, ասում էր Թումանյանը, ոչ թե նյութական, այլ դադափարական, տարածայնության արդյունք էր, «գրողի անհատականության, տաղանդի ազատագրության և մամուլի կամ խմբագրի բռնակալության կռիվն էր, որ պայթեց ու դարձավ Բաֆֆու «Մշակից» հեռանալու գլխավոր պատճառը» (IV, 457)։ Իհարկե, այս խոսքերն ասելիս բանաստեղծը հիշում էր նաև իր անձի և ստեղծագործության նկատմամբ Արծրունու «Մշակի» դրաժած անբարյացակամ դիրքը 90-ական թթ. սկզբին։

Իբրեւ ժամանակակից և ականատես, Թումանյանը վկայել է, թե ինչպիսի համաժողովրդական վիշտ է հարուցել Բաֆֆու անժամանակ մահը, ինչպիսի լայն մասնակցություն են բերել ազդության բոլոր խավերը նրա թաղման տխուր հանդեսին։ Բայց դրա մեջ Թումանյանը տեսնում էր նաև «գրականության հաղթանակը», քանի որ առաջին անգամ «գրականությունն սկսում էր հարգանք ու պատիվ վայելել հայի կյանքում» (VI, 393)։

Հատուկ պետք է նշել 1913 թ. դարնանը Բաֆֆու մահվան 25-ամյակին Թումանյանի արտասանած ճառը, որը մեծ դրողի մասին երբեք չէր վաճ ամենից ջերմ ու ներշնչված խոսքն է, մի իսկական արձակ բանաստեղծություն (տե՛ս VI, 393—394)։ Ամբողջ ճառը շարադրված է Բաֆֆու «անմահ» և «անհանդիստ» հոգուն ուղղակի դիմելու եղանակով, որը և մի հատուկ հարազատ շունչ է տալիս բանաստեղծի խոսքին։ Բայց այդ ձևի մեջ արված է հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքում Բաֆֆու բացառիկ նշանակության շատ խոր և դիպուկ դնահատականը։ Աչքի է ընկնում նաև հետևյալը. Թումանյանը փաստորեն ընդգծում և զրվատում է Բաֆֆու ստեղծագործության հենց այն կողմերը, որոնք նրա անմատիկական մեթոդից էին բխում։ Այն, որ մեծ գրողը

«տաղանդի կախարդական ուժով» իրեն է ենթարկել անցյալը, ներկան ու ապագան, այն, որ նա կյանքի է կոչել «անցյալի մութից ու ապագայի անհայտությունից հրապուրիչ պատկերներ ու հերոսական դեմքեր», ոգեշնչել ու հեղաշրջել է ժողովրդի հոգևոր կյանքը, ուղղել է նրան «դեպի ազատագրության ճանապարհը»: Այսպես, հասուն ոեակիստ Թումանյանը «հաշտվում էր» ռոմանտիզմի հետ, ընդունում էր նրա հասարակական ներգործության մեծ ուժը:

Շիրվանզադեի գրական էություննության 30-ամյակի առթիվ հղած հրապարակային նամակը Թումանյանն սկսել է այսպես. «Երկար տարիների ընթացքում շատ ուրախ ու տխուր օրեր ենք անցկացրել միասին» (IV, 191): Իրոք, Շիրվանզադեն և Թումանյանը ծանոթացել ու բարեկամացել են դեռ 90-ական թվականների սկզբից, թեև նրանց կապը չվերածվեց այնպիսի սերտ մտերմության, ինչպես Աղայանի, Իսահակյանի կամ «Վերնատան» մյուս անդամների հետ: Զարմանալի ոչինչ չկա. գրողներն էլ կենդանի մարդիկ են, և նրանց հարաբերություններն էլ պայմանավորված են նաև անհատական խառնվածքով ու կենսական այլևայլ հանգամանքներով: Այդ է սլատճառը, որ Շիրվանզադեն չգործավ «Վերնատան» մշտական անդամ, հետադայում էլ հեռու մնաց. Հայ գրողների կովկասյան ընկերության գործունեությունից:

Նվ, այնուամենայնիվ, Թումանյանի և Շիրվանզադեի բազմադան կապերի մասին շատ վկայություններ կան՝ սկսած 90-ական թվականներից «Ուրիշ Ակոստա» ներկայացման մեջ Ղ. Աղայանի հետ միասին իբրև դերասաններ հանդես գալուց, երիտասարդ Թումանյանի շափածո և արձակ առաջին երկերը խրախուսելուց: Այդ մասին, թեև հպանցիկ, Շիրվանզադեն պատմել է «Կյանքի բովից» գրքում, «Բանաստեղծն ու հայրը» հոդվածում (1933):

Իր հերթին Թումանյանն էլ շատ բարձր է գնահատել Շիրվանզադեի գրական վաստակը: Դա երևում է հատկապես նրա հոբելյանի առթիվ 1910—1911 թթ. գրած հոդված-

ներից («Շիրվանղազեի հոբելյանը», «Անցնենք տունին», «Սիրելի Շիրվան»)։ Շիրվանղազեին նա զնահատում է, կարելի է ասել, համազգային ամենաբարձր չափանիշներով, ելնելով այն համոզմունքից, որ «հայ ժողովուրդը եթե մարդիկ ունի, որոնց պետք է հարգի հոբելյանով, դրանցից մինը Շիրվանղազեն է»։ Հայտնի է, որ Թումանյանն առհասարակ դեմ էր հոբելյանական համաճարակին կամ, ինչպես ինքն էր ասում, հոբելյանների «հոյակապ մասխարությանը»։ Սակայն տվյալ դեպքում՝ Շիրվանղազեի գրական գործունեության 30-ամյակի նախապատրաստմանը նա ակտիվորեն մասնակցեց՝ հասարակությանը կոչ անելով մի կողմ թողնել ընթացիկ մանր վեճերը և տեսնել տաղանդավոր գրողի իսկական արժեքը։ Այդ հոբելյանի մեջ նա մեծ խորհուրդ էր տեսնում, կապում էր այն ազգային արժանապատվության զգացման հետ։ Այստեղ է տրված գրական դեմքերի մեծարման բուն նշանակության թումանյանական ըմբռնման հիրավի դասական բնութագիրը. «Հոբելյանական տոներին ամեն մի ժողովուրդ՝ հանձին հոբելյարի, դալիս է հարգելու, պատկերելու ինքը իրեն, իր շնորհքը, իր մտավոր-հոգեկան ուժերը, ուժեր, որ բնդունակ լինին պատկառանք ներշնչելու ոչ միայն ազգի բնդհանրությանը, այլև օտարին։ Այդ տեսակետից «Յավագարի», «Զառախ», «Արտիստի» և շատ ուրիշ վիպական ու բեմական գրքավածքների հեղինակը հանդիսանում է անվիճելի արժանավոր հոբելյար» (VI, 156)։

Ավելացնենք, որ հենց Շիրվանղազեի կապակցությամբ էլ Թումանյանը տեղին է համարում դուրս դալ ազգային շրջանակներից, հայ բնթերցողին ներշնչել սեփական գրական արժեքներին ավելի լայն ու բարձր դիտակետից նայելու գիտակցությունը։ Դա ինքնին գրողին շատ բարձր զնահատելու լրացուցիչ ապացույց է։ «Վերջապես կցանկանալինք,— իր խոսքն ավարտում է Թումանյանը,— որ մեր ազգն էլ կարողանար տեսնել, տեսնել, զնահատել ու պաշտպանել իր ծնած ուժերը։ Եվ երբ որ տեսնի—կհամոզվի, որ

նրանց մեջ էլ կան այնպիսիները, որոնք իրենց տաղանդով մրցում են ու հավասար են եվրոպական ժողովուրդներին սիրված, հանրահռչակ հեղինակներին, տարբերություն միայն սրանց ու նրանց բախտի մեջն է» (IV, 156—157)։ Այսպես, Թումանյանը դարձյալ հանգում էր իր նախասիրած մտքերից մեկին՝ գրականության ազգային սաշտուղանության գաղափարին։

Բերված փաստերով չեն սպառվում Թումանյան—Րաֆֆի և Թումանյան—Շիրվանզադե գրական և անձնական առնչությունները։ Սակայն տվյալ դեպքում մեզ պետք է դբադնենք այն խնդիրը, թե ի՞նչ դեր է խաղացել Րաֆֆու և Շիրվանզադեի ստեղծագործությունը Թումանյանի արձակի գրչության գործոցի՝ «Գիքորի» ստեղծման գործում։ Իհարկե, պատմվածքը գրելու համար նախ և առաջ եղել են կենսական որոշակի ազդակներ, որոնց մասին, ի դեպ, կան տարբեր տվյալներ։ Ամենից հավաստին, անշուշտ, նվարդ Թումանյանի գրառումն է. «Հայրիկն ասում էր. «Գիքորը» շատ վաղ եմ գրել՝ 1895 թվականին և կարգացել եմ Շիրվանզադեին, բայց չի տպվել։ Սրտառուչ բան է, իրական դեպք. մեր ազգականներից մեկի երեսային, Ստեփան անունով, Դսեղից բերել են Թիֆլիս, դերձակի աշակերտ տվել։ Ծանր հիվանդացավ։ Ծնողները գլուղից եկան Թիֆլիս, երեսային տարան Դսեղ, էնտեղ էլ թոքախտից վախճանվեց» (ՀԶ, 102)։

Սակայն, բացի կենսական փաստից, «Գիքորն» ունեցել է նաև իր թեմատիկ-սյուժետային նախաստիճանային XIX դարի վերջի հայ արձակում։ Խոսքը վերաբերում է Րաֆֆու «Ոսկի աքաղաղ» վեպին և Շիրվանզադեի «Գործակատարի հիշատակարանից» վիպակին, որոնք, կարելի է ասել, եղել են «Գիքորի» անմիջական նախորդները և հիմք են տալիս խոսելու նրա գրական ծագումնաբանության մասին։ Ո՞րն է այդ երեք գործերի կապի և ընդհանրության հիմքը։

Երեք գրողներն էլ ընտրել են համանման մի թեմա. գյուղացի կամ գավառացի պատանու ճակատագիրը քաղաքում, առևտրական միջավայրում: Բայց այդ թեմայի լուծումն իր հասարակական-գեղագիտական բովանդակությամբ նշված երկերից ամեն մեկի մեջ էապես տարբեր է: Նույն թեմայի այդ երեք տարբեր լուծումները կապված են ինչպես գրողների ստեղծագործական անհատականության, դադարական տարբեր մոտեցման, այնպես էլ նրանց դավանած գեղարվեստական մեթոդների ներքին տարբերությունների հետ: Եվ կարևոր է հատուկ նշել, որ ինչպես այդ երկերի թեմաների նմանությունը, այնպես էլ նրանց տարբեր լուծումները հստակորեն գիտակցվել, նույնիսկ ուղղակի միտումով ընդգծվել են հեղինակների կողմից:

Նշված երկերի համեմատական քննությունը չափազանց հետաքրքիր նյութ կտա գրականության պատմության որոշ հարցերի լուսաբանման և տեսական ընդհանրացումների համար: Նախապես ասենք միայն, որ Բաֆֆու, Շիրվանյազեի և Թումանյանի երկերը չեն վերլուծվելու իրենց ամբողջության մեջ, այլ միայն այն չափով, ինչքանով որ անհրաժեշտ է առաջագիր խնդիրը լուսաբանելու համար:

2

«Ոսկի աքաղաղ» վեպը Բաֆֆին հրապարակեց 1879 թ. «Մշակի» էջերում: Հավանաբար, երկի մտահղացումն էլ վերաբերում է այդ ժամանակին կամ ամենաշատը 70-ական թվականների կեսերին: Սակայն վեպի մեջ արծարծված հիմնական դադարակետներն օրգանապես կապված են նաև Բաֆֆու նախընթաց շրջանի ստեղծագործության հետ: Այս երկում, ինչպես հայտնի է, Բաֆֆին պատկերել է երեք մարդկային ճակատագիր՝ վաճառական Պետրոս Մասիսյանի, նրա որդի Ստեփանի և նրա խանութի աշակերտ Միքայելի: Համապատասխանաբար՝ վեպում բարձրացվում է երեք հիմնական թեմա-դադար. Մասիսյանի կերպարն արծարծում է այսպես կոչված հին, «ասիական» տիպի վաճառականու-

Թյան ճգնաժամի և կործանման հարցը, Միքայելի կյանքի ուղու պատկերմամբ բացահայտվում է գյուղացի պատանու ճակատագիրը առևտրական միջավայրում, իսկ Ստեփանի կերպարով վեպի մեջ մուտք է դրածում Բաֆֆու համար այնքան բնորոշ ազդային-ազատագրական շարժման թեման: Մի կողմ թողնելով այս հոգևածի հարցադրումները՝ դուրս եկող վերջին թեման՝ կանգ առնենք առաջին երկուսի վրա:

Հայտնի է, թե իր ստեղծագործությունցան մեջ Բաֆֆին ինչքան շատ տեղ է հատկացրել առևտրական դասի մոլթ գործերի, շահատակությունների մերկացմանը, վաճառականի հոգեբանության և արարքների պատկերմանը: Իդուր չէ, ուր մահվանից քիչ առաջ դրած «Վիպադրությունը ուսումնասիրի մեջ» հայտնի հոգևածում նա իր հիմնական ծառայություններից մեկը համարում էր այդ թեմայի բաղմակողմանի արծարծումը. «Մեղանից առաջ դեռ ոչ մի վիպասան ուշադրություն չէր դարձրել մի մոռյլ դասակարգի վրա, որ խավարի մեջ կեղեքում էր յուր զոհերին, և անհագ վամպիրի նման ծծում էր նրանց արյունը: Դա էր հարստահարիչ վաճառականների և վաշխառուների հասարակությունը, որ ոսկու փայլով սնգուրել էր յուր դեմքը և մեծ հարգանք էր վայելում: Մենք պատռեցինք նրա ոսկեղեն դիմակը, մենք ջուլջուտվինք նրա այլանդակությունը, երբ գրեցինք «Ոսկի աքաղաղը», «Ուխտյալ միանձնուհին» և «Անմեղ վաճառքը» (X, 160)¹:

Ի՞նչպես են առաջ դալիս այդ մոռյլ տիպերը կյանքում, ի՞նչ միջավայրում են նրանք ձևոք բերում իրենց զիջատիչ բնազդները, — այս հարցերը շատ են զբաղեցրել վիպասա-

¹ Բաֆֆուց կատարվող քաղվածքները բերվում են հետևյալ հրատարակությունից. Բաֆֆի. Երկերի ժողովածու տասը հատորով, Երևան, 1955 — 1959: Քաղվածքից հետո փակագծերում նշվում են հատորը և էջը՝ նույն սկզբունքով են նշվում նաև Շիրվանզադեի քաղվածքները հետևյալ հրատարակությունից. Շիրվանզադե. Երկերի ժողովածու տասը հատորով, Երևան, 1958 — 1962:

նին: Այդ հրեշավոր երևույթը հա կապում էր ոչ միայն տըն-տեսական կյանքի հետամնաց ձեերի, այլև «ասիական» վաճառականության դարավոր կարծրացած ավանդների, սերնդից սերունդ անցնող այլանդակ բարքերի ու դաստիարակության հետ: Վաճառականության միջավայրն ընկած պատանին շուտով յուրացնում է մեծերի «խաբեբայական տրվեստը», հաճախ նույնիսկ դերադանցում է նրանց և կեղծիքի, նենգության ու դողության օգնությամբ բարձրանում է հարստության և հռչակի սանդուղքներով: Այդպիսի (մոտավորապես համանման) ուղի են անցել Բաֆֆու գրեթե բոլոր վաճառական հերոսները՝ Ճանճուր Իվանիչը («Զահ-րումար»), Աղա Պարոնովը («Մինն աշապես, մյուսն աշապես»), պարոն Ք... («Անմեղ վաճառք») և հենց ինքը՝ Պետրոս Մասիսյանը:

Առևտրական դասի աշխարհն ընկած երիտասարդի ճակատագրի հարցը Բաֆֆու համար պեղարվեստական և հասարակական լուրջ նշանակություն ունեցող խնդիր էր: Այդ հարցը կապվում էր այն մտորումների հետ, թե ի՞նչ տեղ է գրավելու վաճառականությունը հասարակական կյանքում. մնալու է խաբեության և մութ դորժերի ասպարեհ՞ը, թե՞ հիմնը-վելու է ազնիվ սկզբունքների և հանրաշահ գործունեության վրա: Բաֆֆին համոզված էր, որ հնարավոր է առևտուրը վարել առանց խտրելու՝ «գիտնական կերպով», անձնական և հոսարակական օգտի բանական գուգակցման ճանապարհով, որ «եվրոպական սկզբունքով» գործող վաճառականությունը կարող է զառնալ սնտեսական և կուլտուրական առաջադիմության լուրջ գործոն: Թե ինչքա՞նչ կարևոր նշանակություն էր տալիս Բաֆֆին վաճառականության նոր, առողջ հիմնադրու՞մ: Գտնատիրակերու հարցին, երևում է նաև նրանից, որ, բացի հիշյալ գեղարվեստական երկերից, նա բազմիցս այդ հարցն արծարծել է նաև իր հրատարակա-րական հոդվածներում: Դեռ 1872 թ. գրած «Վաճառականությունը հայերի մեջ» հոդվածում նա մի քանի խոսքոված տողերով գծադրում էր կովկասյան առևտրականների ձեա-

վորման բնորոշ ուղին, որը նա համարում էր հասարակական առումով անպետք և վնասակար. «Մի հաստափոր ճանճուր Իվանիչի մոտ աշակերտ դառնալով, նորա խանութը սրբելով, տանը միս, ձուկ և գինի տանելով, տանիցը ճաշ բերելով, և մի քանի տարի այս ծառայական գործերի մեջ պարապելով, հետո նույն խանութի պրիկաշչիկ դառնալով, և մի փոքր գումար կազմելեն հետո, յուր համար առանձին դուքան բաց անելով, առ և տուր սկսել,— դա է նշանակում գիտնական վաճառական դառնալ: Թեև մեր կովկասի վաճառականների գործունեությունը սկսվում են րստ մեծի մասին այդպիսի միջոցներով» (IX, 37):

Այս ուղուն Բաֆֆին հակադրում էր «գիտնական, եվրոպական կրթությամբ» վաճառականներ պատրաստելու իր ծրագիրը, որը նա կապում էր եվրոպական «վաճառականական ուսումնարաններում» այդ սրհնստի հիմունքներին տիրապետելու հեռանկարի հետ: Մի քանի տարի անց (հավանաբար՝ 1876 թ.) գրած «Մինն այսպես, մյուսն այնպես» վիպակում նա արգեն ներկայացրեց այդպիսի իդեալական վաճառականի կերպարը հանձին Ռուբեն Արուսյանի: Այդ տարօրինակ երիտասարդը, որն իր խանութի ցուցանակի վրա գրել է «Առանց խաբույթյան» բառերը, որը ղուգակցում է առևտուրը ազգային-քաղաքական հետաքրքրությունների, նույնիսկ գրական խմբակի պարապմունքների հետ, վիպակում պատկերվում է իբրև այն նոր՝ եվրոպական տիպի վաճառականության ներկայացուցիչ, որի հետ աջնքան հույսեր է կապում Բաֆֆին: Ստեղծելով այդ կերպարը, գրողը շոշափում էր նաև առևտրական միջավայր ընկած գավառացի պատանու ճակատագրի հարցը: Բայց դա թեմայի, կարելի է ասել, իդեալական լուծումն է, պատմությունը այն երիտասարդի, որը բարենպաստ հանգամանքների բերումով ստացել է բանական և ազնիվ դաստիարակություն, առևտրի գիտական հիմունքների յուրացումը ղուգակցել է ազգային-հասարակական լայնախոհ հայացքների

հետ: Ահա թե ինչպես է ներկայացվում այդ հերոսի նախընթաց ուղին.

«Պարոն Արուսյանը բնիկ թիֆլիսեցի չէր: Բոլորովին աղքատ ծնողների զավակ, պատանեկության հասակում եկավ նա գավառական մի փոքրիկ քաղաքից որևէ պարամամունք գտնելու: Յուր ծանոթներից մեկի միջնորդությամբ մտավ մի եվրոպացի վաճառականի մոտ, ուր սովորեց ֆրանսերեն և բավական վարժվեցավ առևտրական ձեռնարկությաննների մեջ: Հետո նույն վաճառականի ղործերով քանիցս անգամ ուղևորվեցավ դեպի արտասահման, տեսավ Փարիզը, Մարսելը, եղավ Լոնդոնում, Մանչեստրում և ծանոթացավ զանազան եվրոպական առևտրական քաղաքների հետ:

Նա ոչ մի դպրոցում կանոնավոր ուսում չէր ստացել: Բայց ինքնակրթությամբ այն աստիճան զարգացած էր, որ մի քանի լեզուներով ոչ միայն վարժ խոսում էր, այլև դրում էր ու կարդում էր: Ֆրանսիացու գործերի մեջ մի շափավոր դրամագլուխ ձեռք բերելով, սկսեց յուր համար անկախ վաճառականություն անել» (II, 250—251):

Ռուբեն Արուսյանի այս և մյուս բնութագրումների մեջ Բաֆֆին բնդվածում է հենց այն հատկանիշները, որոնք նա համարում էր այդ դասի արդյունավետ գործունեության նախադրյալ. աղնիվ աշխատանքային կենսագրություն, առևտրական գործի զիտական հիմունքների յուրացում, ինքնակրթությամբ լեզուների խմացություն, լայն մտահորիզոն և ծանոթություն աշխարհի հետ: Որքանով այս բոլորը իրական էր և հնարավոր, կալի՞ն այդպիսի վաճառականներ հայ կյանքում,— այս հարցերը Բաֆֆուն շատ էլ չէին մտահոգում: Իբրև իսկական ոռոմանտիկ զեղազեա ու մտածող, նա հաստատում էր իր ցանկալի իդեալը, հավատացած լինելով, որ զրական կերպերն իր հերթին նպաստելու է բնավորության և կենսագործունեության տվյալ տիպի հաղթանակին:

Հիշենք նաև, որ «Հայ երիտասարդությունը» աշխատության մեջ ևս, որը տպագրվեց 1879 թ. «Մշակի» էջերում («Ոսկի աքաղաղի» տպագրության տարին, վնասից մի քանի ամիս հետո), Բաֆֆին նորից մի քանի անգամ անդրադառնում է առևտրական տների՝ գավառից եկած պատանի աշակերտների և գործակատարների կյանքի ու դաստիարակության հարցերին, համարելով նրանց մեկը այն դասերից, «որոնք կազմում են հիմնական կապիտալը մեր ժողովրդի ապագա բարօրության» (տե՛ս IX, 401—403, 466—471):

Բերված օրինակները ցույց են տալիս, որ «Ոսկի աքաղաղն» իր նշված երկու հիմնական թեմաներով (հին վաճառականության բարոյական նկարագրի մերկացումը և նոր տիպի առևտրականի ձևավորման ցանկալի ծրագրի առաջադրումը) Բաֆֆու համար պատահական բան չէր, այլ կապվում էր նրա հասարակական մտածողության էական կողմերի հետ: «Ոսկի աքաղաղի» մեջ այդ թեմաները, հատկապես գյուղացի պատանու ճակատագրի հարցն ստացավ իր առավել տպավորիչ, սյուժետային առումով ամենից ծավալուն պատկերումը:

Բնորված թեմայի նշանակությունն ընդգծելու համար Բաֆֆին իր հերոսին անց է կացնում ծանր փորձությունների միջով: Միքայելը (Կալոն), գյուղացի աղքատ ընտանիքի որբ զավակը, կյանքում առաջին անգամ ոտք է դնում գավառական քաղաք և դեպքերի անսպասելի բերումով մեկընդմիջտ կտրվում է հայրենի գյուղից, այն ամենից, ինչ նրան շրջապատել է մինչև 12 տարեկան հասակը, և ընկնում է մի բուրբուլին այլ միջավայր՝ առևտրական Պետրոս Մասիսյանի բնտանիքն ու խանութը: Բաֆֆին կարծեք մի յուրօրինակ «գեղարվեստական էքսպերիմենտ» է ցուցադրում ընթերցողին. ի՞նչ ճանապարհով պիտի գնա Միքայելը՝ այդ տակավին չձևավորված բնավորությունը: Մասիսյանի աղդեցությունն արտաքուստ թվում է ամենազոր. այդ գիշատիչ վաշխառուն, խաբեբայական համոզմունքների և

վարքագծի մեջ կարծրացած բռնակալն իր շուրջը՝ տանը, խանութում, տարածել է մի ծանր, ամեն գեղեցիկ բան սպանող մթնոլորտ։ Շատերն են բարոյապես կործանվել այդ մթնոլորտում, բռնկելով խաբեության, թալանի ճանապարհը։ Չէ՞ որ Պետրոս Մասիսյանի վարքագծում յուրովի խտացել է «սերունդների կենսափորձը»՝ ասիական տնտեսա-ձևի սլամաններում հարստության և զիջքի հասնելու ամենից հուսալի ճանապարհի պատկերացումները։ Թվում է՝ կերպարի «նորմալ» զարգացման դեպքում Միքայելը իբրև բնավորություն սլիտի ձևավորվեր հենց այդ մթնոլորտում, ժառանգելով Մասիսյանի ու նրա շրջապատի մտածողու-թյունը, վարքագիծը, ապրելակերպը։ Դա կլիներ գրականության մեջ բաղմիցս արծարծված՝ բուրժուական զիշատիչ բնավորության ձևավորման թեմայի արտահայտությունը։ Բայց Բաֆֆին բոլորովին ուրիշ իմաստ է դնում Միքայելի կերպարի մեջ, և հենց այստեղ ամենայն ցայտունու-թյամբ երևան են գալիս նրա գավանած ռոմանտիկական մեթոդի առանձնահատկությունները։

Հայտնի է, որ XIX դարի գրականություն մեջ ռետլիզ-մի և ռոմանտիզմի տարբերությունները առաջին որոշա-կիությունը հանդես էին գալիս անհատի և միջավայրի փոխ-հարաբերության ըմբռնման հարցում։ Եթե դասական ռեա-լիզմի ամենաէական զիծը դարձավ տիպական բնավորու-թյունները տիպական հանգամանքների մեջ պատկերելու, հերոսի բնավորությունն ու վարքագիծը միջավայրի ազդե-ցությամբ բացասորելու ձգտումը, ապա ռոմանտիզմն այդ հարցում հանդես բերեց այլ միտումներ։ Ռոմանտիկական ուղղության հեղինակները նույնպես աշխատում էին բնավոր-ությունը դիտել կենսական հանգամանքների հետ ունեցած կապի մեջ, բայց ոչ թե նրանց ներգաշնակության, այլ սուր հակադրության, անհամաձայնության իմաստով։ Հակադրու-թյան, կոնտրաստի սկզբունքը, որը ռոմանտիզմի գեղագի-տության հիմնական դրույթներից մեկն էր, հանդես էր գա-լիս նաև անհատի ու շրջապատի փոխհարաբերության հար-

ցում: Դրական հերոսը հակադրվում էր իրականությանը, այն միջավայրին, որից հենց ծնվել է ինքը: Նա իր ողջ կենսագործունեությամբ, հայացքներով աշխատում էր ժխտել հաստատված ըմբռնումները, չափանիշները, իդեալները: Հերոսի զարգացումը, նրա բնավորության ձևավորումը պայմանավորվում էր ոչ թե նրան անմիջապես շրջապատող կենսական հանգամանքներով, այլ գերազանցապես դադափարական մոտիվներով ու ձգտումներով:

Իհարկե, միամտություն կլիներ կարծել, թե ողմանտիկները, տվյալ դեպքում Րաֆֆին, չէին գիտակցում միջավայրի ազդեցությունը մարդու բնավորության վրա: Մեծ ողմանտիկն իր շատ գեղարվեստական երկերում ցույց է տվել, թե ինչ այլանդակ բնավորություններ են արտադրում հին ֆեոդալական և նոր սկիզբ առնող բուրժուական հարաբերությունները: Իսկ «Խաչագողի հիշատակարանում» Համրի շուրթերով Րաֆֆին մի ամբողջ տեսություն է զարգացնում մարդու վրա հանգամանքների, հասարակության թողած ազդեցության մասին: «Հիմա տեսնո՞ւմ եք, որ դուք սկզբից անմեղ եք եղել և արդար, բայց ձեզ հանցանքի մեջ ձգեցին այն հանգամանքները և այն կենսական պայմանները, որոնցով, սկսյալ մանկությունից, շրջապատված եք եղել,— ասում է Համրը, բացատրելով խաչագողներին առաջացման պատճառները:— Եթե այն հանգամանքները և այն պայմանները ձեզանից հեռացնեին կամ իսպառ չլինեին, դուք, անտարակույս, կմնայիք ձեր անմեղության մեջ, և գուցե շատ օրինավոր մարդ կդառնայիք ... Այն ամբողջ մթնոլորտը, որի մեջ ծլեցին, աճեցին և հասունացան ձեր ընդունակությունները,— կոչվում է Խաչագողություն: Եթե այդ հասարակությունը, կամ, որպես ասեցի, այդ մթնոլորտը, մաքուր լիներ, առողջարար լիներ և ձեզ վրա բարեբար ազդեցություն գործեր, տարակույս չլի, որ ձեր ընդունակությունները կզարգանային դեպի բարին, դեպի լավը և դեպի օգտավետը: Բայց եթե դուք դարձաք մի չարագործ, դուք ծնունդ եք ունյն մթնոլորտի, այլ խոսքով»

նույն հասարակության, որը յուր միջից արտադրել է ձեզ» (II, 594—595):

Սակայն, այսքան հստակ գիտակցելով մարդկային բնավորության կապը շրջապատի հետ, Բաֆֆին շատ հեռու է իրերի վիճակի հետ ֆատալիստորեն համակերպվելու մտայնությունից: Այդպես է լինում, բայց այդպես չպիտի՝ լինի,— իր ստեղծագործության ողջ պաթոսով հաստատում է նա: Հասարակությունը վերափոխելու համար անհրաժեշտ է կյանքի կոչել նոր մարդկանց, բարձր իգեալներով ղեկավարվող հերոսների: Գրականությունը պետք է նախօրոք կերտի այդ հերոսների նախատիպերը՝ առաջ անցնելով կյանքից, օրինակ ծառայելով սերունդների համար: Դրա մեջ էր, նախ և առաջ, նա տեսնում գրականության հասարակական ակտիվությունը: Այստեղ էլ հենց դրսևորվել է ռոմանտիզմի հիմնական դրույթներից մեկը՝ իդեալականի գերակշռությունը իրականի նկատմամբ, գեղարվեստական խոսքի օգնությամբ ցանկալին կյանքում հաստատելու կրքոտ, բուռն մղումը: Դժվար է պատկերացնել ռոմանտիզմի այդ դրույթի ավելի խոր և հստակ ձևակերպում, քան բանաստեղծի մասին «Կայծերի» մեջ ասված հետևյալ խոսքերը. «Նա ստեղծում է այնպիսի տիպարներ, որոնք ներկայի մեջ դեռ ծնված չէին, այլ ապագայում պետք է հայտնվեին: Նրա սուր աչքերը տեսնում են ներկայի մեջ այդ չծնված տիպարների ամենափոքրիկ նմուշները միայն: Նա մարդարեի հոգիով նախատեսում էր, թե տարիներից, գուցե դարերից հետո՝ որպես այդ նշմարները իրանց սաղմնական դրությունից կաճեն, կղարզանան, կկերպարանագործվեն և կատարյալ ձև ու կաղմություն կստանան,— և նրանց պատկերները կանխապես նկարում է և դնում իր ժամանակի հասարակության առջև: Ճշմարիտ բանաստեղծը գիտե անցյալը, դիտե ներկան, գիտե և ապագան» (V, 471):

Այս սկզբունքով են կերտված Բաֆֆու գրեթե բոլոր գրական հերոսները ժամանակակից կյանքը պատկերող երկերում. Ռոստոմը («Սալբի»), Մեխակը («Հարեմ»), Ռու-

բին Արուսյանը («Մինն այսպես, մյուսն այնպես»), Քաջբերունին, Արամյանը («Զահրումար»), Սարհատը («Զալալեղդին»), Կարոն, Ասլանը, Սաքոն («Կայծեր»), Վարդանը, Դուդուկչյանը, Մելիք-Մանսուրը («Խենթ»): Այդ ումանտիկական իդեալի հաստատման միտումով են ստեղծված նաև «Ոսկի աքաղաղի» դրական կերպարները՝ Ստեփանն ու Միքայելը:

Այդ կերպարների մեջ Բաֆֆին ամենից լառաջ ընդգծում է անհատի հոգևոր մեծ ուժերը, որոնք հնարավորություն են տալիս ոչ միայն հակադրվելու Մասիսյանի շրջապատին, այլև հոգեպես անչափ բարձրանալու նրանից: Հակառակ հոր «դաստիարակության» բոլոր ջանքերին, Ստեփանը հոգեպես լիովին ձերբազատվում է Մասիսյանի ալլասերոզ ազդեցությունից և ոգեշնչվում է բարձր գաղափարներով, դառնում ազգային-ազատագրական պայքարի ակտիվ գործիչ: Մասիսյանի դեմ առաջինն ապստամբում է հենց նրա միակ որդին, — Բաֆֆու աչքում դա առհավատչյան է այն բանի, որ նոր հայացքներն ու ձգտումները անպայման հաղթելու են մահացող հին:

Նույն խեղդիչ մթնոլորտում Միքայելը պահպանում ու բազմապատկում է իր ազնվությունը, և ինչքան ուժեղ է ճնշում Մասիսյանի շրջապատը, այնքան ավելի է բնորոշվում նրա կամքը, կատարյալի ձգտումը: Կարծես հակառակ հայտնի ասացվածքին, Բաֆֆին ցանկանում է ապացուցել, թե ճահճի մեջ էլ կարող են կազնիններ աճել: Ալլասերոզ միջավայրից կարելի է բարձրանալ, եթե մարդն ունի ներքին մեծ ուժ, կյանքի հին ձևերից հրաժարվելու և նորին հասնելու կամք:

Որտեղի՞ց են քաղում Բաֆֆու դրական հերոսներն իրենց հոգևոր ուժերը, — այս հարցին վիպասանն ըստ էության չի պատասխանում, շեշտը դնելով միայն հերոսների հոգևոր-բարոյական արժանիքների վրա: Միքայելի և Ստեփանի կերպարներում շատ բան, խստորեն ասած, պատճառաբանված չէ, սակայն է սոսկ այն պոտենցիալով, որ այդպես է պահանջում ումանտիկական դրույթը: Շատ հեշտ և ուղղադիժ է կա-

աւարւում Միքայելի հոգևոր զարգացումը՝ նրան անընդհատ վեր բարձրացնելով ազնվության և դրական գործիմացության աստիճաններով: Զարմանալի արագությամբ, առանց ուսուցչի օգնության նա ձեռք է բերում բազմակողմանի գիտելիքներ, կատարելապես տիրապետում է լեզուներին, դառնում ըստ ամենայնի կրթված և շրջահայաց մարդ: Րաֆֆուն ամենից առաջ հետաքրքրում է հենց անհատի այդպիսի զարգացման հնարավորությունը գեղարվեստական խոսքի ուժով հավաստելը:

Վեպի վերջում Րաֆֆին ցանկացել է լիովին իրագործած տեսնել այն հասարակական-գեղագիտական նպատակները, որոնց փառատրեւն ենթարկված է ամբողջ երկը: Մահանում է Մասիսյանը, և դա սոսկ մի անհատի մահ չէ, այլ հին առևտրական դասի, խաբուրթյան վրա հիմնված գործելակերպի ու մտածողության անխուսափելի կործանման խորհրդանիշ: Առևտրական գործի մեջ և ընտանիքում նրան փոխարինելու է գալիս Միքայելը՝ բարոյական և գործնական բոլորովին այլ հատկանիշներով: Հաղթում են նոր, բարձր ու գեղեցիկ մարդկային ըմբռնումները, որոնք պիտի խթանեն կյանքի առաջադիմությունը: Կարելի է ասել, որ ռոմանտիզմի հիմնական հատկանիշը՝ կյանքը ցանկալի իդեալի համեմատ «վերածեցնելու» և պատկերելու հակումը, «Ոսկի աղաքաղ» վեպում դրսևորվել է ոչ պակաս ցայտունությամբ, քան «Խենթի» և «Կայծերի»՝ ապագա Հայաստանի պատկերը գծագրող նշանավոր վերջաբաններում: Մերկացնելով ֆեոդալական շահագործման ձևերը և հին, «ափական» տիպի բուրժուազիային, Րաֆֆին իր գրչով զինվորագործում էր հասարակական առաջադիմության պայքարին, իր իդեալները որոնում բուրժուական պրակտիկայի ուրիշ, ավելի կատարյալ ձևերի մեջ: Դա էր նրա սոցիալական մտածողության հիմնական բովանդակությունը:

Այսպես, «Ոսկի աղաքաղ» վեպում, մասնավորապես գյուղացի տատանու թիմայի մեկնաբանության մեջ երևան

են գալիս Ռաֆֆու հասարակական և գեղարվեստական մտածողության էական գծերը:

3

«Ոսկի աքաղաղի» տպագրությունից ընդամենը չորս տարի անց (1883) նույն «Մշակի» էջերում հրապարակվեց իր առաջին քայլերն անող երիտասարդ գրողի՝ Շիրվանզադեի «Գործակատարի հիշատակարանից» վիպակը: Դա նրա երկրորդ գեղարվեստական երկն էր՝ մի քանի ամիս առաջ տպագրված «Հրդեհ նավթագործարանում» պատմըվածքից հետո: Բայց գրականության պատմության համար ի՞նչ արժեք ունի այդ ստեղծագործությունը, որ ինքը՝ հեղինակը հետագայում անվանել է իր «զուտ գրական թոթովանքը»: Վիպակն իրոք իր վրա կրում է սկսնակի ստեղծագործական որոնումների բնորոշ կնիքը: Բայց այն հետաքրքիր է ոչ միայն իբրև մեծ գրողի գեղարվեստական ինքնորոշման առաջին արտահայտություն, այլև որպես անցյալ դարի 80-ական թթ. հայ գրականության մեջ կատարված լուրջ շրջադարձի հետաքրքիր դրսևորումներից մեկը:

Գրականության պատմության նոր փուլի սկզբնավորումը միշտ չէ, որ անսլացման կապվում է հասարակական կյանքում հեղաշրջող դեր խաղացած որևէ նշանավոր իրադարձության հետ: Երբեմն հասարակական և դրական մի ամբողջ շարք ներքին գործոններ են, որ, միասին վերցրած, պայմանավորում են գեղարվեստական զարգացման նոր շրջափուլի սկիզբը:

Առաջին հայացքից դժվար նկատելի, բայց իրենց ներքին բովանդակությամբ շատ էական և որոշակի տեղաշարժեր կատարվեցին 80-ական թթ. կեսերին՝ կապված հասարակության տնտեսական և գաղափարական զարգացման նոր փուլի հետ: Գրեթե միաժամանակ և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ հատվածներում սկսվեց մի շարժում (արևմտահայ գրականության մեջ ավելի կազմակերպված ու որոշա-

Ֆի ձևով), որը և նշանավորեց գրական նոր շրջափուլի դո-
յացումը: Նախորդ տարիներին գերիշխող ռոմանտիզմը, որն
իր բարձրակետին էր հասել Բաֆֆու ստեղծագործության
մեջ, զգալիորեն զիջեց իր դիրքերը: Սկսվեց հայ ռեալիզ-
մի զարգացման նոր, առավել արդյունավետ շրջանը: Գրա-
կանության նշանաբանը դարձավ սոցիալական իրականու-
թյան բազմակողմանի և զգաստ վերարտադրությունը՝ ա-
ռանց ռոմանտիզմի համար բնորոշ պատրանքների:

Հայ գրականության այդ նոր փուլի սկիզբը կապվում է
արձակի մեջ Արփիարյանի, Զոհրապի, Նար-Դոսի, Կամսա-
րականի, պոեզիայում՝ Հովհաննիսյանի, Մատուռյանի անուն-
ների հետ, որոնց շուտով հաջորդելու էր տաղանդավոր
գրողների մի նոր սերունդ: Սակայն առանց ճշմարտության
գեմ մեղանշած լինելու կարելի է ասել, որ գրական այդ
նոր շարժման ամենախոշոր և բնորոշ դեմքը արդեն 80-ա-
կան թվականներին դարձավ Շիրվանդադեն: Իր առաջին իսկ
երկերի մեջ ապագա մեծ գրողը հայտարարեց իր մասին
իբրև համոզված ռեալիստի: Խոսքը, իհարկե, վերաբերում
է ոչ թե այդ մեթոդին կատարելապես տիրապետելուն կամ
ռեալիստական ոճի բոլոր «դադունիքները» միանգամից յու-
րացնելուն — դա Շիրվանդադեն պետք է նվաճեր աստիճանա-
բար, ժամանակի ընթացքում — այլ ռեալիզմի ամենից բնո-
րոշ սկզբունքներին, որոնց սկզբից ևնթ դավանում էր գրո-
ղը: Այստեղ, անպայման, բախտորոշ դեր խաղաց նրա
կյանքի նախընթաց ուղին, հատկապես Բաքվում անցկաց-
րած տասնամյակը, որը նրան զինեց իրականության զգաստ
ճանաչողությամբ, բուրժուական աշխարհի սարսափների և
անարգարությունների խոր իմացությամբ:

Սակայն ստեղծագործական ճանապարհի սկզբին Շիր-
վանդադենին վիճակված էր ենթարկվել մի յուրօրինակ «հո-
գեբանական փորձության», հաղթահարել մի դժվարին երկ-
վություն: Երբ 1883 թ. ամռանը հրիտասարդ գրողը Բաքվից
տեղափոխվեց Թիֆլիս, նա իր հետ, բացի անդրկովկասյան
իրականության լայն ճանաչողությունից (որը նրա ռեալիս-

տական մտածողութեան հիմքն էր), բերում էր նաև խոր անաժանք ու հարգանք դեպի ժամանակի ամենաազդեցիկ հայ գրողը՝ դեպի Բաֆֆին: Հայկական ողբանդանի խոշորագույն դեմքը և քննադատական ուսման մեծ պրոֆեսորն ու տեսաբանը հանդիպեցին, բարեկամացան: Եթե Շիրվանդադեն լինե՞ր պակաս կայուն իր գրական համոզումների մեջ, ապա Բաֆֆու նկատմամբ տաժա՞ծ համակրանքը կարող էր դրդել զնալու նրա ստեղծագործական սկզբունքների հունով, դառնալու ողբանդանի ուշացած ներկայացուցիչ: Բայց այդպես չեղավ: Շիրվանդադեն արագորեն հաղթահարեց այդ «հոգեբանական փորձությունը» և սկզբից ևեթ զնաց իր ճանապարհով՝ ուսման սկզբունքների կիրառման ուղիով: Շիրվանդադեն լավ էր հասկանում, որ փոխվել էին ժամանակները, փոխվում էին նաև գեղարվեստական ճաշակները, որ գրականությունից այժմ ամենից ավելի պահանջվում էր իրականության խոր և զգաստ վերլուծություն, ճշմարտացի, չզուլալարված արտացոլում: Եվ այդ առումով Բաֆֆու վեպերը, չնայած իրենց ողջ հմայքին, ողբանդանի պաթոսին, ըստ ամենայնի չէին կարող բավարարել Շիրվանդադեին:

Հատկանշական է, որ արդեն մի քանի տարի անց՝ «Բաֆֆիի կյանքից» հուշագրության մեջ Շիրվանդադեն խոսում էր Բաֆֆու ողբանդանի շատ գծերի մասին, որոնք չէին կարող ընդունելի լինել գրական նոր սերնդի՝ ուսման դավանող արվեստագետների համար: «Երբ առաջինը մատած մի միտք ոգևորում էր նրան,— գրում է նա Բաֆֆու մասին,— վեպի գաղափարը արդեն պատրաստ էր, և նա դրիչը ձեռքն էր վերցնում: Եվ բավական էր, որ գաղափարը կար, մնացյալը նրա համար երկրորդական էր: Նա վաղօրոք պատրաստում էր խնդրի լուծումը, հնարում էր ամբոխին մատչելի տենդենցիան և երբ սկսում էր դրել, նրա դիմում առաջին տեղը ամուր բաղմած էր լինում այդ տենդենցիան, որ պետք է այսպես թե այնպես անցներ վեպի մեջ: Հետևաբար, գեղարվեստական կատարելագործման,

մանավանդ հոգեբանական ճշմարտության մասին շատ էլ չէր մտածում կամ բնավ չէր մտածում»։ Շարունակության մեջ Շիրվանզադեն նշում է նաև Րաֆֆու ուսմանտիրի մյուս գծերը՝ «միշտ պարագոքսներով դասկու փափազը», «սերը դեպի հանկարծակի էֆեկտներ», կրկնություններ և, վերջապես, «ռեալականություն», հոգեբանական ճշմարտության բացակայություն²։

Թեև այս դիտողությունները հրապարակ եկան մեծ ուսմանտիրի հետ ծանոթանալուց մեկ տասնամյակ անց, բայց ծանոթության հենց սկզբում էլ այդ քննադատական վերաբերմունքն ինչ-որ չափով արդեն առկա էր։ Դա երևում է ոչ միայն նրա առաջին երկերի ընդհանուր ուղղությունից, այլև «Գործակատարի հիշատակարանից» վիպակի կոնկրետ բովանդակությունից։ Այս վիպակը, կարելի է ասել, Շիրվանզադեի համար անցումային նշանակություն ունեցող մի երկ էր. լինելով Րաֆֆու ստեղծագործության հոգեբանական աղեկցությունը հաղթահարելու մի հաջող փորձ, այն միաժամանակ դեռ կրում էր զրոյի ինքնորոշման շրջանի, նրա ապրած ներքին երկվության որոշակի կնիքը։ Իրոք, վիպակում յուրովի զուգակցվել են այսպես ասած «րաֆֆիական թեմատիկան» և նրան հոր, ըստ էության հակադիր լուծում տալու անսքող միտումը, կերպարը շրջապատի հանդամանքներով բացատրելու ռեալիստական մտահղացումը և ոճի ու կերպավորման ուսմանտիրական երանդները։ Միանգամայն ճիշտ է որոտցել այդ հակասությունը հայտնի գրականագետ Սիմեոն Հակոբյանը. դեռ 1911 թ. Շիրվանզադեին նվիրված իր գրքում նա այս վիպակի մեջ տեսնում էր այնպիսի հակադիր միտումներ, որոնք «տարուբերում են երկը երկու ուղղությունների արանքում (խոսքը, անշուշտ, ուսմանտիրի և ռեալիզմի մասին է.—էդ. Զ.), տատանելով երկու կրքերի միջև, շարժելով երկու տարբեր անիվների վրա»³։

² «Հորիզոն», գրականական հանդես, դիրք առաջին, Թիֆլիս, 1894, 126, 139—140 (նաև—VIII, 475, 490—491)։

³ Սիմեոն Հակոբյան. Շիրվանզադեի Գրական-քննադատական ուսումնասիրություն, Թիֆլիս, 1911, էջ 60։

Պայմանականորեն ասած, բաֆֆիականը այս վիպակում ամենից առաջ երկի գաղափարի բացահայտ, անսքող ընդգծումն է, կերպարների ուղղագիծ, հաճախ միակողմանի բնութագրումները: Սրան պիտի ավելացնել առևտրական աշխարհի քննադատության ու երգիծանքի բավական սուր-վունակ միջոցները: (Ի դեպ, այս գծերը կարելի է նկատել նաև հաջորդ տարի՝ 1884 թ. դրած «Խնամատար» վիպակում):

Սակայն, այս բոլորով հանդերձ, վիպակն արդեն պարունակում էր այնպիսի գծեր, որոնք ներքուստ սուր կերպով հակադիր էին ռոմանտիզմի սկզբունքներին և նշում էին

4 1903 թ. հրատարակված «Երկերի ժողովածու» առաջին հատորի մեջ Շիրվանդահն իր վիպակը մտցրեց մի շարք կրճատումներով: Հանված են հիմնականում այն հատվածները, որոնք առավել չափով կրում էին հիշյալ «բաֆֆիական» ստեղծագործական սկզբունքների կնիքը: Բերենք վիպակի առաջին հրատարակությանից միայն մի հատված, որը հետագայում կրճատվել է: Գործակատար Գրիգորը, քննադատելով առևտրական աշխարհում տիրող խարճական բարքերը, ասում էր. «Ես զող ու կողոպտիչ համարում եմ անխոր բոլոր մեր վաճառական դասակարգը, որը չէ աշխատում — վարձատրվում է, քրտինք չէ թափում — փորը միշտ կուշտ է: Այստեղ դատապարտելի չեն աղա Գուլամյանցների նման անհատները, այլ դատապարտելի է միայն վերցրած վաճառական դասակարգը: Իսկ եթե ավելի պարզը կուղեք իմանալ, դատապարտելի է մեր ներկա հասարակական կազմակերպությունը, այն կաղավերպությունը, որը րավական չէ, որ գոյություն է տալիս աղա Գուլամյանցներին, այլև նրանց միջոց է տալիս հասարակության մեջ մի հայտնի աստիճանի բարոյական դիրք բռնել:

Ես այս բոլորը շատ լավ իմանում եմ և այդ պատճառով չեմ էլ դատապարտում աղա Գուլամյանցներին, այլ ընդհակառակը աշխատում եմ ևս էլ նրանց ճանապարհով գնալ, որովհետև կրկնում եմ, որ ուրիշ կերպ անհնար է ապրել» (Նյութանգագե. Գործակատարի հիշատակարանից և Հրդեհ նավթագործարանում, Հրատ. Արևի Ապրեսյանի, Քիֆլիզ, 1884, էջ 67—68):

Չնայած իրենց սոցիալական նշանակալիությանը, այս խոսքերը բավական անբնական էին հնչում հասարակ գործակատարի շուրթերում, դարձնելով նրան հեղինակի մտքերի մի յուրօրինակ «խոսափող»: Անշուշտ, դա է ստիպել զրոգին հետագայում կրճատելու վիպակի այս և ուրիշ հատվածները:

գրողի՝ ռեալիստական մեթոդի զարգացման հիմնական ուղղությունը: Դա, ամենից առաջ, անհատի և շրջապատի կապի ռեալիստական ըմբռնումն էր, որը դրված էր վիպակի հիմքում:

Վ «Գործակատարի հիշատակարանից» վիպակը «Մշակում» տպագրվեց 1883 թ. նոյեմբերին, երբ արդեն բավական հասունացել էր Բաֆֆու և Արծրունու գծտույթյունը: Ճիշտ է, Բաֆֆին դեռ բացահայտորեն չէր հեռացել «Մշակից» (դա տեղի ունեցավ մի փոքր անց՝ 1884 թ. սկզբին), դեռ թերթի էջերում մեկ-մեկ երևում էր նրա ստորագրությունը և նրան պաշտպանող հոդվածներ ու նամակներ՝ Հայկունու բիրտ հարձակումների և գրողի դրական գործունեության առաջիկա 25-ամյա հոբելյանի առթիվ, բայց «Մշակին» մոտ կանգնած մարդիկ (այդ թվում, իհարկե, նաև Շիրվանզադեն) լավ գիտեին այդ գծտույթյան մասին: Այդ պայմաններում «Գործակատարի հիշատակարանից» վիպակի տպագրությունը՝ Բաֆֆու դրական սկզբունքների բացահայտ մերժումով, փաստորեն դառնում էր Արծրունի—Բաֆֆի հակամարտության գրեթե անխուսափելի մեկը: Տասնամյակներ անց իր հուշերի գրքում Շիրվանզադեն այդ մասին գրում էր. «Հարկավ, ես այնքան հանդուգն չեի, որ մի վայրկյան անգամ երևակայեի, թե իմ երախայրիքը կարող է մրցել թեկուզ մի «Ոսկե աքաղաղ»-ի հետ: Սակայն զգում էի, որ Արծրունու համար իմ համեստ գործը մի թեթև սպառնալիք է Բաֆֆին» (VIII, 117):

Գրական-պատմական այս հանգամանքներին ավելացնենք նաև հետևյալ փաստը: «Մշակում» վիպակը տպագրվեց առանց որևէ ընծայականի, այնինչ 1884 թ. առանձին հրատարակության մեջ Շիրվանզադեն գրքի ճախատին գրողմեջ այսպիսի բառեր. «Խորին հարգանքով նվիրում եմ պ. Բաֆֆիի դրականական գործունեության քսան ու հինգամյա հոբելյանի հիշատակին»⁵: Սա, անշուշտ, մեծ գրողի

⁵ Վիպակի 1903 թ. և հետագա հրատարակությունների մեջ այդ ընծայականը պարզեցված է. «Նվիր Բաֆֆիի դրականական գործունեության 25-ամյակին»:

նկատմամբ խորին ակնածանքի դրսևորումն էր, բայց նաև Բաֆֆու ստեղծագործության, մասնավորապես «Ոսկի աքաղաղի» և իր վիպակի ներքին հակադրությունն ընդգծելու մի յուրօրինակ միջոց:

Իրոք, արտաքուստ շատ նման են երկու երկերի մեջ պատմվող հանգամանքները, նախնական իրադրությունը, հերոսների «եկակեսուր»: Շիրվանղաղեի վիպակի հերոսը՝ Խաչին, դարձյալ աւարականաց հետո նույնպես աշակերտ է տրվում վաճառական Գուլամյանցների խանութը, և նրա կյանքն էլ մեկընդմիջտ կապվում է առևտրական աշխարհի հետ: Նման է նաև հերոսների ուղու «վերջնակետը». վիպակի վերջում Խաչին էլ, Միքայիլի նման, դառնում է իր նախկին տերերի փեսան և ինքնուրույն առևտրական: Գործ է վարում: Համընկնում են նաև սյուժետային մի շարք մանրամասներ, ինչպես, օրինակ, առևտրական գործերով Մոսկվա մեկնելը, այնտեղ երկար ժամանակ ապրելը և այլն:

Սակայն այս նմանություններն ըստ էության կոչված են ավելի ընդգծելու հերոսների ուղու ներքին սարքերությունները, հեղինակների վերաբերմունքի հակադրությունը: Փոքրիկ Խաչին, որն սկզբից եեթ ուներ մանրավաճառ Բորոսի նման մի «իմաստուն խորհրդատու» (ի դեպ, վերջինիս խրատները շատ նման են, երբեմն ուղղակի տառացի համընկնում են Պետրոս Մասիսյանի «կենսափոխադրությունը»), Գուլամյանցների առևտրական տանը դրսևորում է իրեն իբրև «արժանավոր աշակերտ»: Նա շատ շուտով յուրացնում է «մարդ դառնալու», այսինքն՝ «փող ձեռք բերելու դադտնիքը», հաճոյանալով ու խաբելով նվաճում է աղա Գուլամյանցների լիակատար վստահությունը, իսկ վերջում դառնում նրանց հարստության լիիրավ տերը, այժմ արդեն հորջորջվելով Խրիստաֆոր Սերգեյիչ աղա Առուշանով: Խաբեություն, ճարպիկ ագահության մեջ նա գերազանցում է իր տերերին, որոնց, թվում էր, անհնար կլինեք դերազանցել: Առևտրական նոր սերնդի մարդուն երիտասարդ դրողը պատկերում է իբրև կեղծիքի և թալանի ավելի կատարելա-

գործված կրողի: Այդ սերնդի հետ նա, հակառակ Րաֆֆու, ոչ մի հույս չի կապում, իրատես հայացքով պատկերելով նրա ալլանդակ արատները: (Հիշեցնենք նաև, որ մի փոքր անց՝ 1887 թ. Շիրվանզադեն գրեց իր աղմուկ հանած հոգվածաշարը վաճառականության մասին՝ «Հայ ազգի կատաղի թշնամին» ընտրող վերնագրով):

Շիրվանզադեի վիպակը հետաքրքիր է ամենից առաջ իբրև հիշյալ ռեալիստական դրույթի՝ կերպարի և հանգամանքների կապի զիտակցման հստակ արտահայտություն: Բնավորությունը ձևավորվում է շրջապատող պայմանների մեջ, նրանց անմիջական ազդեցության տակ, և նաշին անհրաժեշտաբար պիտի յուրացնեի ու «վերարտագրեր» իր շրջապատի հոգեբանությունն ու վարքագիծը: Վիպակի ողջ արամաբանությամբ Շիրվանզադեն աշխատում է հաստատել այդ միտքը: Դիտակցաբար թե տարեից յուրերես, երիտասարդ զրոյը շեշտը դնում է ռեալիզմի ամենաէական կողմի՝ տիպական բնավորության և տիպական հանգամանքների կապի վրա:

Այս առթիվ հետաքրքիր է նշել նաև հետևյալ փաստը, իբրև 80-ական թթ. ռոմանտիզմի և ռեալիզմի պայքարի մի կոնկրետ դրսևորում: «Մեղու Հայաստանի» թերթը վիպակի առանձին հրատարակության առթիվ տպագրեց մի փոքրիկ անստորագիր դրախտություն, որի մեջ շոշափվում էր միայն վիպակի մեկ կողմը՝ անհատի հատկությունները շրջապատի ազդեցությամբ պատճառաբանելու ռեալիստական միտումը: Դրա համար էլ «Մեղուն» դուրում էր երիտասարդ զրոյին. «Սոքա զրավիչ և խելացի պատկերներ են... Նա կարող է ժամանակին լավ վիպասան դառնալ: Պ. Շիրվանզադեն յուր ամենամեծ ուշադրությունը դարձնում է յուր հերոսին շրջապատող շրջանի վրա: Դա, որքան մենք հասկանում ենք, ամենաճիշտ և ամենաօգտավետ ուղղությունն է, որովհետև անհատը յուր բոլոր արժանավորություններով և պակասություններով պարտական է միմիայն յուր շրջանին, նրա անընդմիջական ազդեցու-

թյանը»⁶։ Ճիշտ կերպով նկատելով Շիրվանշահի պաշտպանած ռեալիստական դրույթի էությունը, «Մեղուն» այդ փաստն աշխատում էր ուղղել Րաֆֆու, նրա ռոմանտիզմի դեմ։ Պատահական զուգահեռություն չէր, անշուշտ, որ այդ օրերին թերթը շարունակում էր մեկը մյուսի հետևից նոր հոգևածներ տպագրել Րաֆֆու դեմ, աշխատելով «Կայծերից» հետո «պսակադերծ անել» նաև «Ջալալեդդինը», «Դավիթ Բեկը» («Կայծերի» առթիվ Հայկունու և Փալստոս-Րաֆֆու բանավեճը տեղի էր ունեցել 1883 թ.)։ Տարիներ անց «Կյանքի բովից» գրքում Շիրվանշահին այդ մասին գրել է. «Մեղու Հայաստանի» լրագիրը գովեց նրան («Գործակատարի հիշատակարանից» վիպակը.— էդ. Ջ.) ոչ այնքան անկեղծորեն, որքան Րաֆֆիին խայթելու համար» (VIII, 117)։

Այսպիսով, շնայած ոճի և կերպավորման որոշ «րաֆֆիական» երանգներին, Շիրվանշահի հասարակական պատկերացումներն ու ստեղծագործական նոր սկզբունքները նրան հանգեցրել են գրականության մեջ տողեն մի անգամ մշակված թեմայի բոլորովին այլ՝ ռեալիստական լուծման։ Դա է հղել նրա գիտակցված նպատակը այդ թեմային դիմելիս։ Միաժամանակ, այդ լուծումը տարբերվում է Րաֆֆու լուծումից նաև իր երգիծական բնույթով։ Եթե Րաֆֆին Միքայելի ուղին ներկայացնում է դրամատիկ շիշտերով, ապա Շիրվանշահին ամբողջովին երգիծական մեկնաբանություն է տալիս խաչի «մարդ դառնալու» պատմությամբ, թեև երգիծանքը վիպակում դեռ շատ կողմերով պարզունակ է, անկատար։ Այդ երգիծական մտահղացումից է գալիս վիպակի ձևը՝ սկզբից մինչև վերջ առաջին դեմքով՝ հերոսի շուրթերով պատմելու եղանակը։ Իր «Հիշատակարանում» խաչին ծայրաստիճան անկեղծ է, նա չի քաշվում բացահայտորեն խոստովանելու իր արարքների ողջ ստորությունը, թեև ոչինչ դատապարտելի չի տեսնում դրա մեջ։

⁶ «Մեղու Հայաստանի», 26 փետրվարի 1884, № 15։

Սեփական անմաքուր գործերի մասին հանգիստ-անվրդով, առանց խղճի որևէ խայթի պատմելն էլ, հեղինակի մտահղացմամբ, պետք է ոչ միայն խիստ բացասական, այլև քննադատական վերաբերմունք առաջացնի ընթերցողի մեջ: Ահա եւալիի բնորոշ խոստովանություններից մեկը. «Այնտեղ, ուր հարկավոր էր խորամանկություն — ես խորամանկ էի, ուր հարկավոր էր միամտություն — ես միամիտ էի: Ուր հարկավոր էր կեղծավորություն և շողոքորթություն — ես կեղծավորող և շողոքորթող էի, ինչպես պարսիկ, ուր հարկավոր էր ստախոսություն — ես սուտ էի ասում, ինչպես մի հմայող: Մի խոսքով, ես հնադանդվում էի ամեն դեպքում հանգամանքներին և իմ ամեն մի քայլն անում էի վերջինների համեմատ, միայն թե կարողանայի առաջանալ Մակար աղայի մոտ, միայն թե ձեռք բերեի նրա վստահությունը»:

Այսպիսի անձնավորության բարձրացումը «հարստության և պատվի» աստիճաններով ինքնին դառնում էր մեղադրանք տիրող հասարակարգի, նրա բարոյական պատկերացումների հասցեին:

Երկու ստեղծագործությունների թեմատիկ-սյուժետային ընդհանրությունները և առաջադրված հարցի լուծման սկզբունքային տարբերությունները հիմք են տալիս ասելու, որ երիտասարդ գրողը ցանկացել է ստեղծել մի յուրօրինակ գրական պարողիա, որը պիտի ցուցադրեր համանման կենսական վիճակների իրական բովանդակությունն ու հեռանկարները: Թո՛ղ որ Շիրվանզադեի «զուտ գրական թոթովանքը» դեռ ըստ ամենայնի անկատար մի գործ էր, դեռ շատ կողմերով կապված հայ գրականության նախորդ՝ «րաֆ-ֆիական» շրջանի հետ: Իր հիմնական միտումներով այն բացում էր մի նոր հուն, որը դնալով պիտի ընդլայնվեր և գրողին հանգեցներ իր ռեալիստական արվեստի՝ «Նամուսի», «Քառուսի», «Վարդան Ահրամյանի», «Արտիստի» մեծ նվաճումներին:

Առևտրական աշխարհն ընկած պատանու թեման մեղ համար այսօր կարող էր սոսկ դրական-պատմական հետաքրքրություն ներկայացնել, եթե այդ թեմայի շուրջ ծագած ներքին բանավեճը չստակվեր մի երրորդ ստեղծագործության՝ Թումանյանի «Գիքորի» երևան գալով: Այո՛, հայ արձակի այդ հավերժական կոթողը թերևս չստեղծվեր, եթե Թումանյանից առաջ մեր դրականության մեջ արդեն ծագած չլիներ այդ բանավեճը: Զպետք է միակողմանի հասկանալ այս պնդումը: Իհարկե, իր կենսական տպավորություններն ու պատկերացումները տվյալ հարցի մասին Թումանյանը բոլոր դեպքերում կարող էր արտահայտել (և անպայման կարտահայտեր) որևէ այլ ձևով: Բայց ստեղծագործության կոնկրետ նպատակամիտումը, սյուժետային ընթացքը, դրվագների ընտրությունն ու թեմայի լուծումը հաղիվ թե մեղ հայտնի աեսքն ունենային, եթե նրանից առաջ հրապարակված չլինեին Շիրվանզադեի և մանավանդ Բաֆֆու երկերը: Թումանյանն իր անմահ պատմվածքով յուրովի «խառնվեց» այդ բանավեճին: Ավելին, նա տարբեր միջոցներով ընդգծեց իր երկի կապը նախորդների հետ՝ ընդգծեց և՛ որոշ դրվագների ակնհայտ նմանությունը, և՛ թեմայի լուծման սկզբունքային նորությունը:

Հայտնի է, որ «Գիքորի» առաջին, այն ժամանակ անտիպ մնացած տարբերակը դրվել է 90-ական թթ. կեսերին (1894—95) «Հորիզոն» գրական հանդեսի երկրորդ գրքի համար: Հանդեսի այդ գիրքը լույս չտեսավ, և «Գիքորը» անտիպ մնաց ավելի քան տասը տարի (առաջին անգամ լույս է տեսել «Հասկեր» մանկական ամսագրում 1907 թ.): Դրվվար է ճշգրիտ պատասխանել այն հարցին, թե ի՞նչ տարբերություններ են եղել նախնական «Գիքորի» և առաջին տպագրության միջև (պատմվածքի և ո՛չ մի ձևագիր մեղ չի հասել): Սակայն, ելնելով Թումանյանի ստեղծագործական աշխատանքի ոճից, նրա մյուս երկերի մշակման եղա-

նակից, կարելի է առանց տատանվելու ասել. տպագրության հանձնելուց առաջ Թումանյանն անսլացման վերամշակել է պատմվածքը, բայց դա վերաբերել է ոչ թե սյուժեին, հերոսների փոխհարաբերությանը, այլ նրանց հոգեբանության և վարքագծի գեղարվեստական պատճառաբանմանը, լեզվի և ոճի ժողովրդային տարրերի որակական ընդգծմանը: Այս առումով՝ «Գիքորի» մեջ արտացոլվել են, մի կողմից, 80—90-ական թթ. սոցիալական ըմբռնումներն ու կենսական տպավորությունները և, մյուս կողմից, գրական վարպետության այն մակարդակը, որին Թումանյանը հասել էր դարասկզբին:

Շատ հետաքրքիր է, որ «Գիքորի» առնչությունը «Ոսկի աքաղաղ» և «Գործակատարի հիշատակարանից» երկերի հետ նկատվեց արդեն 90-ական թվականներին: Պահպանվել է գրական-հասարակական գործիչ Արշակ Բաբսուդարյանի կարծիքը պատմվածքի մասին՝ արտահայտված Փ. Վարդադարյանին գրած նամակում: Վերջինս Ա. Բաբսուդարյանին էր ուղարկել պատմվածքի ձեռագիրը՝ «Հորիզոն» հանդեսի երկրորդ գրքում տպագրելու մասին կարծիք ստանալու համար: Դրախոսը շատ զուսպ և վերստահ կարծիք է հայտնում պատմվածքի վերաբերյալ, մի բան, որի պատճառներից մեկն էլ, թերևս, այդ ժամանակ բանաստեղծի հետ նրա զժամած լինելն էր (տե՛ս ԹԺՀ, 367—368): Նկատի ունենալով 1895 թ. հունիսի 3-ին գրված այդ նամակի գրական-պատմական որոշակի հետաքրքրությունը, ստորև մեջ ենք բերում այն ոչ մեծ կրճատումներով.

«Նյութը նորութուն չի ներկայացնում մեր գրականության համար: «Փոքրավորի», այն էլ դուռդից եկած փոքրավորի գրությունը նյութ ծառայած է և Րաֆֆուն («Ոսկի աքաղաղ») և որքան հիշում եմ, «Ոսկի աքաղաղում» կան տեսարաններ, որ կրկնվում են «Գիքորում»: Դրանով չեմ ուզում տեսլ, որ օգտված է մեկը մյուսից, այլ միայն նյութի և բովանդակության նույնությունը. նույնպես և «գուքնի աշակերտի» կյանքը դուրս է բերված թե Րաֆֆու այս գրք-

վածքում և թե Շիրվանզադեի «Գործակատարի հիշատակարանում»:

«Գիքորի» տրագիքական վերջավորությունը, Գիքորի մահը անկարելի ոչինչ չէ ներկայացնում, միայն ինձ թվում է, որ սովելի ռեալական հոգի վրա են կանգնած Բաֆֆին ու Շիրվանզադեն՝ ներկայացնելով այդ կյանքը դժվար ու չարքաշ, բայց այնուամենայնիվ ոչ այդ աստիճանի տրագիքական:

...Ձեմ հերքում, որ նյութի նույնություն և մեր կյանքի ընդհանուր երևույթների պատճառով, Երևանի և Թիֆլիսի տան ծառայի կյանքի մեջ որոշ ընդհանուր գծեր պետք է լինեն, բայց բացի ընդհանուր գծերից, Թիֆլիսյան կյանքից գրողը պետք է ներկայացնի և տեղական առանձնահատկությունները, որից հետո միայն գրվածքը որոշ տեղ է բռնում եղածների շարքում»⁷:

Իհարկե, այսօր ամենևին իրավացի չեն թվում ո՛չ դրախոսի բավական շփոթ դատողությունները համեմատվող երեք գործերի «ռեալականության» աստիճանի մասին, ո՛չ էլ նրա այն ակնարկը, որից կարելի է ենթադրել, թե «Գիքորի» մեջ բացակայում է Թիֆլիսյան կյանքի տեղական առանձնահատկությունների պատկերը: Բայց շմոռանա՞նք, որ խոսքը վերաբերում է պատմվածքի առաջին՝ մեղ անժանոթ տարբերակին, որի մեջ Թումանյանը թերևս փոփոխություններ է մտցրել նաև այդ ուղղությամբ: Բացի այդ, նամակը հետաքրքիր է որպես Բաֆֆու, Շիրվանզադեի և Թումանյանի երկերի թեմատիկ առնչության առաջին արձանագրում, մի նմանություն, որը կյանքի ընդհանուր գծերից է բխում:

«Գիքորին» միանգամայն դրականորեն վերաբերվեց այն գրողը, որի հետ նույնպես բանավեճի էր բռնվել Թումանյանն իր պատմվածքով՝ Շիրվանզադեն: Դեպքից ուղիղ քառասուն տարի անց (1934) Շիրվանզադեն այսպես է

7 ԳՄԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 1705:

նկարագրում իր առաջին տպավորութիւնն ու վերաբերմունքը. «Հիշում եմ այն հաճելի ժամերը, երբ Հովհաննես Թումանյանցն իր «Գիքորը»-ի ձեռագիրը բերել էր ինձ մոտ կարդալու: Մինչ նա իր խոլ ձայնով, զգացված կարգում էր, ես մտածում էի՝ ինչ պիտի ասեմ այդ համակրելի երիտասարդին, եթե գտնեմ, որ նրա այդ առաջին արձակ գրվածքը բանի պիտք չէ: Բարեբախտաբար, երկն այնքան զմայլելի էր, որ ես, խորապէս զգացվելով, հարձակվեցի հեղինակի վրա և համբուրեցի նրան» (X, 584):

Թումանյանը նորից դիմեց «րաֆֆի-շիրականգահական» թեմային այն պատճառով, որ այն հնարավորութիւն էր տալիս արտահայտելու իր նվիրական խոհերն ու տպավորութիւնները, իր ըմբռնումները շրջապատի աշխարհի, գյուղի և քաղաքի փոխհարաբերության մասին: Թումանյանը նպատակ ուներ ցուցադրել թեմայի մի երրորդ՝ խորապիսռեալիստական, բայց իր ամբողջ բովանդակութեամբ ողբերգական լուծում:

«Գիքորը» մեկն է Թումանյանի այն հազվագեղ երկերից, որոնց մեջ նա արտաքուստ զուրս է դալիս իր ստեղծագործութեան հիմնական ոլորտից՝ գյուղական աշխարհի և ժողովրդական բանահյուսութեան կերպարների ու սյուժեների շրջանակից: Ավելի ճիշտ՝ Թումանյանի ողջ ստեղծագործութեան մեջ մենք միայն երկու երկ դիտենք, որոնք ամբողջովին կամ մասամբ ծավալվում են ոչ թե գյուղում կամ ֆոլկլորային կերպարների աշխարհում, այլ ժամանակակից բուրժուական քաղաքում, — «Պոետն ու Մուսան» և «Գիքորը»: Բայց այդ երկու «շեղումներն» էլ խիստ հատկանշական են Թումանյանի աշխարհայացքի և ոճի ներքին միասնութեան համար: Մի դեպքում երգիծական, մյուս դեպքում ողբերգական տեսանկյունով է մոտենում Թումանյանը բուրժուական քաղաքի և հարաբերութիւնների պատկերմանը: Ուրիշ շեշտեր, պոետականացման արժանի դժեր չի տեսնում բանաստեղծն այդ հարաբերութիւնների մեջ: «Պոետն ու Մուսան» այրող երգիծանքով, անզիջող բա-

ցասական գնահատականով ներկայացնում է շահի և անարդարության վրա հիմնված փողատիրական աշխարհի բարքերը, նրանց թշնամությունը պոնգիային և արլեստին: Իսկ «Գիքորի» մեջ Թումանյանը քաղաքը պատկերեց մի այլ կողմից, ցուցադրեց գյուղացի պատանու ողբերգական ճակատագիրը քաղաքում, նրա կործանումը դաժան, անսիրտ մարդկանց շրջապատում:

Թումանյանի ունակիւմի և գյուղացիական դեմոկրատիզմի բուն էությունից է բխում այն հանգամանքը, որ նրան ղբաղեցնում է ո՛չ շրջապատող աշխարհի կեղտից մարդուն բարձրացնելու և վերածնելու հնարավորությունը (որը տարբեր ձևերով արտացոլվել է «Ոսկի աքաղաղի», հետագայում՝ «Քառսի» մեջ), ո՛չ էլ կենսահարաբերությունների այդ ոլորտում գիշատիչ «հերոսների» ձեւավորման միանգամայն իրական, ճշմարտապատում ընթացքը («Գործակատարի հիշատակարանից» հետո Շիրվանզադեն այդ ընթացքը ունակիւմի մեծ ուժով ցուցադրեց «Վարդան Ահրումյան» վիպակում): Թումանյանին գրավում է թեմայի մեկ այլ կողմ՝ ժամանակակից քաղաքի հակամարդկային, անհոգի պայմանների կործանիչ աղղեցությունը ժողովրդի մարդու վրա:

Թիֆլիզի առևտրական տներում երիտասարդ Թումանյանը տեսել էր ոչ միայն ճարպիկ ու հաջողակ խաչինների, այլև խեղճ ու վտիտ գյուղացի պատանիներին՝ կրթած աշխատանքի ծանր բեռի տակ, ենթարկված ամենօրյա ստորացման ու զրկանքների: Նրանց ճակատագիրն է խտացրել բանաստեղծը, այդ է պատմվածքի կենսական հիմքը, նրա ունակիւմի նախադրյալը:

Բայց «Գիքորի» մեջ ներկայացվող կոնկրետ դեպքը Թումանյանի համար հիմք է ծառայել հասարակական ավիլի մեծ ընդհանրացման համար՝ կապված քաղաքի և գյուղի փոխհարաբերության հարցի հետ: Դրամատիրական քաղաքն իր էությունով թշնամի է գյուղին, — ասում է Թումանյանն իր պատմվածքով: Բանաստեղծն իր իդեալը որոնում է ժողովրդական կյանքի և պատկերացումների ոլորտում, նրան

սկզբունքորեն խորթ է ժամանակակից քաղաքն իր հարաբերություններով և բարոյական ըմբռնումներով: Դիքորի ողբերգական վախճանը նա պատկերում է իբրև մի կոնկրետ դրսևորում այն իրողություն, որ այդ միջավայրում գյուղացու բոլոր հույսերը դատապարտված են կործանման: Այսպես, արտաքին-սյուժետային առումով հեռանալով գյուղի ուղղակի պատկերումից, Թումանյանն իր մտորումների կենտրոնում պահում է դարձյալ գյուղի ճակատագիրը, նրա ապագայի և հեռանկարների հարցը:

Դիքորի ողբերգական պատմության մեջ Թումանյանն արտահայտում է իր այն համոզումը, որ ժամանակակից քաղաքն այն տեղը չէ, ուր գյուղացի պատանին պետք է «մարդ դառնար» (մի պատրանք, որ շատերի նման բաժանում էր նաև խեղճ գյուղացի Համբոն): Դա դաժան, անսիրտ, կործանիչ միջավայր է: Սկզբում միամիտ հույսերով տղային քաղաք տանող Համբոն պատմվածքի վերջում քաղաքից վերադառնում է մեռած Դիքորի շորերը թևի տակ, — սրա մեջ արտահայտվել է ողբերգական հակադրության ամբողջ խորությունը:

Թումանյանի պատմվածքում ևս լիովին դրսևորվել է ռեալիզմի սկզբունքը անհատի և հանգամանքների կապի մասին, բայց ուրիշ բովանդակությամբ: Դիքորը ժամանակ էլ չունեցավ ո՛չ կրելու իր նոր շրջապատի բացասական գծերի ազդեցությունը, ո՛չ էլ մտածելու այդ շրջապատից բարձրանալու մասին: Փոքրիկ հերոսին միանգամից բաժին ընկան այնքան շատ բարոյական ու ֆիզիկական զրկանքներ, որ նա սիրտի ղոհվեր այդ աշխարհում: Հանգամանքները երկաթյա անհրաժեշտությամբ արագորեն մոտեցնում են օրհասական վախճանը:

Թեմայի ողբերգական լուծումը նախապատրաստվում է պատմության ողջ ընթացքով, նրան են ծառայում սյուժետային զարգացման բոլոր դրվագները, գեղարվեստական բոլոր մանրամասները: Սկսած պատմվածքի առաջին իսկ տողերից՝ իր երեխային «անիրավ աշխարհը» տանելու դեմ

բողոքող մօր խոսքերից, պատմվածքում գոյանում և քայլ առ քայլ խտանում է մի ողբերգական մթնոլորտ: Փոքրիկ պատմվածքի մեջ նման դրվագները շատ են, և նրանցից ամեն մեկը բավական կլինելու մի ամբողջ ողբերգական պատմության համար:

Նշանակալից է և այն, որ այդ բոլորի մասին Թումանյանը պատմում է առանց արտաքին շեշտման, առանց «զգայացունց» մոտիվների, միշտ զարմանալիորեն զուսպ և ժլատ ոճով: Իրականում, սակայն, այդ արտաքին զսպվածությունն ավելի է ընդգծում ողբերգականությունը, ստիպում է ներքուստ վերապրել եղելության ողջ դրամատիզմը, մշտապես լինել պատմության ակտիվ մասնակիցը: Ինչպես պեղիալի շատ էջերում, այստեղ ևս թումանյանական արվեստը գործում է ասես «հակադարձ համեմատականի» օրենքով. ինչքան ավելի հանգիստ, «անտարբեր» է պատմում հեղինակը, այնքան ավելի ուժեղ է ներգործում նրա խոսքն իր ներքին՝ դրամատիզմով, կենսական և հոգեբանական ճշմարտացիությանմբ: Բավական է հիշել պատմվածքի վերջը. ընթերցողի վրա ազդելու, սրտահույզ զեղումների ինչպիսի՝ մեծ հնարավորություն էր տալիս ծնողներից հեռու, օտար քաղաքում մահացող փոքրիկ Գիքորի նկարագրությունը: Բայց Թումանյանը ներկայացնում է միայն մի քանի դիժ և այն էլ առանց վերաբերմունքի արտաքին դրսևորման, — գյուղի աղբյուրի սառը ջրից խմելու մի խնդրանք, որ անում է հիվանդ Գիքորը, զառանցական բացականչություններ, դուխը կորցրած Համբոյի մի երկու անօգնական խոսք, և վիճակի ծանրությունը, նրա ողբերգական իմաստը բացատրվում է ավելի խոր ու ազդեցիկ, քան կարելի էր անել որևէ այլ եղանակով: Թումանյանն ուղղակի չի նկարագրում Գիքորի մահն ու թաղումը, Համբոյի սուգը որդու վրա, բայց նրա ընտրած «անխոս մանրամասները» շատ ավելին են ասում, — այն, որ Համբոն կռատակին տանում է մահացած որդու շորերը, «որ մերը լաց լինի վրեն», այն, որ շորերի դրսևո-

ներում գտել էին «մի բուռը փայլուն կոճակներ, նախշուն թղթեր, շքի կտորներ ու մի քանի քորոց», որ Գիքորը հավաքել ու պահել էր քրոջ համար, այն, որ վերագարձի ճանապարհին ամեն ինչ ստիպում է Համբույին հիշելու մահացած որդուն և այն, վերջապես, որ գյուղի ծայրին, հղիլու թյունից անտեղյակ, կանգնել են Գիքորի հարազատներն ու սպասում են նրա վերագարձին... Թումանյանի արտաքուստ հանդարտ էպիկական պատմեաձևը պարունակում է և՛ ցնցող դրամատիզմ, և՛ քնարական հույզերի մի խսկական բուռն հորձանք: Իվուր չէ, որ «Գիքորի» առաջին գրախոսը՝ Ավետիք Իսահակյանը, դեռ 1910 թ. գրել է. «Մարդ զարմանում է, թե ինչպես այս նախ վատմվածքը թաքցրելում է իր մեջ այնքան լիրիզմ, այնքան անմիջական զգայմունք և այնքան իրական կյանք»⁸:

Նորից անդրադառնալով տարիներ առաջ Բաֆֆու սկզբնավորած թեմային, Թումանյանը ցույց տվեց, որ հայ կյանքում այդ հարցը առաջվա նման մնում է «օրակարգի մեջ»: Նա դեղարվեստորեն հայտնագործեց հին թեմայի կենսական բովանդակության նոր կողմեր, որոնք և հիմք դարձան հայ գրականության ամենագեղեցիկ ու խորիմաստ երկերից մեկի համար:

5

Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում «Գիքորի» այն դրվագները, որոնք ակնհայտորեն նման են Բաֆֆու և Շիրվանդադեի երկերի համապատասխան նկարագրությաններին և, պետք է ենթադրել, ստեղծվել են նախորդների փորձը հաշվի առնելով, որոշ դիտակցված նպատակադրմամբ: Այդ դրվագներում առավել ցայտունությամբ է հրեում թեմայի նոր լուծման, համանման վիճակների մեջ հուզական-գաղափարական ուրիշ բովանդակություն դնելու

⁸ Ավ. Իսահակյան. Հովհ. Թումանյանի «Գիքորը», «Հորիզոն», 1910, № 19:

միտումը: Հատկապես շատ են նմանությունները «Դիքորի» և «Ոսկի աքաղաղի» միջև: Դիտենք համընկնող մոտիվներին ու դրվագներին մի քանիսը:

Հատկանշական է, օրինակ, որ երեք գործերի մեջ էլ հենց սկզբից ծագում է պատանի հերոսների կյանքի հետագա ուղու հարցը, շատ է խոսվում նրանց «մարդ դարձնելու» նպատակի մասին: Բայց ինչպե՞ս, ի՞նչ ուղիներով և ի՞նչ բովանդակություն է դրվում «մարդ» հասկացության մեջ, — այստեղ արդեն հերոսների ըմբռնումները շեղվում են:

Պետրոս Մասիսյանը խոստանում է Կալոյին (Միքայիլին) «սպահել, մեծացնել և «մարդ» շինել ... հասկանում ե՞ս, մարդ, ինձ նման մարդ, ոչ թե տգետ գյուղացի ...

«Մարդ» բառը, — շարունակում է Ռաֆֆին, — աղայի լեզվում բոլորովին ուրիշ նշանակություն ուներ. մարդ ասելով նա հասկանում էր հարուստ վաճառական, որովհետև, նրա կարծիքով, ով որ փող չուներ, նա մարդ չէր»:

Սակայն վեպի գաղափարական բովանդակության հիմնական դժերից մեկն այն է, որ ցույց արվի «մարդ» ըմբռնման մի ուրիշ, բարձր և գեղեցիկ բովանդակությունը, որի կրողներն են դառնում Ստեփանն ու Միքայելը:

«Մարդ դառնալու» մասին խոսվում է նաև Շիրվանդադեի վիսրակի սկզբում: Որդուն հանձնելով աղա Գուլամյանցների խանութը, Խաչիի հայրը ասում է. «Վարվի՛ր նրա հետ, ինչպես դու գիտես, միայն թե ժամանակով մարդ դառնա քո ձեռքում»: Հետևում է առևտրականի պատասխանը՝ ինքնավստահ և աներկբա ոճով, տոգորված նույն մասիսյանական ըմբռնումով՝ մարդու, իբրև ամենից առաջ հաջողակ կերսով փող վաստակող էակի մասին.

«—Մարդ դառնալը կախված է իրանից: Եթե խոնարհ, ղոչաղ, խոսք չսող կլինի, իհարկե, ժամանակով մի կտոր հացի տեր կդարձնեմ, իսկ եթե չէ—մեղքն յուր վզին: Իմ ձեռքում շատերն են մարդ դառել և շատերն էլ մարդ դառնալու մոտիկ են, եթե քո որդին էլ լավ կծառայի ինձ, իմ

հրամանները խոնարհությամբ կկատարի, կարող է ժամանակով նրանց նման լինել»:

Ի դեպ, երեք երկերում էլ նկատված է առևտրականի հոգեբանության մի բնորոշ գիծ. նրանք շատ են սիրում ակնարկել իրենց նախկին «բարությունների» մասին, հպարտանում են, որ շատերին են «մարդ շինել», այսինքն՝ դրել ինքնուրույն առևտրի, հաջողակ շահի ուղու վրա: «Ձեր կողմերից էն Նիկոլն ինչ է, որ իրեն համար դուքան ունի բաց արած, նա էլ ինձ մոտ է մարդ դառել,— ասում է բաղադ Արտեմը Համբոյին,— ամա վերջում մի ջուխտ շալի գդալ ու մի քանի բան գողացավ ...»:

Իր նախորդներից փոխ առնելով Լերիսային «մարդ դարձնելու» մտահոգության մոտիվը (հիշենք, որ «Գիքորի» առաջին իսկ տողերում խոսվում է այն մասին, որ Համբոն ուզում էր որդուն քաղաք տանել՝ «որ մարդ դառնա, աշխատանք անի»), Թումանյանը, սակայն, այդ մոտիվի մեջ դնում է բուրժուական այլ բովանդակություն: Կյանքի անվերջ դժվարություններից դառնացած ղյուղացին ճարահատյալ հայացքը հառում է քաղաքին, մի պահ այնտեղ է որոնում փրկության ելքը: Դիմելով բաղադ Արտեմին՝ Համբոն որդու մասին ասում է. «Իմ դարդն էլ էն ա, աղա ջան, որ մարդ դառնա. լեզու սովորի, գրիլ-կարդալ սովորի, նստիլ-վերկենալ սովորի, մարդ ճանաչի, որ աշխարհումն ինձ նրման խեղճ ու ղուրկ չմնա...»: Այստեղ «մարդ դառնալու» հասկացությունը, ինչպես տեսնում ենք, բովանդակավորվում է ժողովրդական-գյուղացիական մտածողության բնորոշ երանգներով:

Հետաքրքիր է համեմատել նաև Միքայելի և Գիքորի քաղաք մեկնելու մոտիվները: Թեև գյուղից հեռանալու պահին նրանք երկուսն էլ տասներկու տարեկան են, բայց նրանց վիճակի մեջ շատ տարբերություն կա: Բուռն հետաքրքրությունից մղված Միքայելն ինքն է խնդրում հոքեղբայր Ավետին, որ իրեն էլ քաղաք տանի (նրանք քաղաք էին գնում մեծ խմբով՝ ղատկի նախօրյակին մթերքներ

վաճառելու): Ե՛վ այստեղ, և՛ հետագայում Միքայելի մեջ, չնայած նրա կրած բոլոր դժվարություններին, ողբերգական շեշտեր չկան. կարծես սկզբից ևեթ հեղինակն ուզում է հասկացնել, որ պատանի հերոսը հաղթահարելու է այդ դժվարությունները, բարձրանալու է կյանքում:

Այնինչ «Գիքորի» մեջ առաջին իսկ տողերից ծագում է ողբերգական նախազգացումը, որն ստեղծվում է «տխուր յառաժուտի»՝ բաժանման պահի նկարագրությամբ: «Ոսկի աքաղաղում» նկարագրված մեծ, աղմկալի խմբի փոխարեն այստեղ Համբոն ու Գիքորը քաղաք են դնում միայնակ, և դա ավելի է ընդգծում բաժանման տխրությունը: Գիքորին զոռով են տանում քաղաք. նա շուտ-շուտ կտ է նայում դեպի հայրենի գյուղն ու դյուղի ծայրին կանգնած հարուղատները, կարծես նախազգալով, որ էլ երբեք չի տեսնելու նրանց: Քաղաքում եղած ժամանակ էլ նա պատկերված է շատ ավելի անօգնական ու խղճալի:

Բաֆֆու վնասում քաղաք մեկնող երեխաների միջև ճանապարհին այսպիսի խոսակցություն է տեղի ունենում.

«— Սաքի,— հարցրուց Կալոն,— դու քաղաքը տեսե՞ր ես, այնտեղ դառները ո՞րտեղ են արածացնում:

Սաքին, որ հասակով իր ընկերներից մեծ էր, որ մեքանի տարի մնացել էր քաղաքում, պատասխանեց.

— Քաղաքացիները ոչխար շունեն, դառներ չեն պահում:

— Բա՛ նրանց տղերքը ի՞նչ են շինում, որ դառներ չեն արածացնում,— կրկին հարցուց Կալոն:

— Կարդում են:

— Նրանց տերտերը ինչո՞վ է ծնծում, երբ դասը չեն սովորում:

— Նրանք տերտերից դաս չեն առնում, ըշկուլումն են կարդում:

— Ըշկուլն ի՞նչ է:

Սաքին չգիտեր ինչ պատասխանել և հարեանցիորեն ասաց.

— Ըշկոլը ըշկոլ է ... չե՞ս իմանում»:

Եվ այս ոգով խոսակցությունը դեռ շարունակվում է:

Դիքորն էլ, արդեն բազազ Արտեմի տանը, հորը հարցեր է տալիս ամեն ինչով անսովոր ու զարմանալի քաղաքի մասին: Եթե հոր և որդու այդ վրույցը համեմատենք «Ոսկի աքաղաղի» հիշյալ հատվածի հետ, դժվար չի լինի նկատել ոչ միայն նրանց անժխտելի նմանությունը, այլև Թումանյանի կատարած խոշոր առաջընթացը հերոսների խոսքի հոգեբանական ճշմարտության, հարստատության և դիպուկության խորացման ճանապարհին:

«— Ապի, սրանք բուխարի չունեն՝

— Չէ, սրանցը փեշն ա, ա՛յ էն ա փեշը:

— Կալ էլ չունեն՝

— Սրանք քաղաքացի են, գեղացի հո չեն, որ կալ կապեն:

— Բա ո՞րտեղից են հաց ուտում:

— Փողով առնում են ուտում: Հացն էլ փողով են առնում, եղն էլ, կաթն էլ, մածունն էլ, փետն էլ, ջուրն էլ...

— Վա՛...

— Բա՛, սրան Թիֆլիզ կասեն: Դու հլա ղոչաղ կաց, դեռ շատ բան կիմանաս:

— Ապի, սրանք ժամ ունեն՝ ...

— Ունեն բա՛ս, սրանք էլ մեղ նման հայ քրիստոնյա են: Մտիկ արա հա՛ — ձեռնաքաշություն չանես: Կարելի ա քեզ փորձելու համար փող վեր կըզցեն, մոտենաս ոչ: Թե վերցնես էլ, տար ասա — «Խանդամ, էս ի՞նչ փող ա, էստեղ վեր ընկած էր. աղա՛, էս բանն էստեղ գտա», թի չէ...

— Էստեղ էլ պրիստավ կա՞ որ ...

— Կա բա՛ս ... Վախտ ու անվախտ դես դեն չընկնես, ձեռք ընկած փողը քոռ ու փուշ չանես, հաղար ու մի պակասություն ունենք: Քեզ էլ լավ պահի, գիշերները բաց չըլես, մրսես ոչ ... Մի մին եկողի հետ դիր դարկի ...—

մերթ-մերթ չիբուխը բերանից հանելով որդուն խրատում էր Համբոն: Այնինչ Գիքորը ննջում էր»:

Այս հարց ու պատասխանը (ի դեպ, պատմվածքում սա առաջին տեսարանն է, ուր Գիքորը հանդես է գալիս իր ուղղակի խոսքով), առանց հեղինակի մեկ հատիկ միջամտության կամ լրացման, բավական է, որ մենք բացառիկ տպավորիչ կերպով հասկանանք հոր և որդու մտածողությունը, նրանց մտահոգող հարցերը: Ավելին. նկարչական կտավի նման շոշափելի տեսնում ես խոսակցիների դեմքը, կեցվածքը, լսում նրանց խոսքի ելևէջը: Մանկան հոգեբանության համար շատ հատկանշական է հատկապես այն, որ Գիքորի միտքն զբաղված է միայն հրաշքի նման անսովոր քաղաքի նորություններով, նրա զիտակցությանը շեն էլ հասնում հոր խրատներն ու խորհուրդները, որոնց մեջ այնքան ցավ, տանջանք, այնքան անզոր հույս կա:

Ընկնելով առևտրական մարդկանց աշխարհ, և՛ Միքայելը, և՛ Գիքորը (որոնց երկուսին էլ, ի դեպ, նոր շրջապատում հաճախ «աբշի քոթոթ» են անվանում) բախվում են անհասկանալի բարքերի հետ: Այստեղ ամեն ինչ հակադիր է բանականության և ճշմարտության սկզբունքին, նույնիսկ բառերը հաճախ կորցնում են իրենց ուղղակի իմաստը, պետք է հակառակ հասկացվեն: Ամեն քաղաքական նրանք հանդիպում են կեղծիքի: Այս հողի վրա էլ ծագում են հակասություններ նրանց և տերերի միջև, առաջանում են թյուրիմացություններ՝ լի ծանր հետևանքներով: Բաֆֆու վեպում այդպիսի երկու դրվագ կա: Ը գլխում Մասիսյանը կարգադրում է Միքայելին՝ բերել լավ կտորի տիսակից մի կին հաճախորդի համար: Բայց երբ Միքայելը կատարում է հրամանը, նա խիստ բարկանում է, իսկ գնորդի գնալուց հետո ասում.

«— Անպիտան, դու ե՞րբ պետք է մարդ դառնաս, դու ե՞րբ պետք է բան սովորես: Երբ քեզ ասում են «լավիցը» բեր, դու պետք է «վատը» հասկանաս... Իմանում ե՞ս...

— Ի՞նչպես իմանամ: Լավը լավ է, վատը վատ է: Ես բոլոր սպրանքները ճանաչում եմ:

— Սարսափ, մուշտարուն առաջ լավը ցույց կտան, հետո վատը կտան ... Հասկացա՞ր...»:

Համանման մի դրվագ էլ կա վեպի ժՆ գլխում, ուր Միքայիլը դարձյալ «սխալվում է», ճշտորեն կատարելով աղայի հրամանը՝ հյուրին «մեծ» բաժակով օղի տալու մասին (այնինչ նա պարտավոր էր «մեծ» բաժը հասկանալ իբրև «փոքր»):

Կեղծիքի և ճշմարտության բախման վրա է կառուցված նաև «Գիքորի» ամենատպալուրիչ հատվածներից մեկը՝ հյուրերի ժամանման և տխրահռչակ բալի պատմությունը: Արտաքուստ խիստ կոմիկական այդ դրվագը միաժամանակ բացահայտում էր դրամատիկ, ողբերգական իմաստ ունի: Պատմելով անօրինակ ուժով մի մասում Գիքորին իր մանկական միամտությամբ, անփորձությամբ և «հանցավոր ճշմարտախոսությամբ» այդպես սուր կերպով չի բախվում իր նոր շրջապատին: Ո՛չ մի այլ տեղ այնպես շոշափելիորեն չի երևում նատոյի և բաղադ Արտեմի հոգու կեղծիքը, երեսպաշտությանը, անմարդկային դաժանությունը: Եվ եթե Բաֆֆու վեպում հիշյալ թյուրիմացությունները Միքայիլի համար վերջանում են Մասիսյանի հանդիմանություններով, ապա Թումանյանի պատմվածքում այդ դրվագը դառնում է ողբերգական վախճանի սկիզբը (դրանից հետո Գիքորին տեղափոխեցին խանութ, ուր շուտով վրա հասավ օրհասը): Համանման իրադրությունը նոր, ըստ ամենայնի ողբերգական մեկնաբանությամբ ներկայացնելու միտումը այստեղ ևս շատ ակնհայտ է:

Կա ևս մի շատ նման տեսարան՝ քաղաք ընկած պատանու հանդիպումը համագյուղացիների հետ: Վեպի է գլխում Բաֆֆին բավական մանրամասն նկարագրել է Միքայիլի հանդիպումն ու խոսակցությունը գործով քաղաք եկած բնակիչի (Թունիի) հետ: Դա միակ տեսարանն է, ուր Միքայիլն ուղղակի արտահայտում է գյուղի կարոտը, այն-

տեղ վերադառնալու ցանկություն: Թումանյանն էլ է ստեղծել նման մի դրվագ,— Դիքորն էլ շուկայում հանգիպում է հրկու ծանոթ գյուղացիների (ի դեպ, սրանք, ինչպես և Միքայիլի ընկերը, դժվարությամբ են ճանաչում Դիքորին՝ նրա փոխված հագուստների, գունատ դեմքի պատճառով): Համագրեկով երկու ստեղծագործությունների այդ հատվածները, դարձյալ համոզվում ես, թե ինչպիսի՜ հոգեբանական ճշմարտություն կա Թումանյանի պատմվածքում, ինչքան ավելի բնական է հերոսների մտածողությունն ու խոսքը: Մինչդեռ օտար քաղաքում տառապող, հոգեպես շնչահեղձ եղող Դիքորը երազում է գյուղ վերադառնալու մասին, համագյուղացիները նրան նայում են բարի նախանձով, նրանց համար Դիքորի վիճակը մի «աղավաղի» կյանք է, որպիսին կուզեին նաև իրենց երեխաների համար.

— «Ա՛յ տղա, էս կարգին մարդ ա դառել ... հալա սրա շորերին, սրա շնորհքին ... — հիանում էին գյուղացիները:

— Համբոյի հողը մեր գլխին. տե՛ս, նա իր տղին ո՞րտեղ հասցրեց, մեր տղերքը է՛նտեղ խող են արածացնում...»:

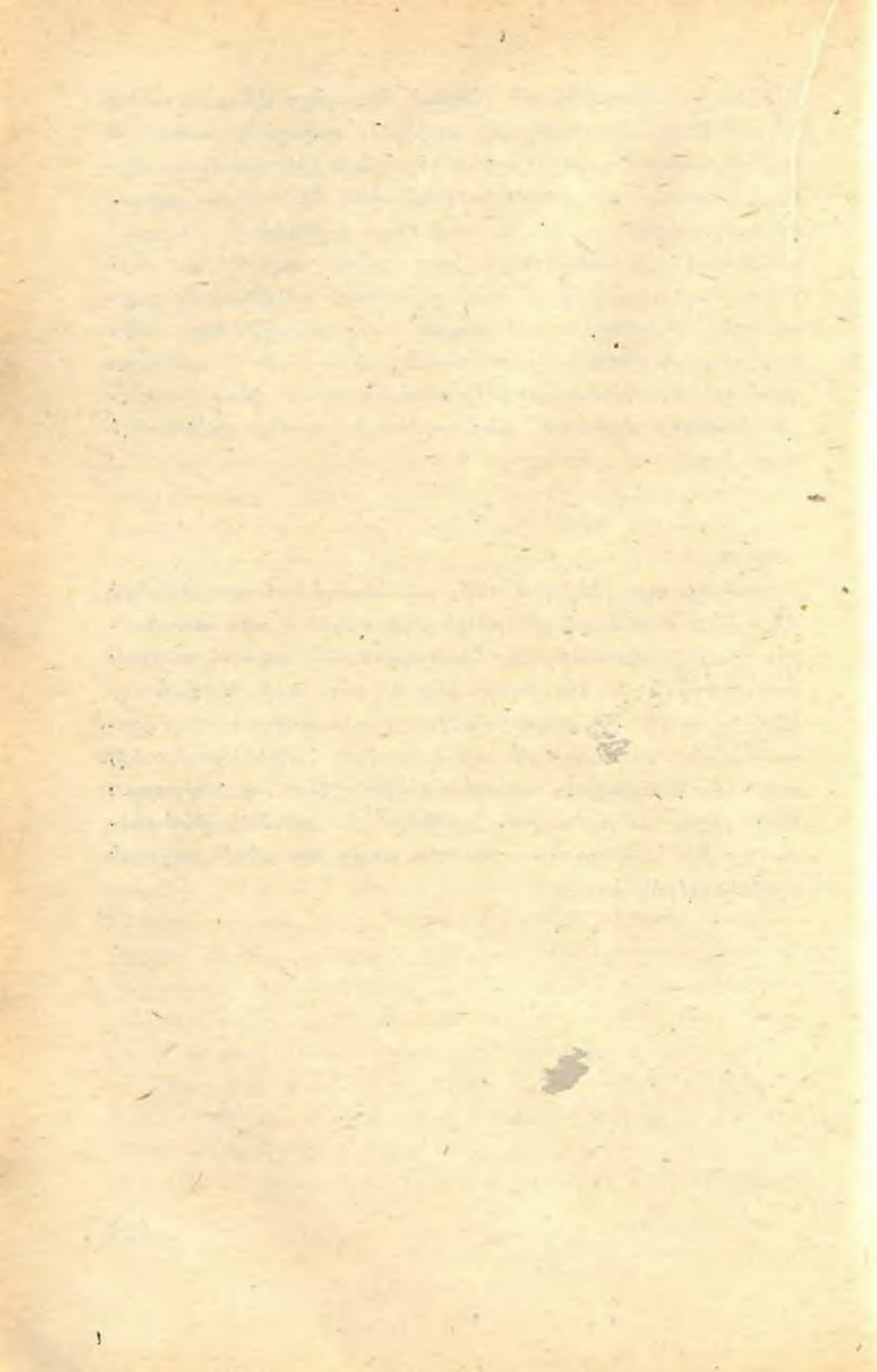
Նրանի տալ Դիքորի վիճակի՜ն ... Ի՛նչ թշվառության մեջ պետք է լինեի գյուղացին՝ այդպես մտածելու համար: Այս մեկ հատիկ մանրամասնը, հիրավի, շատ ավելին է ասում գյուղի դրություն մասին, քան երկար-բարակ նկարագրությունները: Առհասարակ, հանդիպման ամբողջ տեսարանում Թումանյանն արտաբուստ աննկատելիորեն, բայց զարմանալի խոր և դիպուկ դժերով զարգացնում է «գյուղի թեման», ցուցադրում գյուղական կյանքի անասելի ծանրությունը: Հիշենք գյուղացիների հաղորդած լուրերը Համբոյի ընտանիքի թշվառ վիճակի մասին, հիշենք և Դիքորի ստացած նամակը, որի մի քանի տողերը կարծես մի ամբողջ վեպի տարողություն և տպավորելու ուժ ունեն:

Այս առթիվ նկատենք և մի ուրիշ էական տարբերություն: Բաֆֆու վեպում գյուղի թեման առաջին գլուխներից հետո «մարում է» և այլևս որևէ դեր չի խաղում երկի սյուժետային հյուսվածքում և գաղափարական բովանդակու-

թյան մեջ: Միայն վեպի վերջում Միքայելը մի անգամ էլ հիշում է իր մանկությունը գյուղում, «Շուշան տատին և Ավետ ապորը, որոնք վաղուց դերեղման էին դրած...»: Այնինչ Թումանյանի պատմվածքում, թեև հիմնական գործողության վայրը քաղաքն է, բայց միշտ ուղղակի կամ անուղղակի առկա է նաև գյուղը, նրա ճակատագրի հարցը: Աշխարհայացքի առանձնահատկություններն անմիջաբար դրույթներով են երկերի սյուժետային կառուցվածքի մեջ. Բաֆ-ֆու հասարակական հեռանկարները կառված են քաղաքի հետ, այնինչ Թումանյանն իր գյուղացիական դեմոկրատիզմի դիրքերից մշտապես մտահոգված է գյուղի վիճակով և ապագայով:

* * *

«Ոսկի աքաղաղի» և «Գիքորի» սահղծման տարեթվերի միջև շատ ժամանակամիջոց չի ընկած, բայց այդ տարիներին հայ գրականությունը հսկայական ճանապարհ անցավ: Թումանյանի և ռեալիզմի ներքին պայքարի և փոխադրեցության մթնոլորտում նվաճվեց գրականության ժողովրդականության ու ռեալիզմի այն դասական կատարելությունը, որի ամենափայլուն դրսևորումներից մեկն է «Գիքորը»: Մեր երեք խոշորագույն գրողների՝ համանման թեմաներով զրված երկերը գրական այդ բարդ պրոցեսի ցայտուն նշանաձողերից են:



ԵՐԿՐՈՐԴ ՄԱՍ

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑՆԵՐ

Երբ շունենք գրականությունը սիրող
հասարակություն, բոլ մենք ինքներս իրար
համար փոխարինենք այդ հասարակությու-
նը. էրե պակասում են ոգևորիչ հանգաման-
ներ, իրար ոգևորենք ու միասին, զորա-
ցած խմբով զննենք այն բարձր նախադա-
րը, որ գծել է մեզ համար նախախնամու-
թյունը:

ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ
(1911)

Իր հուշերի մեջ Ավետիք Իսահակյանը գրել է. «Օհաննեսը կենտրոնաձիգ անձնավորություն էր՝ հյուրասեր, մարդամոտ» (ԹԺՀ, 11)։ Նույն բանը վկայել են շատ ուրիշ ժամանակակիցներ։ Սակայն տվյալ դեպքում բուն մարդկային հատկանիշը չէ, որ ուղում ենք նշել, այլ այն, որ Թումանյանի անձնական նկարագիրը դարձավ նաև գրական-հասարակական ծանրակշիռ գործոն և շատ խոր հետք թողեց ազգային գրականության ընթացքի վրա։ Իր գրական շրջապատի նկատմամբ Թումանյանը միշտ հանդես էր գալիս իրրև համախմբող, միավորող ուժ, իրրև անառարկելի հեղինակություն և ղեկավար։ Բավական է հիշել նրա նախաձեռնությամբ և ղեկավարությամբ իրականացված հրկու մեծ գործ, առանց որոնց չի կարելի սլատկերացնել XX դարի սկզբի հայ գրականությունը և ամբողջ մշակութային կյանքը։

Մեկը Թումանյանի բնակարանում կազմակերպված «Վերնատուն» գրական խմբակն էր, որը հիմնադրվեց 1899 թ. վերջին և ընդմիջումներով հարատևեց մոտ տաս տարի։ Խմբակի մշտական անդամներն էին, բացի Թումանյանից, Ղ. Աղայանը, Ավ. Իսահակյանը, Լ. Շանթը, Դ. Դեմիրճյանը և քննադատ Ն. Աղբալյանը (սլարապմունքներին տարբեր ժամանակ մասնակցել են նաև ուրիշ գրողներ)։ Այս անուններն ինքնին ցույց են տալիս, թե ազգային գրական կյանքի ինչպիսի, իրոք, վերին մակարդակ էր ներկայացնում «Վերնատունը»։ Խմբակի գործունեության լավագույն բնութագիրն է այն, որ խմբակի անդամները և՛ այն ժամանակ, և՛ հետագայում մի հատուկ երանությամբ են հիշել իրենց հավաքների մասին, որոնց ընթացքում նրանք քննարկում էին ազգային և համաշխարհային գրականության հարցեր, կիսում իրենց ստեղծագործական ծրագրերը։ Ինքը՝ Թումանյանը, որը խմբակի ոգին էր, 1901 թ. սեպտեմբերին Ավ. Իսահակյանին գրում էր. «Առանց Վերնատան, իհարկե, սլարել չի լինիլ» (V, 193)։ «Վերնատունը» տաղանդների մի երջանիկ համագործակցություն էր, որի մեջ արտահայտվեց դարասկզբի հայ գրականության լավագույն ուժերի ձգտումը՝ հաղորդակի լինելու համաշխարհային գեղարվեստի հին ու նոր նվաճումներին, ազգային մշակույթը բարձրացնել նրանց մակարդակին¹։

¹ Խմբակի սկզբունքների և գործունեության մասին տե՛ս Արամ Ինճիկյան. «Վերնատուն»։ — ՈՒՀ—3, 1983, էջ 385—397։

Ավելի լայն հասարակական շրջանակներ ընդգրկեց Հայ գրողների Կովկասյան ընկերության գործունեությունը, որն սկսվեց 1912 թ. աշնանից և նույնպես տեկեց մոտ տաս տարի։ Նրա անփոփոխ հախազահն ու բոլոր ձևերով մեծարկումների ողջնշողը Հովհ. Թումանյանն էր։ Ամեն հինգ-շաբթի նրա ղեկավարությամբ Թիֆլիսում անցկացվող զրական երեկոները սոսկ կուլտուրական միջոցառումներ չէին, Դրանք, ինչպես վկայել են շատերը, բարոյական դաստիարակության իսկական դպրոց էին, զբոսը, որը բարու և արդարության, մարդկանց և ժողովուրդների բարեկամության սկզբունքներն էր հաստատում։ Հայ զրականության լավագույն ուժերի այդպիսի համախմբում չի եղել ոչ զրանից առաջ և ոչ էլ, այժմ, զրանից հետո։ Եվ ընկերության ամբողջ գործունեության վրա Թումանյանի շունչն ու ոգին էր բեռնում։

Այս օրինակները ցույց են տալիս, թե ինչքան լայն է «Թումանյանի ժամանակակիցներ» հասկացությունը։ Թումանյանը անձնական և ստեղծագործական բազմազան կապերի մեջ է եղել շատ հայ գրողների հետ և ամեն մեկին տվել է ինչ-որ բան իր տաղանդից, իր մարդկային հմայքից։ Այդ կապերից ամեն մեկը կարող է դառնալ առանձին քննության առարկա։ Բայց մեր նպատակը չէ ընդգրկել Թումանյանի ներազդային զրական բոլոր առնչությունները, մենք սահմանափակվել ենք մի քանի առավել բնորոշ անուններով։

Պետք է ասել նաև, որ աշխատության այս երկրորդ մասում, առաջինի համեմատությամբ, անհրաժեշտաբար փոխվել են հետադրությունն նյութն ու եղանակները։ Առաջին մասում իր հեռավոր և մերձավոր նախորդների նկատմամբ Թումանյանը հանդես էր գալիս իբրև ազգային զրական ավանդույթների ընկալող և շարունակող։ Իսկ այստեղ՝ Թումանյանի ժամանակակիցների մասին խոսելիս, քննության հիմնական նյութ է դառնում նրա գրաված դիրքն ու դերը դարաշրջանի զրական համապատկերի մեջ։ Բայց այդ խնդիրը չի կարելի հանգեցնել միայն ազգեցությունների, այն շատ ավելի բարդ է։ Դարասկզբի հայ գրողները Թումանյանի հետ գտնվել են բազմազան և բազմապիսի կապերի մեջ՝ նրանից ստացած ուղղակի զրական ազդակներից մինչև համամասն ստեղծագործական խնդիրների հակադիր ըմբռնում և լուծում։ Ըստ այդմ էլ այս բաժնի ղեկններում ընթերցողը կգտնի ներազդային զրական առնչությունների քննության տարրեր եղանակներ։

Այսպես, Ավետիք Իսահակյանին նվիրված գլխում համադրվում են երկու մեծ բանաստեղծների զեղարվեստական համակարգի հիմնական հատկանիշները, որոնք, միասին վերցրած, դարասկզբի հայ պոեզիայի հարստության և բազմազանության ամենալուռ գրեթե անհայտ մեկն են։ Իսկ Գրեհենիկ Դեմիրճյանի կապերը քննվում են դերադասնյապես այն առումով, թե նրա պոեզիայի և դրամատուրգիայի մեջ ինչպես են արտացոլվել Թումանյանի ստեղծագործական փորձն ու նվաճումները։

Թերեւս դարձանալի թվա, որ առանձին զլուխ է հատկացվել նաև մի համեմատաբար երկրորդական գրական դեմքի՝ Վահան Միրաքյանին։ Բայց դա իր լուրջ հիմքերն ունի. «Լավլարի որսի» և «Անուշի» համեմատական բնութագրմամբ, մի շարք անձանոթ արխիվային նյութերի հիման վրա ցանկացել ենք, վերջապես, պարզություն մտցնել երկու պոեմների ստեղծման պատմության մեջ, որի շուրջ ժամանակի ընթացքում քիչ թվերիմացություններ չեն ստեղծվել։

Ինչ վերաբերում է այս բաժնի եղբայրակիչ զլխին («Զուգադիր վերլուծություններ»), ապա այն գրված է մեր դրականադիտության համար գուցե անսովոր եղանակով։ Նախ Լեոն Շանթի «Լեռան աղջիկը» ու Թումանյանի «Անուշ» (առաջին տարբերակ) պոեմները և ապա Դանիել Վարուժանի «Արմենուհի» պոեմն ու Թումանյանի «Բաղավորն ու շարշին» բալլադը համադրվում ու վերլուծվում են նրանց ղեղարվեստական տարբեր սկզբունքների տեսանկյունից։ Դա արվել է՝ ցույց տալու համար Թումանյանի ստեղծագործական դիմանկարի անկրկնելի յուրահատկությունը, համադրության մեջ ավելի լայն պատկերացնելու նրա տեղն ու դիրքը գրական երևույթների համակարգում։

ՆՐԿՈՒ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՀՄՄԱԿԱՐԳ

(ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ ՆՎ ԻՍԱՀԱԿՅԱՆ)

1

Հովհաննես Թումանյանի և Ավետիք Իսահակյանի անունների պարզ համագործակցությունն ինքնին մեր մեջ ծնում է զգայական այնպիսի ակտիվ վերաբերմունք, որի առջև, թվում է, հարցի զգաստ գիտական քննությունը դառնում է ավելորդ: Իրոք, նոր շրջանի արևելահայ երկու խոշորագույն, ամենից լայն ժողովրդայնություն վայելող բանաստեղծները, որոնք նաև կապված են եղել երկար տարիների անձնական ջերմ բարեկամությամբ և սերունդների գիտակցության մեջ մտել են իբրև անբաժանելի դրական մեծություններ: Թվում է, սրանով ամեն ինչ ասված է, ու այլևս հատուկ բացատրությունների կարիք չկա: Գուցե այդ է պատճառը, որ, ինչքան էլ սա զարմանալի թվա, մինչև այժմ չի գրվել Թումանյանի և Իսահակյանի անձնական և ստեղծագործական կապերին նվիրված քիչ թե շատ ամբողջական ուսումնասիրություն (կամ նույնիսկ հոդված): Սովորաբար դործը երկու բանաստեղծների միջև առանձին ղուգահեռներից այն կողմ չի անցել:

«Թումանյան և Իսահակյան» թեման շատ լայն է ու բաղմանիստ: Նախ, երկու բանաստեղծների անձնական կապերն ու բարեկամությունը: Սկսելով 1892 թ. աշնանից, այդ բարեկամությունն անընդմեջ շարունակվից ուղիղ երեք տասնամյակ, նույնիսկ այն տարիներին, երբ Ավ. Իսահակ-

յանի արտասահման անցնելու պատճառով նրանք գտնվում էին իրարից շատ հեռու։ Այդ բարեկամության շատ սրտառու զրվագներ են պահպանվել բանաստեղծների նամակագրության մեջ, Իսահակյանի հուշագրական ակնարկում և զանազան գրառումներում, շատ ժամանակակիցների վկայությունների մեջ։ Սակայն այդ ամենը, որ ինքնին շատ կարևոր է և՛ Թումանյանի, և՛ Իսահակյանի կենսագրության համար, տվյալ դեպքում մենք մի կողմ ենք թողնում։

Իրար ժամանակակից երկու գրողների փոխհարաբերության ամենակարևոր ցուցանիշներից մեկը միմյանց տված գնահատականներն են։ Ավ. Իսահակյանը իր ավագ ընկերոջ և նրա ստեղծագործության մասին շատ առիթներով է խոսել։ Տասնամյակների ընթացքում նրա արտահայտած մտքերը, միասին վերցրած, տալիս են Թումանյանի անձնավորության և ստեղծագործության ամենաբարձր և խոր գնահատականներից մեկը։ Նրա հոգվածներն ու հուշերը Թումանյանի մասին մի ոչ մեծ գրքույկ են կաղմում («Մեր զրի անմահ փառքը», 1969), որը կարող էր զգալիորեն մեծանալ, եթե ընդգրկվեին նաև Իսահակյանի համապատասխան նամակները։ Նրա գնահատականներն ինքնին այնքան վառ են, հստակ ու աներկմիտ, որ ողևէ լրացուցիչ բացատրության կարիք չկա։ Բավական է այստեղ ժամանակագրական կարգով մեջ բերել այդ բնորոշումներից մի քանիսը։

«Բայց ինչ էլ որ լինին քո պոեմներդ՝ մեր գրականության մեջ դարաշրջան են կաղմելու» (1902 թ. նամակից)։

«Հովհ. Թումանյանի լեզուն այնքան վճիռ է և, միևնույն ժամանակ, այնքան պատկերավոր՝ նման լեռնաչիռ վտակին, որի հատակում շողշողում են նախշուն ավազահատիկները» (1910 թ.)։

«Մեր զրի անմահ փառքն ու դոհարակերտ բարձունքը, որից այն կողմ չի անցել մեր թռիչքը»։ «Մեծագույն բա-

նաստեղծ, որ համաշխարհային դրականության մեջ իսկ իր փղոսկրի գահն ունի» (1923 թ.):

«Մի լուսավոր աստղ էր՝ հայության հանճարին դարերով պատիվ բերող» (1923 թ.):

«Նա եղավ մեզ համար այն, ինչ որ եղավ Պուշկինը ռուսների համար, Միցկևիչը լեհերի համար ... Մեր ազգային իսկական բանաստեղծը Հովհաննեսն է» (1931 թ.):

«Թումանյանը համադրության եղավ, սինթեզը՝ նահապետական Հայաստանի» (1938 թ.):

«Հովհ. Թումանյանը ամենահայկական, ամենաազգային գրողն է, խտացումը հայ ժողովրդի աշխարհայացքի, աշխարհագրացման ...» (1953 թ.)¹:

Այս բնորոշումներն այսօր կարող են թվալ շատ սովորական և հանրածանոթ, ինքնին հասկանալի և անառարկելի: Բայց շմոռանանք, որ այդ մտքերի ձևակերպման ու հաստատման գործում բացառիկ մեծ դեր է խաղացել Ավ. Իսահակյանը իր վիթխարի հեղինակությամբ: Նվ խոստովանենք. մի ուրիշ բանաստեղծի այսպիսի դերադրական գնահատականներ տալու համար պետք էր ունենալ ոչ միայն գրական-պատմական և գեղագիտական ամենախորը զգացողություն, այլև մեծ լայնախոհություն ու այլասիրություն:

Շատ ավելի քիչ տվյալներ կան հարցի մյուս կողմը լուսաբանելու համար: Եթե նամակներում ու զրույցներում անմիջականորեն երևում է Թումանյանի ջերմ սերն ու հոգատարությունը իր կրտսեր բարեկամի նկատմամբ (բավական է հիշել 1921 թ. աշնանը Իսահակյանին հղած նամակները՝ հայրենիք վերադառնալու կրքոտ կոչերով. «Արի՛, Ավոջան, արի՛»), ապա նրա ստեղծագործության մասին ո՛չ մամուլում և ո՛չ էլ նամակներում նա չի արտահայտվել: Որպեսզի այս՝ առաջին հայացքից տարօրինակ երևույթը սխալ

¹ Քաղվածքները կատարված են «Մեր դրի անմահ փառքը» գրքույկից (Երեան, 1969), Երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորից (Երևան, 1979) և «Ավիտիք Իսահակյանի նամակները» ժողովածուից (Կահիրե, 1959):

մեկնաբանությունների տեղիք չտա, պետք է նկատի ունենալ հետևյալը:

Նախ հիշեցնենք, որ Թումանյանի կենդանության ժամանակ Իսահակյանն էլ նրա մասին գրավոր հանդես է կելել միայն մեկ անգամ՝ 1910 թ. «Դիքորի» առանձին հրատարակության առթիվ գրած փոքրիկ, բայց շատ խոր և տարողունակ գրախոսությամբ (մի կողմ ենք թողնում նամակներում տրված գնահատականները, որոնց մեջ, ի դեպ, կան նաև շատ աներկմիտ քննադատական երանգներ, օրինակ, «Սասունցի Դավիթը» պոեմի մասին): Թեև այդ տարիներին գրախոսությամբ հանդես գալու ուրիշ առիթներ եղել են. հիշենք թեկուզ Թումանյանի 1903 և 1908 թթ. ժողովածուները, մի շարք երկերի առանձին հրատարակությունները: «Վերնատուն» խմբակի անդամների մտերմությունը, ըստ երևույթին, նրանց թույլ չէր տալիս ամեն առիթով հանդես գալ իրար մասին հոգևածներով:

Բայց ավելի կարևոր է հետևյալ հանգամանքը: Կարելի է ենթադրել, որ Թումանյանը դժվարանում էր միանշանակ դնահատել իր կրտսեր ընկերոջ գրական դիմանկարը (մի դժվարություն, որը չժագեց, օրինակ, Վահան Տերյանի կապակցությամբ, երբ նա միանգամից բնորոշեց նրիտասաբդ բանաստեղծի արժանիքներն ու տեղը, իբրև հայ պոեզիայի նոր փուլի սկզբնավոգողի): Սա կարող է անհամոզիչ թվալ, եթե Իսահակյանին նայենք այսօր նրա վայելած համաժողովրդական համբավի դիրքերից: Բայց չպետք է մոռանալ, որ դարասկզբին շատերի աչքում Իսահակյանը ներկայանում էր իբրև որոնող, ձևավորման ընթացքում գտնվող բանաստեղծ: Նույնիսկ Վահան Տերյանը, որը պատանի տարիներից ամենաաչերմ բարեկամությամբ էր կապված Իսահակյանի հետ, 1914 թ. «Հայ գրականության գալիք օրը» ղեկուցման մեջ, թեև նրան Թումանյանի հետ միասին համարում էր «ամենամեծ հետաքրքրության արժանի» ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, բայց նրա մասին ընդամենը մեկ տող էր գրում. «Իսահակյանը դեռ որոնումների մեջ

է»²։ Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության հասարակական ընկալման մասին հետաքրքիր վկայության հենք հանդիպում Ստ. Զորյանի հուշերի մեջ։ Նա հիշում է, որ դարասկզբին շատերը Իսահակյանին համարում էին «կես-գեղջիկական, կես-աշուղական», «հասարակ, կիսաֆոլիորային», «ախու՛վախների» բանաստեղծ, և միայն «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմն իր «Երազմուհի, լեզվի դոնադեզությանը և մտքերի համարձակությանը» ստիպեց մարդկանց փոխել կարծիքը նրա մասին³։

Խնդրի վրա լրացուցիչ լույս է սփռում նաև Իսահակյանի մի վկայություն։ Մի գրառման մեջ (կատարված, հավանաբար, 30-ական թթ. վերջին) նա հիշատակում է Թումանյանի կարծիքն իր ստեղծագործության մասին, որն այդ հարցի միակ գրավոր վավերացումն է. «Իմ լիրիկան շատ էր հավանում և բարձր դասում։ Հավանում էր «Աբու-Լալային» — Ռիթմը, Երազմուհի, պատկերները, հույզերը, բայց չէր ընդունում նրա Ժխտող, բացասող ձգտումները, պեսիմիզմը»⁴։

Ահա այս էր թերևս զլիսավոր պատճառը, որ հետ է պահել Թումանյանին՝ Իսահակյանի մասին գրավոր կարծիք հայտնելուց. շրջանցիկ նրա ստեղծագործության «Ժխտող, բացասող ձգտումները, պեսիմիզմը» (որոնք, ի դեպ, լայնորեն արտահայտվել են ոչ միայն «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմում, այլև քնարական շատ էջերում) նա չէր կարող, իսկ հրապարակավ խոսել նրանց դեմ՝ չէր ցանկանա, քանի որ հրկու բանաստեղծներին բոլոր դեպքերում կապում էին մտերիմ ընկերական հարաբերություններ։

Այս միտքը հաստատվում է նաև Դ. Դեմիրճյանի վկայությամբ։ Թումանյանի մասին իր հուշերում, որոնք գրված

2 Վահան Տերյան. Երկերի ժողովածու չորս հատորով, հ. 3, 1975, էջ 72։

3 Տե՛ս Ստեփան Զորյան. Երկերի ժողովածու տասը հատորով, հ. 10, 1964, էջ 116—117։

4 «Հայրենիքի ձայն», 1969, 12 մարտի, № 11։

են 30-ական թթ. առաջին կեսին, նա շարադրում է «Վեր-
նատան» մյուս անդամների՝ Ղ. Աղայանի, Լ. Շանթի և Ավ.
Իսահակյանի ստեղծագործության մասին բանաստեղծի ար-
տահայտած բանավոր կարծիքները: Դեմիրճյանի շարադ-
րանքի մեջ բերվում են հիշյալ գրողների երկերի՝ մեծ մա-
սամբ ոչ-գրվատական, լուրջ վերստահություններով լեցուն
գնահատականներ: Մասնավորապես՝ Իսահակյանի պոե-
զիայի մասին Թումանյանի կարծիքը ձևակերպվում է այս-
պես. «Ավետիք Իսահակյանից չէր հավանում նրա «Աբու-
լալա Մահարին» և «մարգարեական» բանաստեղծույուն-
ները՝ առաջինը համարելով «ղանգուկաներով խճողված
փիլիսոփայություն» և «սուտ բարկացածություն», իսկ «մար-
գարեականությունը» (նիցշեականությունը)՝ «սուտ մարդա-
րեություն»: Նրանից գնահատում էր միայն Շիրակի երգերը,
նրան համարում էր մահի ուրվականից սարսափող բանաս-
տեղծ և միշտ հակված էր Իսահակյանին սեղմելու Շիրա-
կի դավառի մեջ»⁵:

Իհարկե, չպետք է կասկածել Իսահակյանի, ինչպես նաև
Շանթի և Աղայանի մասին Թումանյանի տված գնահատա-
կանների այս շարադրանքի ընդհանուր ուղղության ճշ-
մարտացիությանը, բայց, թվում է, հուշագիրը որոշ չափով
խտացրել, միակողմանի է ներկայացրել գործի էությունը
(այլապես անհասկանալի է մնում, թե Թումանյանին ի՞նչն
էր այդքան սերտորեն կապում հիշյալ գրողների հետ):
Գուցե ենթադրատակցաբար, Դեմիրճյանը դրանով փորձում
էր բացատրել նաև իր ստեղծագործության նկատմամբ Թու-
մանյանի զուսպ և «անտարբեր» վերաբերմունքը, որն, ըստ
երևույթին, շատ է վիրավորել նրան: Անուշավան Աբով-
յանի վկայությամբ՝ Դեմիրճյանը նրան մի առիթով Թու-
մանյանի մասին ասել է. «Նա այդպես գիտի, մեր գրվածք-
ներն էլ միշտ փնտվում է, բայց մենք նրան չլսելով տպում
ենք, իսկ տպելուց հետո գովաբանում է» (ԹԺՀ, 235):

5 Դեբենիկ Դեմիրճյան. *Երկերի ժողովածու*, հ. XIV, 1987, էջ 263:

Այս վերապահությամբ հանդերձ՝ Դեմիրճյանի խոսքերը առաջադիր հարցի պարզաբանման համար կարևոր փաստարկ են, մանավանդ որ իրենց հիմնական ուղղությամբ համընկնում և հաստատում են իր՝ Ավ. Իսահակյանի վերոբերյալ վկայությունը:

Թումանյան—Իսահակյան կապի մասին խոսելիս որևէ հիմք չկա գրական ազդեցությունների հարց դնելու: Նրանց միջև յոթ—ութ տարվա տարբերություն կար, և երբ նրանք հանդիպեցին, Թումանյանն արդեն բանաստեղծությունների հրկու հատորյակ էր հրատարակել, իսկ Իսահակյանը նոր միայն պատրաստվում էր հանդես գալ մամուլում (միևնույն 1892 թ. դեկտեմբերին «Տարազում» լույս տեսավ նրա առաջին տպագիր բանաստեղծությունը՝ «Ծաղիկ էի նորաբողբոջ...»): Սակայն ո՛չ այդ շրջանում և ո՛չ էլ հետագայում Իսահակյանի պոեզիայում դժվար է մատնանշել թումանյանական որևէ մոտիվի, դադափարի կամ պատկերի անմիջական արձագանք կամ ազդեցություն: Պատանի Իսահակյանը գրականություն էր մտնում իր ուրույն ստեղծագործական դիմանկարով, և եթե կարելի է խոսել ուսումնառության շրջանում որևէ ժամանակակից հայ բանաստեղծից նրա կրած ազդեցության մասին, ապա դա միայն Գևորգյան Ֆեմարանի իր ուսուցիչ Հովհաննես Հովհաննիսյանն էր: Ինչքան էլ այդ և հաջորդ տարիներին Իսահակյանը դրվատանքով է վերաբերվել Թումանյանի ստեղծագործությանը (օրինակ, 1904 թ. մի նամակում նա գրել է. «Ես շատ սիրում եմ այս բանաստեղծին, և մենք շատ սրբալից ընկերներ ենք իրար հետ»), բայց նա երբեք փորձ չի արել ընթանալու նրա հետքերով, որովհետև սկզբից ևեթ ունեի իր սեփական գրական ճանապարհը:

Այս պնդումն արդյոք ավելորդ չի՞ դարձնում Թումանյանի և Իսահակյանի ստեղծագործության որևէ զուգադրական քննություն: Իհարկե՝ ո՛չ: Չմոռանանք, որ բացի անմիջական գրական ազդեցությունից, պատկերների փոխանցման և զարգացման իրողությունից, կա համեմատական գրա-

կանադիտության մի շատ կարևոր ու հետաքրքիր բնագավառ է՝ ստեղծագործական առանձին անհատականությունների զուգադիր վերլուծությունը, նրանց միջև ընդհանուր և տարբերիչ գծերի բացահայտումը: Տվյալ դեպքում գրական-սլոտմական և տեսական մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում հայ երկու խոշորագույն բանաստեղծների զուգահեռ բնութագիրը: Այլ կերպ ասած՝ խոսքը վերաբերում է Թումանյանի և Իսահակյանի բանաստեղծական համակարգերի քննությանը, որը, ավելորդ է ասել, կարևորագույն նշանակություն ունի նաև դարասկզբի հայ գրականության ընդհանուր համայնապատկերի բացահայտման համար:

Խնչ պետք է հասկանալ բանաստեղծական համակարգ ասելով: Դա իրականության գեղարվեստական քնկալման և վերարտադրության հիմնական հատկանիշների ամբողջությունն է՝ սկսած բանաստեղծական պատկերի թեմատիկ-կառուցվածքային յուրահատկությունից մինչև լեզու և տաղաչափություն: Ամեն մի իսկական արվեստագետ (մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է Թումանյանի և Իսահակյանի նման մեծ բանաստեղծների) ուրույն ուղիներով մշակում է իր գեղարվեստական համակարգը: Առանց այդ համակարգի հիմնական գծերի բացահայտման հնարավոր չէ ճիշտ ըմբռնել տվյալ հեղինակին: Իհարկե, չպետք է կարծել, թե տարբեր հեղինակների գեղարվեստական համակարգերը անպայման իրարից բացարձակորեն տարբեր, նույնիսկ հակադիր ինչ-որ բան են: Նրանց միջև կարող են լինել նաև շատ ընդհանրություններ, որոնք բխում են ինչպես իրականության գեղարվեստական յուրացման համընդհանուր օրինաչափություններից, այնպես էլ գրական դարգացման հանգամանքների նմանությունից: Մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է սլոտմական-ազգային համանման պայմաններում ստեղծագործող հեղինակներին: Սակայն տարբեր գործերի ստեղծագործության մեջ առկա ընդհանուր տարրերը ամեն անգամ մտնում են նոր կապերի ու փոխհարաբե-

քույրան մեջ՝ դառնալով ինքնուրույն բանաստեղծական համակարգի բաղկացուցիչ մասեր:

Իրոք, Թումանյանի և Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ կարելի է հայտնաբերել շատ ընդհանուր դժեր: Եվ դա դարմանալի չէ, որովհետև նրանք գրական համախոհներ էին, մի հանգամանք, որն արտահայտվեց ոչ միայն «Վերնատուն» խմբակի հավաքների ժամանակ, այլև երեսնամյա բարեկամության բոլոր տարիներին: Սակայն, դրանով հանդերձ, նրանց գրական դիմանկարները էապես տարբերվում են և երբեք չեն կարող շփոթվել իրար հետ: Նրանք մեզ ներկայանում են առանձին բանաստեղծական համակարգերով, և նույնիսկ համանման գեղարվեստական պատկերները, մոտիվներն ու դադափարները, մտնելով տարբեր համակարգերի մեջ, հաճախ ուրիշ իմաստ ու նշանակություն են ձևոք բերում:

Ահա թե ինչու հայ գրականության հին ու նորօրյա ավանդույթների հետ Թումանյանի կապերը հետազոտելիս, անդրադառնալով դարաշրջանի մյուս խոշորագույն բանաստեղծին՝ Ավ. Իսահակյանին, մենք անհրաժեշտ ենք համարում ինչ-որ չափով փոխել մոտեցման սկզբունքը: Այստեղ առավելագույն հետաքրքրություն են ներկայացնում ո՛չ կոնտակտային կապերը (անձնական առնչություններ, նամակագրություն և փոխադարձ գնահատականներ), ո՛չ էլ նույնիսկ տիպաբանական ընդհանրությունների բացահայտումը: Գիտական առումով, մեր համոզմամբ, ավելի կարևոր է նրկու մեծ արվեստագետների ստեղծագործական ինքնատիպության բնութագիրը: Այն, ինչ մենք կոչում ենք բանաստեղծական համակարգ, ինչով նրանք դառնում են XX դարի հայ գրականության անկրկնելի երևույթներ՝ անխզելիորեն կապված, բայց որակապես տարբեր: Մանավանդ որ, ինչպես ասում էր Ա. Բլոկը, բանաստեղծները հետաքրքիր են նրանով, ինչով նրանք տարբերվում են իրարից:

Թումանյանի և Իսահակյանի բանաստեղծական մտածողության և սկզբունքների ընդհանուր և տարբերիչ գծերը, իհարկե, աննկատ չեն մնացել քննադատության մեջ: Տակավին 1911 թ. Լևոն Մանվելյանը այդ մասին գրել է. «Իսահակյանը իր երգերի մոտիվներով և լեզվով, Հ. Թումանյանի նման, մոտ է կանգնած ժողովրդին: Նա ևս ժողովրդի հարազատ զավակն է և օգտվում է ժողովրդական բանաստեղծության հստակ աղբյուրներից. բայց և այնպես մեծ տարբերություն կա նրանց մեջ: Թումանյանը ուժեղ է վիպական բանաստեղծության մեջ, Իսահակյանը զուտ քնարերգակ է, զտարյուն լիրիկ: Թումանյանը վարպետ է պատմելու և նկարագրելու մեջ, Իսահակյանը՝ զգացմունքներ արտահայտելու մեջ... Նա ևս սիրում է բնությունը, բայց այնքան, որքան նա համապատասխանում է բանաստեղծի հոգու տրամադրության և խոհերին»⁶:

Մեկ տասնամյակ անց Հ. Սուրխաթյանը երկու բանաստեղծների տարբերությունը դիտեց աշխարհայացքային և ստեղծագործական ավելի լայն առումով: Քննադատը գրում էր. «Եթե Ավ. Իսահակյանի ավագ նախորդի՝ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության առարկան նահապետական կուսական միջավայրն է եղել իր իդեալականացրած պատկերով, ապա Ավ. Իսահակյանի անհանգիստ, ջղայնոտ քնարը արտահայտել է բուրժուական նոր կարգերի դեմ ապրտամբողի հոգեկան աշխարհը: Որով վերջինս հայ գրականությանը բերել է ամսոսանքի, անեծքի ու խարանձան մոտիվներ նոր կացության հանդեպ»⁷:

Երկու բանաստեղծներին նվիրված հարուստ գրականության մեջ այսպիսի համեմատական բնութագրեր կարելի է էլի գտնել, բայց դա ընդհանուր պատկերը չի փոխի. մեր

6 Լևոն Մանվելյան. Ռուսահայ գրականության պատմություն, պրակ Դ, Թիֆլիս, 1911, էջ 116—117:

7 Հ. Սուրխաթյան. Դրական գոհարներ. էպոս, քնարերգություն, դրամա, Թիֆլիս, 1922, էջ 500:

գրականագիտությունը, ինչպես ասվեց սկզբում, նման ընդհանուր զուգահեռություններից շատ առաջ չի անցել: Այնինչ վաղուց ժամանակն է տալու նրանց բանաստեղծական համակարգերի քիչ թե շատ ամբողջական բնութագրելը՝ նրանց համեմատման տեսանկյունից: Ստորև մենք մի այդպիսի փորձ ենք անում՝ ամենևին չհավակնելով ընդգրկելու խնդրի բոլոր կողմերը:

2

Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծական համակարգերի բոլոր ներքին տարբերությունները վերջին հաշվով հանգում են հետևյալ երկու հիմնական դրույթներին.

ա) Իր գեղարվեստական մտածողության և ոճի առաջատար հատկանիշներով Թումանյանը ռեալիստ բանաստեղծ է, Իսահակյանը՝ ռոմանտիկ:

բ) Թումանյանի ստեղծագործական նկարագրի ամենատեղ և բնորոշ գիծը պատմողական (էպիկական) տարերքն է, Իսահակյանինը՝ քնարական:

Իհարկե, ասվածը չպետք է հասկանալ ծայրահեղ կամ բացարձակ իմաստով: Դրականության պատմությունը ցույց է տալիս, որ ո՛չ գեղարվեստական մեթոդները (ռեալիզմ կամ ռոմանտիզմ) և ո՛չ էլ գրական սեռերը (էպիկական կամ քնարական) երբեք միակողմանիորեն զտված բնույթ չունեն: Ամենացայտուն կերպով արտահայտված ռոմանտիկ հեղինակի երկերում անգամ կարելի է մեծ կամ փոքր չափով նկատել իրականության ռեալիստական ընկալման և պատկերման տարրեր, ինչպես որ ռեալիստ բանաստեղծ լինելը ամենևին էլ չի բացառում ուժեղ ռոմանտիկ մղումների առկայությունը նրա երկերում: Ամենազտարյուն քնարերգակի բանաստեղծություններում կարող են լինել որոշակի պատմողական տարրեր, իսկ էպիկական ստեղծագործության մեջ միանգամայն օրինաչափ է քնարական հոսանքի առկայությունը:

Թումանյանի պոեզիայի ռեալիստական բնույթն այսօր երևի հատուկ ապացուցման պետք չունի, թեև անցյալում այդ հարցի շուրջ հայտնվել են հակասական տեսակետներ։ Սկզբից եեթ նա դավանում էր ռեալիստական արվեստի սկզբունքները, թեև 90-ական թթ. նրա մի շարք երկերում կարելի է նկատել նաև ռոմանտիկական գեղագիտության որոշակի արտահայտություններ (հիշենք հատկապես աշխարհին հակադրվող «բայրոնա-լերմոնտովյան» միայնակ անհատի բանաստեղծացումը)։ Հաղթահարելով այդ մոտիվները, Թումանյանը տիրապետեց լիարյուն ռեալիստական մեթոդին, որի արտահայտությունն են, մանավանդ, 1900 թվականից հետո գրած բանաստեղծական և արձակ երկերը։ Ինչպես դեռ ավելի քան կես դար առաջ գրել է Դ. Դեմիրճյանը, «Թումանյանը եղավ ռեալիստական պոեզիայի հաստատիչը հայ բանաստեղծության պատմության մեջ»⁸։

Շատ ավելի բարդ ու դժվարին է եղել Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործական մեթոդի գիտական և հասարակական ըմբռնման ընթացքը։ Մեղանում ոմանք մինչև այժմ էլ չեն հաշտվում այն մտքի հետ, որ կարելի է լինել ժողովրդական մեծ բանաստեղծ՝ աշխարհագրոգություն և գեղարվեստական մտածողության հիմնական սկզբունքներով կապված լինելով ռոմանտիզմի գեղագիտության հետ։ Մոռացվում է, որ ժողովրդայնության, ինչպես նաև անհատի ներաշխարհի ամբողջ հարստությունը բացահայտելու անհրաժեշտության մասին առաջինը հենց ռոմանտիզմն է ազդարարել։ Ռեալիզմի բացարձակ դերազանցության, նրան բոլոր դեպքերում նախապատվություն տալու գաղափարը մոտիկ անցյալում (երբեմն նաև մեր օրերում) հասել է այնտեղ, որ պարզապես «անհարմար է համարվել» մեծ արվեստագետին որևէ ոչ ռեալիստական (ռոմանտիզմ, կլասիցիզմ, սիմվոլիզմ և այլն) հոսանքի հետ կապելը։ Այդ թյուրիմացությունը շատ հաճախ, գուցե և տարերայնորեն, կի-

⁸ Դ. Դեմիրճյան. Երկերի ժողովածու, հ. XII, 1985, էջ 163։

րառվել է նաև Ավ. Իսահակյանի նկատմամբ: Այս առումով հարցը շատ ավելի ճիշտ են դրել անցյալի մի քանի քննադատներ ու գրողներ (Պ. Մակինցյան, Ալ. Ռուբենի, Հ. Սուրխաթյան, Վ. Բրյուսով, ավելի ուշ՝ Դ. Դեմիրճյան), որոնք Իսահակյանի պոեզիայի գլխավոր հատկանիշները կապել են դասական ոտմանտիվմի և նրա ժառանգորդների հետ (նեոոտմանտիվմ, սիմվոլիզմ): Բայց այդ կարծիքները հետագայում մեծ մասամբ անտեսվել են, ինչպես նաև հենց Իսահակյանի խոստովանությունը իր «ոտմանտիկ խառնըվածքի» մասին:

Այժմ ժամանակն է վերադառնալու հարցի ճշմարիտ գիտական ըմբռնման ակունքներին: Մենք, մասնավորապես, արդեն առիթ ենք ունեցել հանդամանորեն հիմնավորելու այն միտքը, որ իր պոեզիայի շատ հատկանիշներով Իսահակյանը հանդես էր գալիս իբրև դասական ոտմանտիվմի ժառանգորդ և շարունակող նոր պատմական պայմաններում⁹: Պետք է կտրականապես հրաժարվել այն պատկերացումից, որի համաձայն ոտմանտիվմի պատմությունը նրա դասական շրջանից, այսինքն՝ XIX դարից այս կողմ չի անցնում: Հայ գրականության նկատմամբ կիրառելիս դա կնշանակի, որ Բաֆֆու և Պատկանյանի ստեղծագործությունները հայկական ոտմանտիվմի առհասարակ ստեղծիչ իր գեղարվեստական հնարավորությունները: Այնինչ մեր գրականության փաստերը նույնպես հաստատում են, որ ոչ միայն ոտմանտիկան իբրև ստեղծագործական հատկանիշ, այլև ոտմանտիվմն իբրև ինքնուրույն գեղարվեստական համակարգ, XX դարում էլ շարունակեց իր գոյությունը: Դարասկզբին առաջ քաշված, բայց հետո երկար ժամանակ քամահրանքով մերժված «նեոոտմանտիվմ» հասկացությունը ամենևին էլ առանձին գրականագետների մտքի հորինվածքը չէր, այլ գրականության պատմության իրական փաստ:

⁹ Տե՛ս էդ. Զբրաշյան. Չորս գագաթ (Թումանյան, Իսահակյան, Տերյան, Չարենց), Երևան, 1982, էջ 111—186: Նույնի՝ Դեղագիտություն և գրականություն, Երևան, 1983, էջ 252—255:

Հայ գրականության մեջ այդ երևույթի ամենից ցայտուն օրինակները Ավ. Իսահակյանի և Դ. Վարուժանի ստեղծագործությունն է՝ երկուսն էլ ռոմանտիկական պոեզիայի հզոր և ամբողջական դրսևորումներ: Մանավանդ նրանց գլուխգործոցները՝ «Աբու-Լալա Մահարի» և «Հարճը» պոեմները, կարող են համարվել ռոմանտիզմի՝ ըստ ամենայնի կատարյալ, հիրավի դասական նմուշներ:

Իսահակյանի ռոմանտիզմի մասին դատելիս ամենամեծ դժվարությունը հարուցում են ժողովրդական մոտիվներով գրված նրա բանաստեղծությունները, որոնք մեծ թիվ են կազմում հատկապես գրական կյանքի առաջին երկու տասնամյակներում (1891—1910): Խոսքը վերաբերում է Իսահակյանի ժողովածուներում «Դատարկյուն աշըղի խաղերը» կամ «Ժողովրդական մոտիվներ» ընդհանուր վերնագրերի տակ հավաքված բանաստեղծություններին, որոնց շարքում կան այնպիսի հանրահայտ գործեր, ինչպես «Մաճկալ ես, բեզարած ես...», «Որսկան ախպեր, սարեն կոզաս...», «Միքեցի, յարքս տարան...», «Ա՛խ, մեր սիրտը լիքը դարդ, ցավ...», «Սև-մութ ամպեր ճակտիդ դիզվան...» և շատ ուրիշ գոհարներ: Դրանց մեջ բանաստեղծն այնքան ճշմարտացի ու հարազատ է արտահայտել ժողովրդի մարդու սերն ու երազները, վայելքն ու տառապանքը, բողոքն ու հույսերը, որ, թվում է, անհնար է դառնում այդ երգերը ռոմանտիզմի հետ կապելը: Ավելացնենք, որ դարասկզբի հայ քննադատության մեջ այդ գործերը երբեմն համարվել են Իսահակյանի քնարի ամենից ուժեղ և գրավիչ մասը (Ն. Աղբալյան), երբեմն էլ՝ միանմանություն ծնող և անհեռանկար ճանապարհ (Լեո):

Ժողովրդական մոտիվներով գրված իսահակյանական երգերի իմաստն ու տեղը ճիշտ հասկանալու համար դրանք պետք է քննարկել ոչ թե առանձին, այլ բանաստեղծի քնարական հերոսի տրամադրությունների և բնավորության ընդհանուր նկարագրի հետ կապված: Իսկ այդ հերոսը տիպիկ ռոմանտիկական բնույթ ունի, մի բան, որ հանդես է դա-

լիս անհատի և հասարակութեան, իրականի և իդեալականի փոխհարաբերութեան և շատ ուրիշ հարցեր արծարծելիս: Այդ քնարական կերպարի հոգեկան նկարագրի ընդհանուր շրջանակի մեջ, որը մեղ լավ ծանոթ է դասական ռոմանտիկական պոեզիայից, միանգամայն բնականորեն ներառվում են նաև այն, մեծ մասամբ ողբերգական, տրամադրութեամբները, որ Իսահակյանն արտահայտել է ժողովրդական երգերի մշակման կամ նմանակման ճանապարհով:

Թումանյանի և Իսահակյանի պոեզիայում, ինչպես ասվեց, կարելի է մատնանշել ոչ քիչ համահունչ գծեր ու տրամադրութեամբներ: Սակայն ամբողջութեան մեջ, համակարգի առումով, նրանց այսպես կոչված բանաստեղծական աշխարհները էապես տարբեր են: Այդ տարբերության որոշակի դուգահեռը կարելի է գտնել այն սեղմ, բայց շատ տարողունակ համեմատական բնութագրի մեջ, որ մի զրույցի ժամանակ Թումանյանը տվել է Բալրոնին և Պուշկինին. «Բայրոնը կրակոտ է, կրքոտ, իսկ Պուշկինը հավասարակշռված գեղարվեստագետ է» (ՀԶ, 180):

Իրոք, Իսահակյանի քնարական հերոսի տրամադրութեամբները միշտ բուռն են և անհանդիստ, հաճախ ջղաձիգ ու անհավասարակշիռ, հակասական ու անհարկ՝ սիրուց դեպի ատելություն, երջանկությունից դեպի տառապանք: Իսկ Թումանյանի համար բնորոշը միշտ ներդաշնակության, հավասարակշռության ձգտումն է: Նույնիսկ կենսական և հոգեբանական ամենամեծ ողբերգության վերապրումից հետո էլ նա հասնում է «հոգու խաղաղության» և մաքրման՝ այդ տրամադրությամբ տոգորելով նաև ընթերցողին:

Եվ ապա: Թումանյանը, կարելի է ասել, միաձուլլ արվեստագետ է, նրա քնարական հերոսի աչրումները հետեւողական են, ամբողջական ու կայուն՝ հիմնված բանաստեղծի կենսամիտքի և աշխարհայացքի ամուր սկզբունքների վրա: Իսկ Իսահակյանի տրամադրութեամբները միշտ կարծեք երկփեղկված են, ծայրահեղ բեկումների միջև տարուրեր-

վող, — անմնացորդ ալլասիրությունից մինչև անհատապաշտություն, ատելության ու դայրույթի շանթեր, ընդվզման ու պայքարի բուռն պոռթկումներից մինչև թուլության ու հուսալքման տևական հոգեվիճակ: Նրան, իրոք, հատուկ է այն հոգեկան «բեկվածությունը» (наблом), որ նկատել է Վ. Բրյուսովը հայ բանաստեղծի երկերում:

Թումանյանի ստեղծագործության մեջ ևս կան առանձին հոռետեսական մոտիվներ, բայց նրանք երբեք չեն դառնում հետևողական ու գերիշխող: Նրանք ի վերջո հաղթահարվում են առողջ լավատեսական աշխարհազգացողության շնորհիվ, որն էապես բնույթ է նրան և բխում է հասարակական կյանքում բարձր մարդասիրական սկզբունքների, արդարության հաղթանակի հավատից: Այլ է Ավ. Իսահակյանը: «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմի կասկեցությամբ նրա արած խոստովանությունը, թե «խորթ չէ ինձ այդ դժբախտ հոռետեսությունը», վերաբերում է նրա ստեղծագործության շատ մասերին, ուր հազվագեպ չեն պեսիմիզմը, աշխարհը համատարած մռայլ գույներով տեսնելու հակումները: Եթե իրականության հետ ամեն մի հանդիպումը Թումանյանի քնարական հերոսի համար առիթ է ավելի խոր ճանաչելու մարդուն, աշխարհը, բնության գաղտնիքները, իսկ այդ ճանաչողությունը հոգեկան բարձր վայելքի աղբյուր է, ապա Իսահակյանի համար հաճախ ամեն ինչ դառնում է ծանր ապրումների, տխրության և հոռետեսության պատճառ: Կենցաղային բնույթի մի դրվագի մեջ, որ գրի է առել նվարդ Թումանյանը, մեր կարծիքով, լավ է երևում երկու բանաստեղծների աշխարհազգացողության այդ տարբերությունը. «Ավ. Իսահակյանն ասում էր՝ երբ սիրուն կին հմ տեսնում, տըխրում եմ (համեմատել 1900 թ. մի բանաստեղծության մեջ՝ «Ուրտեղ սիրուն կին կտեսնեմ, կնորանան դարդերըս».— էդ. Զ.): Հայրիկը հակառակն էր ասում՝ սիրուն կին որ տեսնես՝ ուրախացիր, ինչո՞ւ ես տխրում» (ՀԶ, 75): Աշխարհատեսության այս երկու տարբեր, ինչ-որ չափով նաև հա-

կադիր սկզբունքներն արտահայտվել են նաև նրանց ստեղծագործության մեջ:

Ինչպիսին էլ որ լինեն բանաստեղծի ապրումները, նրանց ալլյուրն ու հիմքը միշտ էլ իրական աշխարհն է: Բայց տարբեր են կյանքի բանաստեղծական ընկալման և արտացոլման ուղիները: Իսահակյանի քնարական հերոսը, կարելի է ասել, իր անձնական տառապանքից է գնում դեպի աշխարհի անարդարության դատապարտման, ի վերջո նաև «համաշխարհային վշտի», «տիեզերական կակիծի» մոտիվներ: Անհատը, նրա իրավունքների պաշտպանությունը միշտ մնում է բանաստեղծի մտորումների կենտրոնում՝ հաճախ հասնելով իսկական անհատապաշտական հզոր հանդումների («Իմ անհատական ոլորտըս կուզեմ, որ կամքըս լինի օրենքըս միայն»): Ուրիշ ընթացքով է գնում Թումանյանը: Նրա ելակետը աշխարհի օբյեկտիվ պատկերն է, որից և ծնվում են նրա անձնական ապրումները: Նա, Մ. Գորկու հայտնի խոսքերով ասած, ոչ թե կենտրոնանում իր վրա, այլ աշխարհն է կենտրոնացնում իր մեջ («Ամենքի հետ ապրում եմ, ամենքի շափ տառապում»):

Ինքը՝ Ավ. Իսահակյանը լավ է հասկացել իր և Թումանյանի աշխարհազդացողության այս տարբերությունները, երբեմն, հոգեկան խաղաղության պահերին, բարի նախանձով է մտածել իր ավագ ընկերոջ վոլիմպիական վեհության մասին: Շատ բնորոշ է այդ առումով կյանքի վերջին տարիներին կատարած զրառումներից մեկը, որի մեջ, նկատի ունենալով Թումանյանական «Վայրէջքի» տրամադրությունները, նա նշել է. «Սա Հովհաննեսի աշխարհազդացումով եմ ուզում մեռնել՝ իջնել իմ սարիս հտևը»¹⁰:

Զուգադիր բնորոշումների այս շարքը կարելի է գեռ էլի շարունակել: Սակայն ասվածն էլ բավական է հաստատուելու համար այն միտքը, որ հանձինս Թումանյանի և Իսահակյանի մենք գործ ունենք երկու մեծ բանաստեղծական անհա-

¹⁰ Ավետիք Իսահակյան. Մեր գրի անմահ փառքը. Երևան, 1969, էջ 48:

տականությունների հետ, որոնք կապված լինելով շատ ընդհանուր գծերով և անձնական երկարամյա բարեկամությամբ, միաժամանակ երկու տարբեր բանաստեղծական աշխարհ են ներկայացնում:

Այժմ փորձենք այդ տարբերությունները ցույց տալ ավելի կոնկրետ՝ որոշ մոտիվների և պատկերների զուգահեռ վերլուծությամբ:

3

1891 թ. ամռանը, գտնվելով հայրենի Դսեղում, Թումանյանը գրեց մի փոքրիկ բանաստեղծություն, որը, սկզբած նույն թվականից, տպագրվել է մերթ անվերնադիր, մերթ «Գիշերային մտածմունք», «Գիշերային մտորմունք», «է՛յ աստղեր» և, վերջապես, «Աստղերի հետ» վերնագրերով: Բանաստեղծությունը ենթարկվել է նաև զգալի բնագրային փոփոխությունների, բայց նրա կենսական և իմաստասիրական բովանդակությունը չի փոխվել: Ահա բանաստեղծության վերջնական տարբերակը՝ մշակված դարասկզբին.

է՛յ աստղեր, աստղեր,
երկնքի աչքեր,
Որ այդպես վառ-վառ
Ժրպտում եք պայծառ.
Ժրպտում էիք դուր,
Երբ ես դեռ մանուկ
Աշխույժ ու կայտառ,
Ձեզ նման պայծառ

Թրվում էի
Ու ցավ չունի ...
Ժրպտում եք այսօր,
Երբ Թույլ ու անզոր,
Կորած հույսերիս
Կըսկիծն եմ լսլիս ...
Կըժպտաք նաև
Շիրիմիս վերև ...

Բանաստեղծության հիմքում դրված է Թումանյանի համար շատ բնորոշ մի գաղափար՝ մարդկային կյանքի անցողիկության և բնության հավերժության հակադրությունը: Մնվում է մարդը, անցնում իր կյանքի շրջաններն ու մահանում, իսկ երկնքի աստղերը միշտ նույնն են մնում իրենց անփոփոխ և անտարբեր ժպիտով: Այս՝ ըստ էության ողբեր-

դական դադա՛հարը և՛ ալս, և՛ ուրիշ ղեպքերում Թուման-
յանն արտահայտել է մի վարմանալիորեն հանդարտ ու հաշտ
հայացքով՝ ընդունելով այն իբրև արտաքին աշխարհի օբ-
յեկտիվ և անդառնալի իրողություն:

Բայց ահա միևնույն 1891 թ. վերջին սլատանի Իսա-
հայկյանն էլ բանաստեղծություն է գրել աստղերի մասին, և
այս դեպքում հայեցակետը բոլորովին ուրիշ է. երկնքի ան-
հոն տարածությունից վայր նայող աստղիկը տեսնում է
մարդու վիշտը, համալըղում է նրա տառապանքին, նույնիսկ
կարող է ջերմ արցունքներով լալ նրա համար: Ահա այդ
բանաստեղծությունն ամբողջությամբ.

Անհուն եթերից, աստղի՛կ լուսափայլ,
Երբ դու տեսնում ես մեր ոշնություն,
Երկրային կյանքի խավարն ու մլճայլ,
Անմեղ զոհերի հառաչն ու արյուն,—

Նըսեմանում է հայացքդ փայլուն,
Ճնշում է և՛ քեզ թախիժ դառնադին,
Դու աղոթում ես և լուռ արտասվում.
— Օ՛, նախանձում եմ ես քո արցունքին:

Երկու բանաստեղծությունների զուգադրությունից երե-
վում է աշխարհայացքի և դեղարվեստական մտածողության
մի շատ որոշակի տարբերություն: Թումանյանը ելնում է
մարդու և մշտահոլով բնության հավերժական կապերի, նաև
հակադրության զիտակցությունից: Այդ հակադրությունն ար-
տահայտվել է նաև ուրիշ ղեպքերում՝ սկսած մի քանի
տարի անց գրած «Անդարձ ճամփորդներ» բանաստեղ-
ծությունից, «Դեպի Անհունը» պոեմից մինչև կյանքի վեր-
ջում ստեղծած քառյակները: Այդ պատճառով էլ նա աշ-
խատում է, ինչպես ասվում է, ոչ լալ, ոչ խնդալ, այլ հաս-
կանալ: Հասկանալ կյանքի հավերժական շրջապտույտի
խմաստը, մարդու տեղն ու դերը բնության, տիեզերական
անսահմանության շղթայի մեջ: Այլ է Իսահայկյանը: Իբրև
«ուղղափառ» ումանտիկ և քնարերգակ, նա արտաքին աշ-
խարհը միշտ ներառնում է իր հուզական ապրումների ոլոր-

տը, օժտում է կենդանի մարդկային հատկանիշներով: Նրա բանաստեղծությունների մեջ «անհուն երկնում աստղերն անշեջ» կարող են «շատ սիրել» քնարական հերոսին, «սգավոր ու թախծալից» հայացքով հետևել նրա ամեն մի քայլին, և այլն:

Սկսվելով երկու բանաստեղծների առաջին իսկ քայլերից, այդ մոտիվները հարատևում են նրանց դրական կյանքի ամբողջ հետագա ընթացքում՝ ժամանակի հետ կատարելագործվելով ու խորանալով: Իայց հիշյալ տարբերությունը միշտ պահպանվեց՝ արտահայտելով նրանց բանաստեղծական աշխարհի էական կողմերից մեկը: Նույնիսկ այն դեպքերում, երբ թվում է, թե Թումանյանի և Իսահակյանի բանաստեղծական պատկերները մերձենում են նույնանալու աստիճան, դարձյալ ուշադիր հայացքը կարող է նկատել նրանց ներքին տարբերությունները: Այդ առումով հետաքրքիր է համեմատել «կոսմիկական» երկու բանաստեղծություն՝ Թումանյանի «Բարձրից» (1915) և Իսահակյանի «Երկինքն հիասքանչ, շքեղ, լուսալից ...» (1904): Երկուսի մեջ էլ քնարական հերոսը մի պահ ուզում է կտրվել առօրյա աշխարհից, խորասուզվել տիեզերական անհունության մեջ: Մի դեպքում բանաստեղծի «հզոր հոգին»՝

Ու պայծառ ցոլաց դեպ վերին այեր՝
Մարդկային ամեն հընարքներից վեր,
Վե՛ր ամեն շուքից և շամանդալից՝
Մինչև լուսեղեն ոլորտն անթախիծ:

Իսկ մյուս դեպքում՝

Եվ տիեզերական խորությունների
Անճառ վայրերում հոգիս սավառնեց.
Եվ խորախորհուրդ, վեհ գաղտնիքների
Անխոս բարբառին լուռ ունկընդրեց:

Բայց այնուհետև նրանց ճանապարհները բաժանվում են: Իսահակյանի բանաստեղծության մեջ, զգալով «անսահ-

մանուկյան սարսափին ահապոր», տեսնելով աստղերի քա-
յավաններն ու բույլերի «հախուռն հորձանքը», քնարական
հերոսն ինքն էլ ձուլվում-անէանում է նրանց մեջ.

Եվ երկուդային հողիս հաղորդեց
Հավիտենության խոհերին վրսեմ,
Անմահ էության հալվեց ու ձուլվեց,
Ինչպես մի հընչուն, հյուսե մի նըսեմ ...

Անհետաքրքիր չէ ավելացնել, որ բանաստեղծության
առաջին հրապարակումը (1904 թ. «Մուրճում») ունեցել է
բնաբան Զորդանո Բրունոյից. «Անսահմանություն, քո էու-
թյան մեջ է և իմ էությունը»:

Իսկ Թումանյանի քնարական անհատը մինչև վերջ էլ
մնում է, այսպես ասած, «ինքնուրույն միավոր», չի կոր-
չում տիեզերական անհունության մեջ: Նա իր «հոգևոր ճա-
նապարհորդությունը» կատարում է ոչ թե ամեն ինչից կտր-
վելու, այլ «հարադատ բարձունքից» իրական աշխարհի գոր-
ծերն ու վիճակը ավելի լավ տեսնելու և հասկանալու հա-
մար: Ու վերևից «ամենատես հայացքով» նա շատ ավելի
խորն է նկատում աշխարհում տիրող անվերջանալի անար-
դարությունները, թշնամանքի և ատելության ոգին, ամենուր
«տանջանք» ցավ համատարած»: Ու նրա համար միակ հու-
սալի ապաստանը մնում է իր սեփական. սիրտը՝ լեցուն
մարդասիրական սլայծառ խոհերով.

Ու իջավ նորից էնտեղ հանդչելու—
խոր, արարչական հանգիստն անխռով,
էնտեղ հանդչելու, էնտեղ շընչելու
էն մեծ խոհերով, էն անվերջ սիրով ...

Տիեզերական մոտիվները հայ բանաստեղծներից ամե-
նից շատ զբաղեցրել են «Վերնատան» անդամներին (բացի
Թումանյանից և Իսահակյանից պիտք է հիշատակել նաև
Դ. Դեմիրճյանին՝ դարասկզբին գրած «Կյանքի տեսիլը»,
«Դեպի Տիեզերք» պոեմներով, մի շարք բանաստեղծու-
թյուններով): Իզուր չի անցել այն, որ խմբակի անդամներն իրենց

ղրույցներում մեծ տեղ էին հատկացնում մարդու և բնության կապերին, բնագիտության նորագույն նվաճումներին։ Թեև Թումանյանի պոեզիայում այդ թեման սկիզբ է առնում 90-ական թվականներից, բայց իր բարձրագույն մարմնավորումն ստացավ կյանքի վերջին տարիներին գրած դորժերում («Բարձրից», «Տիեզերքի ընթերցումը», «Սիրիուսի հրաժեշտը», մանավանդ քառյակները)։ Ողբերգորեն վերապրելով տիեզերքի ժամանակատարածական անսահմանությունը և մարդկային կյանքի ակնթարթային կարճատևության հակադրությունը, Թումանյանի քնարական անհատը, սակայն, ո՛չ ուզում է «կլանել» տիեզերքն իր մեջ և ո՛չ էլ անէանալ նրա անհունում։ Մարդը, նրա պատկերացմամբ, մահից հետո էլ ապրում և հավերժանում է տիեզերքի մեջ։ Այդ գիտակցությամբ էլ նա հաղթահարում է մահվան ողբերգությունը։ Ահա տիեզերքի և անհատի «սուվերեն ինքնությունը» հավաստող երկու քառյակ՝ գրված 1921 և 1922 թվականներին.

Հազար տարով, հազար դարով առաջ թե ես, ի՞նչ կա որ.
ես եղել եմ, կա՛մ, կըլինեմ հար ու հավիտ, ի՞նչ կա որ»
Հազար էսպես ձևեր փոխեմ, ձևը խաղ է անցավոր,
ես միշտ հոգի, տիեզերքի մեծ հոգու հետ, ի՞նչ կա որ։

Տիեզերքում աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին.
երկրից անցվոր, երկրի փառքին անհաղորդ է իմ հոգին..
Հեռացել է ու վերացել մի՞նչ աստղերը հեռավոր,
Վար մնացած մարդու համար արդեն խորթ է իմ հոգին։

Ինչպես տեսնում ենք, այս քառյակներում տիեզերքի մեծությունը չի վարագործում անհատին, բայց վերջինս էլ չի փոխարինում առաջինը։ Այնինչ Իսահակյանի «տիեզերական խոհերում» երևույթների այդ սուբյեկտիվ փոխարինումը հաճախ է տեղի ունենում։ Նա մերթ իր հոգին պատկերացնում է իբրև տիեզերական զանգի «լեզվակը վանմ», մերթ թվում է, թե իր սիրտը տրոփում է՝ «տիեզերքը դրոկած համայն»։ Այդ պատկերներից՝ նա ի վերջո հասնում է այն «գերսուբյեկտիվ» ըմբռնմանը, որի ամենից ամբողջա-

կան, դասական մարմնավորումը 1932 թ. գրած հետևյալ քառյակն է.

Տիեզերքն այս անսահման
Իր ծանրությամբ ահադին
Կախված է սոսկ մի մազից,—
Եվ այդ մազն է իմ հոգին:

Այսպիսի մի մտայնություն պարզապես անհնար է պատկերացնել Թումանյանի քառյակների մեջ: Ճիշտ է, 1917 թ. գրած մի քառյակում Թումանյանն էլ ասել է, թե իր հոգին «Տիեզերքն է ողջ պատել», և նույնիսկ ավելին. «Տիեզերքի տերն եմ ես»: Բայց դժվար չէ նկատել, որ տրվյալ դեպքում խոսքը ոչ թե տիեզերքին «տիրելու», այլ այն ճանաչելու մասին է, այն, ինչ մղել է Թումանյանին իր մի րոտնաստեղծություն վերնագրելու պարզապես «Տիեզերքի ընթերցումը» (1920): Այն հոգեվիճակի մասին է խոսքը, երբ անհունության դադանիքների մեջ թափանցելու շնորհիվ մտածող անհատն իր մասին կարող է ասել. «Տիեզերքն ամբողջ հայրենիք ու տուն, Ու ես մի ազատ՝ անտարբեր աստված»:

Կամ հիշենք Իսահակյանի այն «վերջին ցանկությունը», որ նա արտահայտել է մահից քիչ առաջ՝ 1955 թ. գրած հետևյալ տողերում.

Տիեզերքի սահմաններից դուրս գալի,
Փամանակից, օրենքներից բնության
Անջատվելի, հեռանալի, փախչելի
Ուժի-նյութի, կյանքի-մահի հարցերից
Ազատվելի, ազատություն շնչելի ...

Իբրև բանաստեղծ և մտածող, Թումանյանը պարզապես շատ ավելի իրատես է և այսպիսի ցանկություն արտահայտել չի կարող. նա լավ գիտե, որ հնարավոր չէ ո՛ր դուրս գալ տիեզերքի սահմաններից, ո՛չ էլ փախչել ժամանակի և բնության օրենքներից (հիշենք նրա խոստովանությունը. «Զուր եմ փախչում, ինձ խաբում, հազար կապ է ինձ կապում»):

Մենք անդրադարձանք համեմատաբար «դժվար որոալի» մի բանաստեղծական մոտիվի, որպիսին է մարդու և տիեզերքի հավերժական կապերի հարցը: Սակայն զուգադիր վերլուծությունից երևում է, որ նույնիսկ այդ «աբստրակտ թեմայի» մեջ Թումանյանն ու Իսահակյանը որոշակիորեն արտահայտել են իրենց բանաստեղծական մտածողության տարբերիչ գծերը: Այժմ քննենք մի քանի ուրիշ համանման մոտիվներ, որոնք նույնպես մշակվել են տարբեր ստեղծագործական սկզբունքներով:

Վերցնենք, օրինակ, դասական պոեզիայի մեջ բազմիցս արծարծված և դրեթե «պարտադիր» դարձած թեմաներից մեկը՝ Վարդարե-բանաստեղծի կերպարը: Համեմատությունն այստեղ ևս ցույց է տալիս, որ Իսահակյանն ու Թումանյանը այդ թեման հասկացել են յուրովի՝ իրենց ստեղծագործական աշխարհի հիմնական շափումներին համապատասխան: Վերանալով շատ ընդհանուր գծերից (ճշմարտության և արդարության քարոզ, հանուն բարձր նպատակի կրած զրկանքներ և նույնիսկ ինքնազոհաբերման պատրաստակամություն և այլն), նշենք նրանց հիմնական տարբերությունն այս հարցում:

Իր շատ բանաստեղծություններում, ստանձնելով մեծ և փրկարար ճշմարտություններ ազդարարողի դերը, Իսահակյանը միշտ այդ դադափարն արտահայտում է իր անունից: Բանաստեղծի, նրա քնարական հերոսի կերպարը նույնանում է մարգարեի հետ, և թեման առավելագույն չափով ստանում է հուզական, անձնական երանդներ: Իհարկե, մարգարեի բանաստեղծի կերպարը միշտ նաև հավաքական իմաստ ունի, բայց և՛ բովանդակությամբ, և՛ արտահայտման հղանակով այն երբեք չի առանձնացվում հեղինակի անձնավորությունից: Ահա մի քանի օրինակ ժամանակագրական հերթականությամբ. «Անվեհեր հոգով ստք երի ուղին նոր մարգարեի» (1891), «Ես մարդարեւ եմ ... Եվ դեպի ամբոխն իջնում եմ ահա նոր կտակներով, նոր պատգամներով» (1899), «Որ դարթնած հոգով երգեմ վեհորեն»

երազըս շքեմադ, մարգարեական...» (1902), «Եւ մարգարեի հուրն է իմ կրծքում, սուրը իմ ձեռքում, բարբառը՝ աղատ» (1903) և այլն:

Իսկ Թումանյանը մարգարեի կերպարին միշտ օբյեկտիվ կեցութեան տեսք էր տալիս: Կարելի է ասել, որ նա երբեք չի ելնում «Ես մարգարե եմ» ինքնահռչակումից, այլ մարգարեության առաքելութունը զնում է ուրիշ կերպարների վրա: Գեղարվեստական այդ սկզբունքը, որը նույնիսկ քնարերգության մեջ առարկայական լինելու, սյուժետային տարրերով մտածելու մի մասնավոր արտահայտությունն է, սկսվում է 1890 թ. գրած «Մարգարե» բանաստեղծությամբ, ուր, Լերմոնտովի համանուն ոտանավորի ակնհայտ հետեւությամբ, ներկայացված է «վեհության կնիքը ճակատին և ճըշմարտության սուրը պստգամենքով» կյանք մտնող անհատի տուտասկոտ, տառապալից ուղին: Այնուհետև ասլագան կանխատեսելու մարգարեական կոչումը հանդես է գալիս մերթ մարդկության ճակատագրի մասին խորհող Քրիստոսի («Քրիստոսն անապատում», 1892), մերթ անարդարներին պատժելու համար աշխարհ իջնող արարչի («Աստծո սպառնալիքը», 1902) կամ իր ժողովրդին նորից դեպի ավետաց երկիր տանող Մովսեսի («Բնությունը», 1907) կերպարներում: Ինչ խոսք, բանաստեղծը միշտ խորապես համակրում և համազդում է իր մարգարեացող հերոսներին, նրանց միջոցով նա իր նվիրական դադաթիարներն ու հուզվերն է արտահայտում: Բայց մարմնավորման օբյեկտիվ եղանակը միշտ առկա է, և դա Թումանյանի բանաստեղծական համակարգի, նրա գեղարվեստական մեթոդի առարկայական-պատմողական սկզբունքի կոնկրետ դրսևորումներից մեկն է:

Գեղարվեստական մտածողության էական տարրերություններ կարելի է նկատել նաև այն դեպքում, երբ մեր երկու բանաստեղծները սոցիալական անարդարության մասին խոսում են ժողովրդի մարդկանց աչուներից: Խոսքը վերաբերում է «Գութանի երգը» և «Ա՛խ, մեր սիրտը լիքը

դարձ, ցավ...» բանաստեղծություններին: Ընդհանուրը ներանց համար աշխատանքի մարդու դառը վիճակի բացահայտումն է հեղինակի ես-ից դուրս կանգնած քնարական կերպարի միջոցով: Բայց ինչ-որ բան էլ սկզբունքորեն տարբեր է:

Թումանյանը ձգտել է առավելագույն հարադատությանը ներկայացնել գուլթանի վրա աշխատող գյուղացու հոգսերն ու զրկանքները, տագնապն ու հույսերը: Ճիշտ է, 1887 թ. գրած այս բանաստեղծության նախնական տարբերակի մեջ («Հայ երկրագործի երգը» վերնագրով), ինչպես երևում է պահպանված ձեռագիր հատվածից, երիտասարդ բանաստեղծը ցանկացել էր գյուղացու շուրթերով արտահայտել նաև որսչակի քաղաքական մտայնություն («Մեր պապերն էլ ունեին թագ, Սուր ունեին ձեռքներին, նրանց թռռները ոտնատակ, Այ, հասել են այս օրին»): Մի բան, որ բոլորովին չէր համապատասխանում նահապետական գեղջուկի մտածողության բնույթին և մակարդակին: Ահա թե ինչու բանաստեղծության առաջին իսկ տպագրության (1891) և մանավանդ դարասկզբին ստեղծված վերջնական տարբերակի մեջ Թումանյանը հանեց այդ և ուրիշ անհարիր տարրերը: «Գուլթանի երգը» դարձավ ոչ միայն հայ գյուղացու սոցիալական վիճակի, այլև նրա մտածողության և ոճի անխարդախ հայելին: Այլևս ոչ մի անհարկի միջամտություն կամ շեղում չկա գյուղական հոգսերի և սպասումների այդ անպաճույճ ու դրանով էլ հատկապես տպավորիչ պատմության մեջ (հիշենք. «Ձեռքս պակաս, ուժըս հատած, հազար ու մի ցավի տեր, ինձ են նայում մերկ ու սոված Մի տուն լիքը մանուկներ»):

Իսկ Իսահակյանի հիշյալ բանաստեղծության մեջ ոչ միայն գաղափարական, այլև ոճակա՞ն առումով ժողովրդի մարդու ձայնը, ըստ էության, նույնանում է ռոմանտիկ և մաքսիմալիստ բանաստեղծի ձայնի հետ: Իզուր չէ, որ 1898 թ. գրած այս բանաստեղծության մտքերն ու ապրումները, հատկապես անարդար աշխարհում «քարը քարի

վրա» չլիովնելու կրքոտ կոչը մի քանի տարի անց՝ հեղափոխական վերելքի շրջանում ավելի խորացված շեշտերով կրկնվեցին այնպիսի բանաստեղծությունների մեջ, ինչպես «Եղբայրության կամ թե սիրո...», «Անհուն վրեժի և ատելության...», «Հացի երգը», և այլն: Իսահակյանի ուսման տիպիկան համակարգի ընդհանուր շղթայի մեջ կարևորը ոչ այնքան ժողովրդի մարդու մտածողության և ոճի հարազատ վերարտադրությունն է, որքան նրա հետ անարդար աշխարհի դեմ բողոքի ու պայքարի «ընդհանուր ճակատ» կազմելու ձգտումը:

Նույնիսկ ժողովրդական մտածողության միևնույն աղբյուրներին դիմելիս երկու բանաստեղծները պատկերների դարդադման տարբեր ուղիներ են ընտրում: 1902 թ. դրած իր մի բանաստեղծության հիմքը Իսահակյանը դարձրել է «Կանանչ ախպեր» ժողովրդական արտահայտությունը, որը դարնան հոմանիշն է. «Է՛յ կանանչ ախպեր, դու բարով եկար, Դո՛ւ բարով եկար, իմ կանանչ ախպեր»: Բանաստեղծության առաջին տպագրության մեջ («Մուրճ», 1902, № 2) նա նույնիսկ հատուկ ծանոթագրություն է տվել այդ մասին. «Մեր ժողովուրդը դարնան դալը «բարով եկար, կանանչ ախպեր» ասելով է ողջունում, իսկ ձմռան դալը՝ «բարով եկար, ճերմակ ախպեր»: Սակայն վերը բերված երկու տողերից հետո ամբողջ խոսակցությունը տեղափոխվում է քնարական հերոսի անձնական ապրումների ոլորտը, պատվելով նրա «ծով-դարդերի», «հիվանդ ու անհույս» վիճակի, նույնիսկ մոտալուտ մահվան սպասումների շուրջ.

Է՛յ կանանչ ախպեր, կուգաս գալ-տարի
Ու գերեզմանս մամռով կղզեկս,
Իմ կանանչ ախպեր, գալդ միշտ բարի,
Եեղճ գերեզմանս մտրեղ շղեկս...

Ի դեպ, բանաստեղծության ամսագրային հրապարակման մեջ կային հետապնդում կրճատված ինը տողեր, որոնք ավելի էին ընդգծում այդ անհատական ցավալին երանդները: Ահա դրանցից մի քառատող.

Կյանքիս աղբյուրը մարդիկ քամեցին,
Իմ փայ-աշխարհը դարձրին մութ զնդան,
Ա՛խ, սիրտս ու հոգիս հալ ու մաշ արին,
Ու ծաղիկ-կյանքիս լիորին գերեզման:

Ինչպես տեսնում ենք, ժողովրդական արտահայտությունը Խառնակյանի համար միայն առիթ է՝ մի անգամ ևս արծարծելու իր քնարերգության ամենից բնորոշ տրամադրությունները:

Նվ ահա Խառնակյանից մի քանի տարի անց՝ 1907 թ. «Լուսաբեր» դասագրքում Թումանյանը ևս դիմեց այդ մոտիվին («Կանանչ ախպեր»), բանաստեղծությունն սկսելով և ավարտելով միևնույն ժողովրդական արտահայտությամբ. «է՛յ կանանչ ախպեր, է՛յ ճանանչ ախպեր»: Բայց սրանով էլ նմանությունը վերջանում է: Թումանյանը բոլորովին հեռու է այս դեպքում որևէ անձնական մոտիվ արտահայտելու գայթակղությունից և զարնան դալստյան հետ «անանձնական ուրախություն» է ակնկալում համայն բնության և մարդկանց համար.

Արի՛, քեզ հետ բեր
Արևի շողեր.
Բեր անուշահոտ
Միլ, ծաղիկ ու խոտ,
Կարկաշուն վրտակ,

Երկինք կապուտակ,
Խատուտիկ հավերթ,
Ջրնդան երգեր,
Գառների մայուն,
Խաղ, ուրախություն...

Ինչքան էլ այս տարբերությունը ուղենք բացատրել նրանով, որ Թումանյանն իր բանաստեղծությունը գրել է դպրոցական դասագրքի համար և չէր կարող այնտեղ «անձնական տրամադրություններ» արտահայտել, միևնույն է, այս փաստի մեջ չի կարելի չտեսնել երկու բանաստեղծների մտածողության սկզբունքային տարբերություններից մեկը:

4

Եթե Թումանյանի քնարական շատ բանաստեղծություններում, ինչպես մենք համոզվեցինք վերլուծված օրինակներից, հստակորեն հանդես է գալիս նրա տաղանդի էպի-

կական բնույթը, ապա խոշոր բանաստեղծական ժանրերի մեջ էլ (պոեմ, բալլադ) ըստ ամենայնի զգացվում է Իսահակյանի քնարական տարերքը: Իսահակյանի պոեմները նրա քնարերգության ուղղակի շարունակությունն են՝ ոչ միայն տրամագրություններով ու գաղափարներով, այլև տրամադասման բուն եղանակով: Թումանյանի պոեմներին այնքան բնորոշ պատմողական հստակ սյուժեն, որոշակիորեն պծագրված օբյեկտիվ կերպարները Իսահակյանի դործերում կամ իսպառ բացակայում են և կամ զգալի չափով փոխում են իրենց բնույթը:

Այսպես, «Ալադյազի մանիները», որի վրա Իսահակյանն ընդմիջումներով աշխատել է երկար տարիներ, փաստորեն շուրջ շորս տասնյակ քնարական բանաստեղծությունների հավաքածու է: Դրանցից ամեն մեկը, առանձին-առանձին, կարող էր իր օրինական տեղն ունենալ բանաստեղծի քնարերգության հատորում: Չպետք է դարմանալ, որ «տեսականորեն չլինված» ընթերցողը սովորաբար «Ալադյազի մանիներն» ընկալում է ոչ թե իբրև պոեմ, այլ որպես բանաստեղծությունների շարք: Ճիշտ է, ավելի ուշագիտ հայացքն իսկույն կնկատի, որ սիրո, բնության, աշխատանքի և կենցաղի մասին խոսող բանաստեղծությունների ընտրությունն ու դասավորությունը ամենևին էլ պատահական չէ, որ նրանց շարահյուսումից ծնվում է որոշակի «ներքին քնարական սյուժե»՝ ներկայացնելով անհատի սիրո, երազների ու գառը հուսախաբության ընթացքը: Այդ հիման վրա էլ Իսահակյանն իր ստեղծագործությունը պոեմ է կոչել: Բայց դա պոեմի ամենաքնարական տարբերակն է, որը հեշտությամբ կարող է «փլուզվել» ու վերածվել առանձին բանաստեղծությունների: Կարելի է ասել, որ պարզապես անհնար է պատկերացնել այդպիսի կառուցվածք ունեցող մի ստեղծագործություն Թումանյանի պոեմների շարքում (եթե նույնիսկ նկատի ունենանք նրա ամենաքնարական պոեմները՝ «Դեպի Անհունը» և «Պոետն ու Մուսան», որոնք այնուամենայնիվ, որոշակի սյուժետային հենարան ունեն):

Ինչ վերաբերում է Իսահակյանի գլուխգործոցին՝ «Աբու-
լալա Մահարի» պոեմին, ապա Թումանյանի էպիկական և
ընդհանրապես ամբողջ ստեղծագործությունից այն տարբե-
բոլ հատկանիշները հանգում են հետևյալ երկու կետերին:

Նախ, պոեմի ողջ փիլիսոփայությունը ըստ ամենայնի
անհարիր է Թումանյանի աշխարհազգացողությանը: Իրոք,
Իսահակյանի՝ մեզ արդեն ծանոթ վկայությունն այն մա-
սին, որ Թումանյանը «չէր ընդունում նրա (պոեմի) ժխտող,
բացասող ձգտումները, պեսիմիզմը», հաստատվում է Թու-
մանյանի աշխարհայացքի և ստեղծագործության ամբողջ
համակարգով: Ինչքան էլ նա խիստ քննադատական խոս-
քեր ասեր հասարակության մեջ իշխող սոցիալական և բա-
րոյական անարդար օրենքների մասին, երբեք չէր համա-
ձայնի ամեն ինչի ժխտման ծայրահեղ և հոռետեսական եզ-
րահանգումների հետ, առավել ևս երբեք չէր որդեգրի մարդ-
կանցից անդարձ հեռանալու գաղափարն իբրև ստեղծագոր-
ծական ծրագիր: Այսինքն՝ այն, ինչ դրված է «Աբու-Լալա
Մահարու» հիմքում: Իհարկե, Իսահակյանը ևս ժխտման,
ատելության միջոցով ի վերջո սեր էր հաստատում իսկա-
կան մարդկայինի, գեղեցիկի նկատմամբ: Սակայն հումա-
նիզմի արտահայտման այդ ուղին ընդունելի չէր Թումանյա-
նի՝ «Վայրէջք», «Բարձրից», «Իմ երգը» բանաստեղծություն-
ների, «Թմկաբերդի առումը», «Հաղարան բըլբուլ» պոեմնե-
րի, վերջապես՝ քառյակների հեղինակի համար:

Երկրորդ, «Աբու-Լալա Մահարին» ըստ կառուցվածքի և
արտահայտման եղանակի փաստորեն մի ծավալուն քնա-
րական մենախոսություն է, որը միայն քարավանի ընթաց-
քի հիշեցումների շնորհիվ է ձեռք բերում որոշ սյուժետային
հենարաններ: Մի մենախոսություն է դա, որի մեջ միջնա-
դարի արաբ բանաստեղծի անվան տակ խոսում և դատում է
XX դարի հայ բանաստեղծը՝ իրագործելով հերոսի և հեղի-
նակի քնարական նույնացման ռոմանտիկական հայտնի
սկզբունքը: Դեռ 1917 թ. Իսահակյանն ինքն է խոստովանել
այդ՝ իր պոեմի մասին ասելով. «Այնտեղ ես եմ, ուրիշ ոչ

որ, միայն դա ուրիշի վերարկուի տակ»¹¹։ Այս առումով ևս «Աբու-Լալա Մահարին» և Թումանյանի բանաստեղծական էպոսը էպոսի տարբեր ստեղծագործական սկզբունքների արտահայտություններ են։ Թումանյանի պոեմներում և բալլադներում կերպարները երբեք չեն տարրալուծվում և չեն նույնանում հեղինակի հետ, իրենց ինքնուրույն դիմագիծը նրանք պահպանում են սկզբից մինչև վերջ։

Նշենք երկու բանաստեղծների միջև մի թեմատիկ ընդհանրություն ևս։ 1890-ական թթ. Թումանյանն ու Իսահակյանը իրարից անկախ ձեռնարկեցին գրելու պոեմներ հայ ազգային-ազատագրական պայքարի, մասնավորապես արևմրտահայության տառապանքների և ոգորումների մասին։ Մեկը Թումանյանի «Հին կոիվը» (նախապես՝ «Լեռնի կոիվը») պոեմն է, որի գրությունն սկսվեց 1890 թ. և ընդմիջումներով շարունակվեց նոր դարի առաջին տարիներին, և որը բանաստեղծն իր նամակներում բնութագրել է իբրև «ազգային մեծ պոեմա»։ Մյուսը Իսահակյանի «Մասսա Մանուկ» (նախնական տարբերակում՝ «Դե-Սուլթանն ու Մասսա Մանուկը») պոեմն է՝ գրված 1895—1898 թթ. և վերամշակված դարասկզբին։ Երկու պոեմներն էլ յուրովի դժբախտ ճակատադիր ունեցան և ժամանակի հայ գրականության մեջ չխաղաղին այն դերը, որի համար նրանք կոչված էին։ Թումանյանի պոեմի հինգ մասերից մեկ հասել են միայն առաջինն ու երրորդը, մյուսները կորան 1911 թ. Թիֆլիսի ժանդարմական վարչության տարած շատ այլ թղթերի հետ։ Իսկ Իսահակյանի մեծ պոեմից ժամանակին տպագրվել են միայն առանձին հատվածներ։ Երկն ամբողջությամբ թիվ պահպանվել է բանաստեղծի ձեռագրերում, բայց մինչև այժմ էլ մեծ մասով դեռ մնում է անտիպ։

Սակայն ուշադրություն դարձնենք ազգային-ազատագրական պայքարի բանաստեղծական արտացոլման բուն

¹¹ Ավետիք Իսահակյանի նամակները Կարեն Միքայելյանին։—Պատմա-բանասիրական հանդես, 1973, № 2, էջ 236։

գեղարվեստական սկզբունքների վրա: Թումանյանը դրա համար ստեղծել է որոշակի սյուժետային ընթացք՝ ներկայացնելով ազատության գաղափարներով ոգեշնչված Վահանի և նրա խմբի հերոսական ջանքերը տառապող հայրենակիցներին փրկելու համար: Պոեմի էպիկական հիմքը հստակորեն երևում է նույնիսկ մեզ հասած հատվածներից, նրա ավելի լայն պատկերը գծագրվում է պահպանված սևագրերի և բանաստեղծի պատմածների հիման վրա:

Իսահակյանն իր պոեմն անվանել է «վիպասք», իսկ Դ. Դեմիրճյանն իր հուշերում այն կոչել է «ինքնաստեղծ էպոս»: Բայց, դատելով բանաստեղծի Երկերի ժողովածուի 2-րդ հատորում (1974) ղետեղված ավելի քան 1500 տողերից (որոնք ամբողջ պոեմի մոտ կեսն են կազմում), դա ավելի շուտ քնարական բուն ղեղումների մի անընդմեջ հոսանք է: Պոեմում հանդես եկող «անտուն, անքուն» թափառական աշուղը, որն ունկնդիրներին պատմում է արևմտահայության տառապանքների մասին, փաստորեն բանաստեղծի երկվորյակն է (հիշենք, որ այդ տարիներին Իսահակյանը մամուլում հանդես էր գալիս նաև «Հայ գուսան» կեղծանունով): Ազատասիրության և բռնակալության յուրօրինակ խորհրդանիշներ են Մասսա Մանուկի և Դև-Սուլթանի կերպարները, որոնք անցնում են ամբողջ պոեմի միջով: Իսահակյանի պոեմում թեև կան հայ էպոսից եկող առանձին պատկերներ և արտահայտություններ, բայց այն ավելի շուտ «քնարական էպոս» է: Նրա զուգահեռը հայ գրականության մեջ թերևս կարելի է համարել միայն Խ. Աբովյանի «Աղասու խաղը», որին, սակայն, Իսահակյանն իր պոեմը գրելիս ծանոթ լինել չէր կարող (առաջին անգամ տպագրվել է 1948 թ.):

Այսպես, «Հին կոիվն» ու «Մասսա Մանուկը», արտացոլելով ազգային կյանքի միևնույն ողբերգական կողմերը, միաժամանակ շոշափելիորեն ցուցադրում են երկու բանաստեղծների տաղանդի՝ իրարից շատ տարբեր հատկանիշներ:

Ինչպես Թումանյանը, այնպես էլ Իսահակյանը տմուր
և բազմազան թելերով (բայց ամեն մեկը յուրովի) կապված
էին ժողովրդական բանահյուսության հետ: Եվ երկու դեպ-
քում էլ այդ կապի ամենաբարձր արտահայտությունը եղավ
հայ. ժողովրդական էպոսի զեղարվեստական մշակումը՝ «Սա-
սունցի Դավիթը» և «Սասմա Մհեր» սյունիները: Իզուր շան-
դան «Վերնատան» գրական ղրույցները, որոնց հիմնական
նյութերից մեկը համաշխարհային էպոսի քննությունն էր՝
«Իլիականից» մինչև «Հայավաթի երգը»: Ավելացնենք և
այն, որ երկու բանաստեղծներն էլ, բացի սյունիներից, դրել
են նաև հոգվածներ և ուսումնասիրություններ հայ ժողո-
վրդական էպոսի ազգային և համամարդկային նշանակու-
թյան, նրա միջազգային առնչությունների մասին: Նշված
հարցերին մենք առանձին-առանձին չենք անդրադառնա,
մանավանդ որ երկու բանաստեղծների ժառանգության այդ
կողմը բավականաչափ ուսումնասիրված է գրականագիտու-
թյան մեջ¹²: Տանք միայն էպոսի մշակման սկզբունքների
համեմատական բնութագիրը, որը շատ կարևոր է մեր
խնդրի տեսանկյունից:

Նախ նշենք հետևյալը. ամենևին էլ պատահական չէր,
որ Թումանյանը դիմեց մեր ազգային վեպի երրորդ ճյու-
ղին՝ Դավթի կերպարին, իսկ Իսահակյանը՝ նրա վերջին,
չորրորդ ճյուղին՝ Փոքր Մհերի կերպարին: Դավիթն իր հե-
րոսական ոգով, բնավորության ամբողջականությամբ և հո-
գևոր առողջությամբ ըստ ամենայնի համապատասխանում
էր Թումանյանի տաղանդի էպիկական լայնությունը և լա-
վատեսական աշխարհընկալմանը, ինչպես որ Փոքր Մհերն
իր ներքին հակասականությամբ, չարի և բարու, ասելու-
թյան և սիրո սերտ միահյուսումներով շատ էր համընկնում

¹² Արամ Ղանալանյան. Հայ դրականությունը և բանահյուսությունը, 1986: Էդ. Զրբաշյան. Թումանյանի սյունիները, 1986: Մ. Զանփաղյան. Թումանյանը և ժողովրդական էպոսը, 1969, Հ. Արեղյան. Իսահակյանը և ժողովրդական էպոսը, 1975:

Իսահակյանի անհանգիստ, ռեֆլեկտիվ բանաստեղծական խառնվածքին:

Այս առումով շատ կարևոր են Իսահակյանի նամակներում եղած այն գնահատականները, որ նա տվել է Թումանյանի՝ տակավին անտիպ պոեմի ընթերցանության անմիջական տպավորության տակ: 1902 թ. հուլիսի 7-ի նամակում նա գրել է.

«Հրաշալի էր Սասունցի Դավիթը. միակ սլականությունը՝ բնության պատկերներ, նկարագիր չկար. բայց որքան որ սա լավ է, վախենում եմ, որ Մհերդ վատ դուրս գա. հա խոշոր տիպ է, բայց շարիքի, բացասական, դեմոնական. նրա վրա շատ պիտի մտածես, մանավանդ, որ հա կիսատ է, իսկ վերջը՝ շատ վատ, անմիտ... Հստ իս Մհերը՝ հին Արտավազդն է, շարիքի ոգին, շարի մարմնացում, որ և պատժվում է պարսից Զոհակի պես, իսկ դրանով ողորդվել դժվար է և վախենում եմ, որ Դավիթի պես հաջող դուրս չբերես. Դավիթը լավ տիպ է, առողջ, թարմ, ժողովրդական, դրական, — արժե նրանով ողորդվել: Շատ հետաքրքիր է քո կարծիքը Մհերի մասին, և ինչպե՞ս ես գրելու...»¹³:

Երկու շաբաթ անց՝ 1902 թ. հուլիսի 21-ին, Իսահակյանը նորից անդրադարձավ իր ընկերոջ պոեմին: Կրկնելով իր դիտողությունը «միակ սլականության»՝ բնության պատկերների բացակայության մասին, նա ավելացնում էր. «Իսկ այն ևս ճշմարիտ է, որ ամբողջ պոեմը, կարծես, լքորհն, խորը մտածած չես գրել, հավատարիմ ես մնացել նախկին որոշմունքիդ — մտնողների համար. բայց ավելի լուրջ և ծանրախոհ կարելի էր գրել, ինչպես Ֆիրդուսու Շահնամեն, Յուպանի Նիբելունգը և Հերգերի Սիգը, որտեղ, բացի բուն նյութից կա և անհատական ստեղծագործություն. քոնք ուղղակի՝ նյութի ոտանավոր, մի փոքր վերամշակած վերածումն է: Ինձ ամենից շատ գրավում են ժողովրդական ոճերն ու դարձվածքները, որոնցով չափազանց հարուստ է, և մա-

¹³ Գրական թերթ, 1933, 31 մարտի, № 6:

նաւանդ էպիկական պատմելու ձևը—հանդիսատ, վեհոքեն հանգիստ, և հումորը.. հույս ունեմ, որ Խանդավազի սերը հաջող դուրս կբերես, բայց նախօրոք զգում եմ Մհերի անհաջողութիւնը,— Մհերը կիսատ, ջարդված հերոս է, լիքը հակասութիւններով, երևի պետք է նորանոր վարիանտներ գտնել՝ լրացնելու այդ պակասը. ժողովուրդը Դավթին է սիրել և սիրում, ու նրան հարստացրել է ...»¹⁴:

Այս ծավալուն քաղվածքները երկու բանաստեղծների գրական հարաբերութիւնների և նրանց նախասիրութիւնների հետաքրքիր վկայութիւններ են: Ըստ արժանւոյն գնահատելով ու դրվատելով Թումանյանի պոեմի բովանդակութեան ու ոճի շատ կողմեր, Իսահակյանը միաժամանակ սկզբունքային դիտողութիւններ է անում պոեմը մանկական ընթերցանութեան հարմարեցնելու համար, կարծում է, որ պետք էր գրել «ավելի լուրջ և ծանրասիւն»՝ հետեւելով համաշխարհային էպոսի դասական նմուշներին: Արդարացի լինելու համար հիշեցնենք, որ Թումանյանն ինքն էլ նույն 1902 թ. մի նամակում արտասանք է հայտնել, որ «Սասունցի Դավիթը» գրել է՝ հարմարեցնելով «երեսմաների ու ժողովրդի ընթերցանութեանը», իսկ մի քանի տարի անց խոստովանել է, որ այդ պոեմը «շատ թեթեւ» է գրել՝ «մտածելով երբեք ավելի ընդարձակ վերցնել ու մշակել» (V, 227, VI, 135): Այնպես որ, կարելի է վստահորեն ասել, Իսահակյանի դիտողութիւնները, որոնք այսօր կարող են խիստ անարդարացի թվալ, երկու բանաստեղծների զրույցների արձագանքն էին և հազիվ թէ վիրավորեին Թումանյանին: Նա իր հոգում ուներ ազգային էպոսի մշակման մի ավելի բարձր պատկերացում:

Սակայն Իսահակյանի նամակներում կա և մի ուրիշ կողմ, կա մի թաքուն ենթատեքստ, որը պետք է բացատրել: Դարասկզբին Իսահակյանը Մհերի կերպարը հիմնականում ընկալում էր նրա շար, դաժան հատկանիշներով

¹⁴ Ամ. Իսահակյան. Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1979, էջ 40:

(շատ տարիներ անց՝ 1939 թ. նա Մհերի մասին կգրի. «Նա բարի է, նա շար է, վերջնական սինթեզի մեջ բարի է նա») և այդ հիման վրա կասկած էր հայտնում, որ այդ կեդրավարը չի հաջողվելու Թումանյանին: Նա կարծես ուզում էր իր բարեկամին հետ պահել էպոսի վերջին ճյուղին դիմելուց (որպիսի մտադրություն նա, ըստ երևույթին, ունեցել է), իրավացիորեն գտնելով, որ Մհերի կերպարը չի համապատասխանի նրա տաղանդի բնույթին: Գուցե նաև արդեն այդ ժամանակ նա մտածում էր, որ այդ կերպարն ավելի իր գրական խառնվածքին է հարմար: Համենայն դեպս հայտնի է, որ 1901 թ. (կամ 1902) Իսահակյանը Բասեն դավառում մի սասունցուց գրի է առել հայ էպոսի մի տարբերակ, ուր խոսվել է իր քարանձավից Մհերի ասլադա ելքի մասին՝ որ «ոսմկություն բերե աշխարհ, ոսմկի իրավունք»¹⁵: Բայց երկու տասնամյակ անցավ, մինչև որ Իսահակյանին հաջողվեց ստեղծել ու տպագրել վաղուց ծրագրած վիպերգը (առաջին անգամ հրատարակվել է 1922 թ., Վիեննայում): Եվս մեկուկես տասնամյակ անց, արդեն հայրենիքում, երևան եկավ պոեմի նոր, վերամշակված տարբերակը (առանձին գրքով տպագրվել է 1938 թ.): Բայց հետաքրքիր է, որ դրանից հետո էլ մինչև իր մահը, մոտ երկու տասնամյակ, Իսահակյանը բազմիցս ցանկացել է ստեղծել «Սասմա Մհերի» նոր բարեհիշված տարբերակ, կատարել է բաղմաթիվ լրացումներ, որոնք, սակայն, վերջնական արդյունքի չհանգեցրին: Այսպիսով, ավելի քան կես դար առեց Իսահակյանի աշխատանքը ժողովրդական էպոսի մշակման ուղղությամբ և երեւի նա սեփական փորձով համոզվեց, թե ինչպիսի դժվարին դործ է դա, որ Թումանյանը կատարել էր համեմատաբար շատ ավելի կարճ ժամանակամիջոցում:

Ինչևէ, մենք պետք է գոհ լինենք, որ մեր երկու մեծ բանաստեղծները «միացյալ ուժերով» իրականացրին հայ էպոսի երկու ճյուղերի գեղարվեստական մշակումները:

15 Տե՛ս Հ. Աբեղյան. Նշված աշխատ., էջ 23, 53:

որոնք շատ կողմերով լրացնում և շարունակում են իրար: Լրացնում են ոչ միայն սյուժետային կապերով, այլև գեղարվեստական սկզբունքների և ոճի տարբերություններով: Մի առիթով Իսահակյանը Դավթին համարել է մեր իլիականը, իսկ Մհերին՝ մեր Ոդիսսականը: Ինչքան էլ սա պատկերավոր, փոխաբերական խոսք է, բայց և մեծ ճշմարտություն է պարունակում. եթե Դավթի կերպարի մեջ մարմնավորվել է հայ ժողովրդի դարավոր մաքառումը ալգային աղաատագրության համար, ապա Փոքր Մհիրը կրողն է ճշմարտության և արդարության տանջագին որոնումների:

Թումանյանի և Իսահակյանի պոեմները, ինչպես ասվեց, գեղարվեստական շատ տարբեր սկզբունքների արտահայտություն են: Թումանյանն իր պոեմում խստորեն հետևում է ալգային էպոսի ոգուն և գեպքերի ընթացքին: Մի շարք պատումներից նա քաղում և իրար է հյուսում տարբեր դրվագներ՝ ստեղծելով նոր գեղարվեստական ամբողջություն: Ու թեև ժամանակին որոշ քննադատներ Թումանյանի պոեմը համարել են ժողովրդական պատումների «աղաթ թարգմանություն»՝ զուրկ ստեղծագործական ինքնուրույնությունից (զգալի չափով այդ կարծիքին է հղել նաև Իսահակյանը իր հիշյալ նամակում), բայց դա բանաստեղծի մոտեցման ինքնատիպությունը չհասկանալու արդյունք էր: Թումանյանն իր ստեղծագործական անհատականությունն արտահայտում է ոչ թե էպոսից հեռանալով, այլ նրա էություն մեջ ըստ ամենայնի խոր թափանցելով, տարբեր պատումների համադրումից ստեղծելով նոր որակ: Այդ սկզբունքն արտաքուստ կարող էր թվալ «կրավորական», բայց այն ստեղծագործական տաղանդի վիթխարի աշխատանք է ենթադրում և էպոսի աշխարհը վերակերտելու ամենահուսալի ուղին է:

Իսահակյանն ստեղծագործական բոլորովին ուրիշ սկզբունք էր դավանում¹⁶: էպոսի պատումներին նա հետևել է

¹⁶ Իսահակյանի թղթերում պահպանվել է մի սևագիր հատված, որը վերաբերում է, հավանաբար, 1930-ական թթ. վերջին: Այստեղ նա փորձել

միայն ամենաընդհանուր ձևով, շատ ազատ է զգացել իրեն զրվագրների ընտրության ու զարգացման մեջ: Պոեմում կան բազմաթիվ, այսպես ասած, ինքնաստեղծ դրվագներ, որոնք հեղինակի երևակայությունն է կերտել: Ըստ Ա. Ղանալանյանի՝ «այդ զրվագրներից են՝ Մհերի կողմից ուրիշ ճորտերի հետ միասին Ճապաղչուրի դաշտում հարուստի արտը մշակելը, Ոստանա քաղաքի փոապանի մոտ մշակ դառնալը, Լաթարա հողում ուսի համար կոռ կատարելը և այլն»¹⁷: Ավելացնենք դրան սոցիալական պայքարի բացահայտ կոչերը, որոնք պոեմի գաղափարական բովանդակության բարձրակետն են՝ ներմուծված բանաստեղծի կողմից: Շատ կողմերով Իսահակյանի պոեմը ոչ թե էպոսի գեղարվեստական մշակումն է, այլ նրա մոտիվներով դրված ինքնուրույն ստեղծագործություն: Զարմանալի չէ, որ «Սասմա Մհերը» յուրովի կրկնում է Իսահակյանի ստեղծագործության շատ առանցքային գաղափարներ և զրվագրներ: Այսպես, բլոեմի հիմքում դրված սյուժետային իրադրությունը՝ անաղար աշխարհից հերոսի ինքնակամ հեռանալու մոտիվը, երևան է դալիս նաև «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմում, «Գարիբալդիականը» և «Համբերանքի չիրուխը» պատմվածքներում: Կամ՝ բավական է Մհերի ազատության և պայքարի բռնուն կոչերը համեմատել «Ազատության զանգը», «Անհուն վրեժի և առեկության...», «Եղբայրության կամ թե սիրո...» և մանավանդ «Հացի հրզը» բանաստեղծությունների հետ, որպեսզի համոզվենք, որ էպոսը ևս Իսահակյանի համար առիթ

է համեմատել էպոսի մշակման իր և թումանյանական սկզբունքները, բայց շարագրները անավարտ է մնացել: Ահա մի հատված այդ գրառումից. «Համեմատության կարգով ասեմ, որ իմ Սասմա Մհերը իր ստեղծագործական մեկնարկով, կառուցվածքով և լեզվական ֆակտորայով հիմնովին տարբեր է Թումանյանի Սասունցի Դավթից: Հ. Թումանյանը շատ մեծ տաղանդով Սասմա ծոերի շորս վարիանտից կատարել է սինթեզումը, առանց իր կողմից ավելացնելու նոր մոտիվներ, հերոսներ, հարազատ մնալով էպոսի կառուցվածքին և զրվագրներին...» (ԳԱԲ, Ավ. Իսահակյանի ֆոնդ, № 248—II):

17 Ա. Ղանալանյան. Նշված աշխատ., էջ 238:

էր՝ նորից արժարժեկու իր վաղուց փայտիայած գաղափար-
ները: Կարող են ասել, որ «Սասունցի Դավթի» և Թու-
մանյանի ստեղծագործության մյուս մասերի միջև ես կա-
րելի է գտնել ոչ քիչ համընկնող մտքեր և մանրամասներ:
Այո՛, բայց ընդամին Թումանյանը երբեք դուրս չի գալիս
էպոսին բնորոշ գաղափարների և ոճերի սահմաններից¹⁸:

18 Եւստ Կետաբերի է Իսահակյանի պոեմի հեղինակային ինքնադնա-
հատման մի գրվագ, որը կապված է նաև նրա ստեղծագործական պատ-
մության հետ: 1920 թ. փետրվարի 8-ի նամակում բանաստեղծը հաղոր-
դում էր. «...Գրում եմ հիմա Սասունցի Դավթի որդու՝ Մհերի պոեման.
իմ վարիանտի Մհերը, որը բոլշևիկ է: Վարիանտի էությունն է հարա-
դատ, ժողովրդից վերցրած, մնացածը ես եմ հնարել, շուտով կպրծնեմ...»
(«Դարուն», 1991, № 4, էջ 79): Այստեղ ամենից կարևորը Մհերին «բոլ-
շևիկ» որակելն է, որով, ըստ երևույթին, բանաստեղծը ցանկացել է շեշ-
տել աշխարհը վերափոխելու նրա ծրագրերը: Բացի այդ, չպետք է մո-
ռանալ, որ նամակը հասցեագրված է գրականագետ Սիմեոն Հակոբյանին,
որն այդ ժամանակ արդեն հարում էր բոլշևիկներին:

Իր պոեմի գաղափարական ուղղվածությանը Իսահակյանը բոլորու-
մին ուրիշ դնահատական է տվել երկու տարի անց, երբ «Սասուն
Մհերն» արդեն սուպերվել էր Ս. Հակոբյանի խմբագրած «Արեգ» հան-
դեսում: 1922 թ. օգոստոսի 12-ին Վարդգես Ահարոնյանին գրած նամա-
կում, անդրադառնալով վերջինիս գրախոսականում արտահայտված այն
մտքին, թե «Ավ. Իսահակյանի «Սասուն Մհերից» բոլշևիկի հոտ է գա-
լիս»,¹ բանաստեղծն ասում էր. «Չմոռանամ հարեանցի տակ, որ «Սասուն
Մհերս» (որ ի դեպ շատ մշակել եմ) երբևէ բոլշևիկյան տենդենց չունի,
այլ ընդհանուր սոցիալ-դեմոկրատիկ: Բոլշևիկի հավատքով Մհերը դուրս
է եկել. իսկ իմ ասածով դուրս է գալու երբ, ի՞նչ կերպ. Աստված գի-
տե. և երկրորդ, այդ լեզունդան հայկական է, իմաստը չեմ փոխել. ժո-
ղովուրդը սպասում է, որ «Մհերը դուրս գա և ռամկոմիտեյուն բերև ու
նահատակվի» (Ավետիք Իսահակյանի նամակները, Կահիրե, 1959, էջ 93,
165): Ուրեմն, բանաստեղծը լավ էր հասկանում, որ Մհերին բարոնա-
վից դուրս բերելը կհակասեր ժողովրդական էպոսի ոգուն, կմողենադ-
ներ այն: Բայց ահա մեկուկես տասնամյակ անց Իսահակյանը դրեց պոեմի
հայտնի «Վերջերգը», որի մեջ Մհերը դուրս է գալիս իր լուսնից՝ մաս-
նակցելով ժամանակի «փոթորկաշունչ» ղեպերին, որոնց տակ ակնհայ-
տորեն հասկացվում էր Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը: Հետևաբար,
«Վերջերգը» գրված է ճիշտ և ճիշտ Իսահակյանի ասած «բոլշևիկի հա-
վատքով»՝ շեղվելով էպոսի ոգուց: Սակայն այս հարցում Իսահակյանին

Շատ են տարբեր երկու պոեմները նաև պատկերների համակարգի, լեզվի և ոճի առումով: Բոլոր հնարավոր շահանքներով, որոնց զուգադիր քննությունը առանձին ուսումնասիրության արժանի է: Եվ միայն անբարեխղճությամբ կամ դեղագիտական բացահայտ կուրսությամբ կարելի է բացատրել այն, որ 1922 թ. Հ. Օշականը, մի անգամ ևս հաստատելով միտումնավոր և անարդարացի քննադատի իր համբավը, գրեց, որ «Սասմա Մհերի» հեղինակը, իբր թե, «շատ տեղեր գրեթե փոխ կառնե Թումանյանին բառ ու կոչումով», որ շատ էջերում «Թումանյանին ստվերը անդիմադրելի ճնշումով կծագի ինքն իրեն», և «դժբախտով լին է, որ նոր գործ մը այսքան հայտնի եղանակով հիշեցնե ուրիշ մը»: Այս դնահատականները ծայրից ծայր անհիմն են: Եվ միանգամայն իրավացի էր Ավ. Իսահակյանը, երբ պատասխան հոգևածի մեջ (անտիպ մնացած) աներկմտորեն հայտարարում էր, թե իր պոեմը «Թումանյանի հետ ոչ մի նմանություն չունի», իսկ որոշ ոճական ընդհանրություններ ժողովրդական պատումներից են գալիս¹⁹:

Հայ էպոսի հիման վրա Թումանյանն ու Իսահակյանը ստեղծեցին բոլորովին տարբեր բնույթի երկեր, որոնք յուրյն են տալիս ժողովրդական աղբյուրից օգտվելու բաղմուտն ուղիները: Այդ երկերից ամեն մեկը պիտի դիտվի և գնահատվի իր հեղինակի գեղարվեստական համակարգի սահ-

մեղադրելու փոխարեն պետք է հասկանալ նրան. «Վերջերգը» գրվել է հակատաղրական 1937 թվականին, երբ Իսահակյանի գլխին ևս դաժնության սուր էր կախված, և պոեմի նոր ավարտը թերևս եղավ նրան փրկելու կովաններից մեկը ...

Ավելացնենք, որ նույն 1922 թ. Իսահակյանը կրթով սլաշտպանել է Թումանյանին բոլշևիզմի հետ համագործակցելու մեղադրանքներից՝ ցույց տալով նրա հասարակական ջանքերի համադրային իմաստը. «Թումանյանը մի միջոց է, որով կօգտվի սովահար հայ ժողովուրդը. պիտի բարձր դասել ժողովրդի շահերը կուսակցական կամ անձնական համակրություն-հակակրություններից» (նույն տեղում, էջ 83):

¹⁹ Քաղվածքները բերվում են Հ. Արեղյանի նշված գրքից, էջ 128—129:

մասններում: Սակայն եթե հարցը քննենք ստեղծագործության հասարակական ընկալման և ազդեցություն տեսանկյունից, ապա բացարձակ առաջնությունը (ոչ միայն Իսահակյանի, այլև մեր էպոսը մշակած բոլոր մյուս հեղինակների համեմատությամբ) անվերապահորեն պատկանում է Թումանյանի պոեմին: Ինչքան էլ Իսահակյանը և հենց ինքը՝ Թումանյանը, դժգոհ լինեին «Սասունցի Դավիթը» պոեմի ինչ-ինչ կողմերից, իրենց պատկերացման մեջ ունենալով էպոսի գեղարվեստական մշակման մի ավելի բարձր իդեալ, միևնույն է, այն մնում է հայ հերոսական վիպերգության ամենահաջող և սիրված գրական վերարտադրությունը: Իսահակյանի, ինչպես նաև Չարենցի և մյուսների համապատասխան երկերն ունեն գերազանցապես ներգրական արժեք: Իսկ Թումանյանի պոեմը եզակի և անմրցելի տեղ է նվաճել ոչ միայն հայ գրականության, այլև մեր ժողովրդի առօրյա գիտակցության մեջ²⁰:

Կատարված դիտողությունները բնութագրում են առաջագրված խնդրի միայն մի քանի կողմ: Թումանյանի և Իսահակյանի բանաստեղծական համակարգերը XX դարի հայ գրականության մեծագույն նվաճումներից են, իսկ նրանց առսոմնասիրությունը, ինչպես նաև համեմատական բնութագիրը, պատկանում է հայ գրականագիտության հավերժական, անսպառ թեմաների թվին:

20 Թումանյանի և Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ կան միևնույն բանահյուսական սյուժեին դիմելու ուրիշ օրինակներ ևս: Նկատի ունենք «Քաջ Նազարը» և «Աղա Նազար», «Կիկոսի մահը» և «Գասպարը» հեքիաթները: Չենք զրադվի նրանց զուգադրական վերլուծությամբ երկու պատճառով: Նախ, դրանք արձակ երկեր են և ճիշտ չէր լինի քննել բանաստեղծական համակարգի մեջ, Նրկորոդ, հիշյալ գործերը համարժեք երկեր չեն: Այնքան ակնհայտ է Թումանյանի հեքիաթների բացարձակ ստեղծագործական առավելությունը, որ համեմատական բնութագիրն ըստ էության դառնում է ավելորդ:

«ԱՄԵՆԻՅ ԿՐՏՍԵՐԸ»

(ԴԵՐԵՆԻԿ ԴԵՄԻՐՃՅԱՆԸ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ
«ԶԴՈՂԱԿԱՆ ԴԱՇՏՈՒՄ»)

1

«Վերնատուն» գրական խմբակի մյուս անդամների հետ Հովհ. Թումանյանի անձնական և ստեղծագործական կապերի պատմությունը հատուկ կարևորություն ունի: Այդ կապերի քննությունը հնարավորություն է տալիս շոշափելիորեն տեսնելու ոչ միայն խմբակի անդամների դավանած գրական սկզբունքների ընդհանրությունը, այլև ստեղծագործական անհատականությունների ինքնատիպ գծերը: Իր ղեկավարած գրական ընկերության կազմը որոշելիս Թումանյանը նկատի էր ունեցել ոչ միայն անձնական մտերմության աստիճանը և գրական ըմբռնումների մերձավորությունը, այլև տաղանդի ուժը, առանց որի հնարավոր չէր լինի գեղարվեստորեն մարմնավորել խմբակի առաջադրած ստեղծագործական սկզբունքները: Այդ մասին է խոսում «Վերնատան» հիմնական անդամների ժլատ ցուցակը, որն իրոք կազմված է մեծատաղանդ մարդկանցից:

Դերենիկ Դեմիրճյանն իր «Վերնատուն» հոդվածում, որն այդ խմբակի պատմության և սկզբունքների ամենահավաստի վկայությունն է, նշել է, որ նրա մեջ մտած գրողներն զգում էին իրենց «գրական ձգտումների մոտիկությունն» ու «գիտակցում էին գրական նոր շարժման պահանջը»: Բնութագրելով Ղ. Աղայանի, իբրև կազմակերպության «նահապետի», հատուկ դիրքը, Դեմիրճյանն այնուհետև այսպես

Ֆ ներկայացնում «դերերի բաժանումը» խմբակի ներսում. «Թումանյանը զլխավորում էր մեր կազմակերպությունը իբրև նրա իրական ուժը, դրական մեծ արժեքը: Ավետիք Խաչակյանը կազմում էր այդ գրական կոլեկտիվի ոսկե ֆոնդը, իսկ ես դեռ «ձայն էի պահում» իբրև ասպարա խոս-տացող և ամենից կրտսերը» (XII, 170)¹:

Այստեղ՝ 1939 թ. գրված հոդվածի մեջ, հասկանալի պատճառներով չեն հիշվում «Վերնատան» երկու մյուս հիմ-նական անդամները՝ Լևոն Շանթին ու Նիկոլ Աղբալյանը, որոնք խմբակի կազմակերպման պահին (1899 թ. վերջին) արդեն որոշակի գրական համարում ունեին՝ մեկին իր բանաստեղ-ծություններով, «Լեռան աղջիկը» պոեմով ու վիպակներով, իսկ մյուսն իր առաջին քննադատական հոդվածներով: Բո-լորից անորոշը խմբակի «ամենից կրտսեր» անդամի՝ Դ. Դե-միրճյանի վիճակն էր. նա թեև պարբերական մամուլում հանդես էր եկել մի քանի տասնյակ բանաստեղծու-թյուններով, նույնիսկ հրատարակել էր մի փոքրիկ ժողովածու, բայց դեռ չէր դտել իր տաղանդի իսկական կոշումը և զար-գացման սեփական հունը: Մեծ խորաթափանցություն էր պետք՝ դեռ գրական անհաստատ որոնումներ կատարող երիտասարդի մեջ տեսնելու համար խոշոր տաղանդով օժտված դրողի, որն ապագայում հայ գրականությանը պիտի հարստացներ «Ավելորդի», «Քաջ Նազարի», «Դիրք ծաղկանցի», «Վարդանանքի» նման դասական գործերով: Հետաքրքիր է, որ երբ «Վերնատան» անդամները որոշեցին իրենց կատակով կոչել համաշխարհային գրականության դասականների անուններով, Դեմիրճյանին «բաժին ընկավ» Շիլլերը (կամ էլ Բայրոնը), նկատի ունենալով նրա ստեղ-ծագործության ողմանտիկ-փիլիսոփայական հակումները:

¹ Քաղվածքները Դերենիկ Դեմիրճյանի երկերից բերվում են ըստ հետևյալ հրատարակության. Երկերի ժողովածու տասնչորս հատորով, Երևան, 1976—1987, փակագծերում նշելով համապատասխան հատորն ու էջը:

Առհասարակ, «Վերնատունը» շատ բան տվեց Դեմիրճյանին՝ կոնկրետ գրական գիտելիքների և գեղագիտական ըմբռնումների ձևավորման առումով, օգնեց ստեղծագործական հարցերին մոտենալ համաշխարհային գրականության բարձր չափանիշներով: Հետագայում կատարված նրա մի գրառման մեջ կարդում ենք. «Վերնատուն ... Դա մի գրական փունջ էր, գրական հոգեկցություն: Դա նշանակում էր Ղազարոս Աղայան, Հովհաննես Թումանյան, Ավետիք Իսահակյան և ... սրանցից կրտսերը՝ ես: Դա երիտասարդությունն էր մեր գրականության, ուր Աղայանն անգամ հոգով երիտասարդացել էր: Դա գարունն էր անկրկնելի, հրանի և միշտ հիշելի» (ՈՒՀ—3, 396—397):

Թումանյանի և Դեմիրճյանի ծանոթությունը տեղի էր ունեցել «Վերնատան» կազմակերպումից մի քանի տարի առաջ՝ 1896 թ. գարնանը՝ Ավետիք Իսահակյանի միջնորդությամբ: Առաջին իսկ հանդիպումը բախտորոշ եղավ. նրանք կապվեցին երկարամյա անձնական բարեկամությամբ, որը տևեց ավելի քան քառորդ դար: Թումանյանի և նրա ընտանիքի անդամների հետ Դեմիրճյանի սերտ կապերի մասին բազմաթիվ վկայություններ կան իր՝ Դեմիրճյանի և ուրիշ ժամանակակիցների հուշերում, նվարդ Թումանյանի գրի առած զրույցներում, երկու գրողների նամակագրության մեջ (պահպանվել են Դեմիրճյանի բազմաթիվ նամակներ՝ հասցեագրված Թումանյանին, իսկ վերջինիս նամակներից, որոնք հավանաբար ավելի քիչ են եղել, մեղ հասել է միայն մի չափածո կատակ-բացիկ, թեև ուրիշ անձանց հղած նրա նամակներում շատ անգամ և մեծ մասամբ համակրանքով ու սիրով հիշատակվում է Դեմիրճյանի անունը): Ոչ մի անհրաժեշտություն չկա վերապատմելու այդ փաստերը, որոնք վերջին հրապարակումների շնորհիվ այսօր մատչելի են լայն ընթերցող շրջաններին²:

² Այստի ունենք, բացի Երկերի ժողովածուի 12—14-րդ հատորներից, նաև Դ. Դեմիրճյանի «Թումանյանի հետ» (1969) և «Անծանոթ էջեր»

Սկզբից ևեթ հիմք դրվեց նաև որոշակի «ստեղծագործական դաշինքի», խհարկե, Թումանյանի անառարկելի առաջատարութեամբ: «Այն օրվանից ես զգացի,— կարդում ենք Դեմիրճյանի հուշերում,— որ Թումանյանը նոր բանաստեղծութեան կենտրոնական և կենտրոնաձիգ ուժն է» (XIV, 240): Եվ նա, կարելի է ասել, անմիջապէս ներգրավվեց Թումանյանի ստեղծագործութեան «ձգողական դաշտի» մեջ՝ իր գրական հետագա որոնումների ժամանակ հաճախ կողմնորոշվելով դեպի ավագ ընկերոջ փորձն ու նվաճումները: Թումանյանն էլ իր հերթին Դեմիրճյանի մեջ անմիջապէս տեսավ գրական թարմ և խոստումնալից ուժ, որին նա ամեն կերպ պետք է օգներ ու նպաստեր:

Այս ամենով հանդերձ, չպետք է թաքցնել այն փաստը, որ Թումանյանի և Դեմիրճյանի երկարամյա բարեկամութեանը տխուր վերջաբան ունեցավ. նրանք բաժանվեցին դժտված, «խռոված»: Պետք է ենթադրել, որ դժառութեանը հասունացել էր երկար ժամանակ և, ըստ երևույթին, կապված էր այն դժգոհութեան հետ, որ տարիների ընթացքում տածել էր Դեմիրճյանը՝ անընդհատ զգալով իր և Թումանյանի հասարակական դիրքի, իրենց ստեղծագործութեան գնահատման տարբերութեանը:

Տաբիներ շարունակ Դեմիրճյանը դժգոհել է քննադատութեանից և մանավանդ ընկերներից՝ իր ստեղծագործութեանը ըստ արժանիւնն չգնահատելու համար: Նա հատկապէս խոցվել է «Վերնատան» քննադատ Նիկոլ Աղբալյանի լուրջութեանից, որը, նվարդ Թումանյանի վկայութեամբ, նա անվանել է «դաժանութեան», իրեն ռոբինզոնական «կղզիացած, մենակ ու փակ» վիճակի դատապարտող վերաբերմունք: «Ես չդիտեմ՝ սա բժշկի լուրջութեան է թոքախտավորի հանդեպ, թե՞ առողջ եմ,— ոչինչ չի ուզում ասել»,— գառնու-

(1974) ժողովածուները, ինչպէս նաև նվարդ Թումանյանի «Հուշեր և դրույցներ» գրքում (1987), «Թումանյան. Ուսումնասիրութեանը և հրապարակումներ» մատենաշարի 3-րդ և 4-րդ հատորներում (1983, 1985) պարունակվող նյութերը:

թյամբ դժգոհել է նա (29, 230): Հիմքեր կան ենթադրելու, որ իր նկատմամբ այդպիսի վերաբերմունքի համար նա հոգու խորքում մեղադրել է «Վերնատան» ղեկավարին՝ Թումանյանին: Այդ մասին տուգների արանքում խուլ ակնարկներ կան Դեմիրճյանի հուշերի մեջ, որ նա գրել է Թումանյանի մահից ավելի քան տասը տարի անց:

Սակայն, ինչպես վկայում էին Թումանյանի դուստրերը (Աշխենը, Արփիկը և Թամարը), դժտուլթյունը բացահայտ բնույթ է ստացել 1921 թ. աշնանը: Առիթը եղել է այն, որ խորհրդային Հայաստանի կառավարության կողմից դրականություն և արվեստի գործիչներին կենսաթոշակներ նշանակելու որոշումը մամուլում հրապարակելիս սկզբնապես չի եղել Դեմիրճյանի անունը, իսկ նա դրա մեջ տեսել է Թումանյանի «անբարյացակամության» ապացույց: Այնինչ մամուլի հաջորդ հաղորդումներից պարզ է դառնում, որ դա թյուրիմացության հետևանք է եղել³: Ինչևէ, փոխադարձ վիրավորանքը գոյացավ և շարունակվեց մինչև Թումանյանի մահը: 1923 թ. մարտի 2-ին Դեմիրճյանի դրած կարճառոտ, բայց խիստ սրտառուլ նամակը արդեն ուշացած մի փորձ էր հարթելու այդ ցավալի պատմությունը: Բերում ենք այդ նամակն ամբողջությամբ.

«Օհանես Զան,

Երկար չեմ գրում, որովհետև շատ բան ունեմ գրելու: Քո լին սրտիդ մեջ, գիտեմ, մի տեղ էլ ինձ համար կունենաս, ինչպես իմ նեղ սրտիս մեջ ամենամեծ տեղը դու ես բռնած հղել էսքան ժամանակ: Ե՞րբ պիտի Մոսկվայից գաք թա՛նկ նվերդ՝ ամենքին և ինձ, որ դու ապաքինվել ես: Եվ եթե քո ձեռքդ, որ սուրբ է ինձ համար, մի բառով թեթևացնես իմ անհուն տրտմությունս:

3 ՏՆՍ «Կարմիր աստղ», Թիֆլիս, 1921, № 174, 176, 183, նաև՝ «Խորհրդային Հայաստան», 1921, № 205: Այդ նյութերից մեկի մեջ կարդում ենք. «Կարմիր յաստղի» նախանցյալ Մ-ում, հիշատակելով դրական թոշակավորներին, մոռացել ենք Դերենիկ Դեմիրճյանի անունը» («Կարմիր աստղ», 4 հոկտեմբերի 1921 թ., № 176):

Ջերմագին համբուրում եմ էդ ձեռքդ և սպասում եմ քեզ, իմ հին, իմ քաղցր Օհաննես:

Քո՛ Դերենիկ» (XIV, 328):

Բայց այս նամակը որևէ բան փոխել արդեն չէր կարող: Ինչպես նշել է Նվարդ Թումանյանն իր օրագրում, «Հայրիկն այնքան թույլ էր, որ նամակի ընթերցումը լավ չսեց» (ՀԶ, 308):

Սակայն պատմությունը սրանով չի վերջանում: Դրանից մեկ ամիս անց՝ 1923 թ. ապրիլի 15-ին, Թումանյանի թաղման օրը, Վահան Թոթովենցին գրած նամակը ստիպում է մտածել, որ Դեմիրճյանն այնքան էլ անկեղծ չէր իր բարեկամական զեղումների մեջ: Ծանր տպավորություն է թողնում այն, որ իր «հին, քաղցր» ընկերոջ թաղման օրը նա հնարավոր է համարում, թեկուզև մի ուրիշի գրած փակ նամակում, ասել այսպիսի խոսքեր. «...Ես նրան ավելի առաջ եմ թաղել իմ սրտում», «Չմեռավ Օհաննեսը, — մեռավ մարդը իմ սրտում, մեռավ հավատը դեպի մարդը», «Օհաննեսի մեջ ամեն բան կար, բացի կուտուրականությունից», «...Սիրեց ամենքին և ամեն ինչ և Պարոնյանի ասածը հաստատեց. «Ամենքին բարեկամը և ոչ մեկի բարեկամն է», և այլն (XIV, 329—330): Այո՛, ծանր է կարգալ այս տողերը և ոչ թե Թումանյանի, այլ Դեմիրճյանի համար: Իրոք, այստեղ նա ասպարեզ է ավել իր «նեղ սրտի» զեղումներին, որի մասին նա գրում էր մարտի 2-ի նամակում:

Շնորհակալ դորժ չէ փութիբել մեծ գրողների կյանքի կենցաղային մանրուքները, սովերներն ու թուլությունները: Բայց և չի կարելի շրջանցել նրանց հարաբերությունների մեջ եղած խուժերն ու բարդությունները, որայիսին է նաև Թումանյանի և Դեմիրճյանի միջև ծագած այս գծադիմումը: Նման «խուժերը» ևս, վերջին հաշիվով, պատկանում են գրականության պատմությանը և պետք է գրանցվեն նրա տարեգրության մեջ:

Սակայն, ի պատիւ Դեմիրճյանի պետք է ասել, որ Թումանյանի մասին իր գրավոր ելույթների մեջ նա հետադա-
յում կարողացավ բարձր մնալ անձնական վիրավորանքի
գերութունից և մեծ բանաստեղծին զնահատել գրական-հա-
սարակական լայն ու խոր շափանիշներով։ Ավագ ընկերոջ
մասին նրա գրած հոգվածներն ու հուշերը աչքի ընկնող
էջեր են Թումանյանագիտության մեջ։

Թումանյանի ստեղծագործության մասին Դեմիրճյանը
հրատարակորեն արտահայտվել է տակավին նրա կենդա-
նության ժամանակ։ 1916 թ. նա մի կրքոտ հոգվածով մաս-
նակցեց Հովհ. Թումանյանի «Գրականությանը ազգային
պաշտպանություն պետք է լինի» հոգվածի առիթով «Հո-
րիզոն» օրաթերթի էջերում ծագած բանավեճին, Թումանյա-
նական դիրքերից հիմնավորեց մշակույթի գործիչների նյու-
թական և բարոյական աջակցության միաբեր։ 1919 թ. մար-
տին, Թումանյանի ծննդյան 50-ամյակի առթիվ նա Հայ
գրողների ընկերությունում դասախոսություն է կարդացել,
որի մի քանի դրույթներն ամփոփված են լրագրական հաշ-
վետվության ժլատ տողերի մեջ։

«Նա ունի պատկերների պարզություն, հոմերական
հանդստություն ստեղծագործելու մեջ ու թախծալի թեթև
հումոր։ Ոճը իր մայրենի բարբառն է, պարզ, ժողովրդական,
բայց գեղարվեստորեն զտված։

Ըստ Դ. Դեմիրճյանի՝ Հովհ. Թումանյանը գյուղի կամ
ժողովրդական բանաստեղծ չէ, որովհետև, ճիշտ է, նա նյու-
թը վերցնում է դավառից, բայց տալիս է համամարդկային
գաղափարներ։ Նա գուցե ավելի ազգային բանաստեղծ է.
իրոք այդպես էլ է. նա մեր ազգի ապրումների անդրադար-
ձումն է»⁴։

1921 թ. ամռանը, Հայաստան հրեկոներին Դեմիրճյանը
դարձյալ ղեկուցել է Թումանյանի մասին⁵։ Դեմիրճյանի ղե-

⁴ «Մշակ», 19 մարտի 1919 թ., № 60։

⁵ «Կարմիր աստղ», 14 հունիսի 1921 թ., № 84, 5 հուլիսի, № 101։

կուցումների բնագրերը չեն պահպանվել, սակայն, կարելի է վստահորեն ասել, որ այնտեղ նա արտահայտել է այն մտքերը, որոնք հետագայում դարգացրեց ու ձևակերպեց 30-ական թվականներին գրած իր մի քանի հոդվածներում: Որո՞նք են այդ հոդվածների հիմնական դրույթները:

Ամենից առաջ պետք է նշել 1933 թ. գրած «Թումանյանի ստեղծագործության մի բնորոշ կողմը» փոքրիկ, բայց շատ տարողունակ հոդվածը, որի մեջ բացահայտված է տարբեր ժանրի նրա երկերի, նույնիսկ թարգմանությունների միջով անցնող առանցքային մի մոտիվ: Ըստ Դեմիրճյանի՝ դա բախտահալած փախստականի, ճակատագրից, կյանքի և բնության շար ուժերից փախչող զոհերի մոտիվն է, կարճ ասած՝ հալածվածության թեման, որը պայմանավորում է Թումանյանի շատ երկերի և՛ սյուժեն, և՛ ընդհանուր հուղական մթնոլորտը: Դեմիրճյանն իրոք մատնանշել է մի տիպիկ թումանյանական գեղարվեստական իրադրություն, որը շատ բան է բացատրում նրա ստեղծագործական աշխարհի գաղտնիքներից: Պատահական չէ, որ Դեմիրճյանի այդ միտքը հետագայում շատ է վկայակոչվել Թումանյանին նվիրված գրականության մեջ:

Մի քանի տարի անց՝ 1939 թ. գրած հոդվածներում («Թումանյանի արվեստի մի հատկությունը», «Հովհաննես Թումանյանի պոեզիան») Դեմիրճյանը ցույց տվեց մեծ բանաստեղծի մտածողության մի ուրիշ կարևոր սկզբունք, որը բնորոշվում է այսպես. Թումանյանն իր երկերում «ժողովալ է, պարզ և կառուցիկ», «համառոտաբան, կուռ, հյութեղ, հարազատ», նա ամենուր պահպանում է «ժողովրդական ոճի վսեմ պարզությունը»: Թումանյանի ոճը համամասնվում է հայ ճարտարապետության ազդեցին ոճի հետ՝ վերջինիս «պարզ ու վսեմ ամբողջությամբ և մանրաբանգակի երկրորդական «փարթամությամբ»: Ստեղծագործական այս սկզբունքները բանաստեղծի մեջ ի ծնե գրված ժողովրդական տարերքի և համաշխարհային գրական ավանդույթների բնական միաձուլման արդյունք էին: Թումանյան

յանի պոեզիայի ամենամերձավոր զուգահեռը Դեմիրճյանը տեսնում էր ժողովրդական նյութերի պուշկինյան մշակումների մեջ: «Ինձ միշտ թվացել է, — գրում է Դեմիրճյանը իր հուշերում, — որ նա ստեղծագործության գաղտնիքները վերցնում էր Շեքսպիրից և գործադրում Պուշկինի նման»:

Դեմիրճյանի հոգվածներում կան Թումանյանի ժողովրդայնության և ռեալիզմի խորիմաստ բացահայտումներ: «Ժողովրդայնությունը դարձավ Թումանյանի թեորիան և պրակտիկան», — գրել է Դեմիրճյանը և դա ցույց է տվել նրա դրական նկարագրի բոլոր հատկանիշների մեջ՝ սկսած այն բանից, որ նա «ստեղծագործում էր հրապարակորեն, մի տեսակ կոլեկտիվ կերպով», մինչև այն, որ «Թումանյանի ներքին «կենսագրությունը» իր ժողովրդի կենսագրությունն է»: Զարգացնելով 1919 թ. իր դասախոսության՝ մեզ արդեն ծանոթ դրույթը, Դեմիրճյանը ցույց էր տալիս կոնկրետ ազգային նյութի հիման վրա համազգային ընդհանրացումների հասնելու ուղին: «Սակայն նա իր փոքրիկ գավառի սահմանից այնքան դուրս եկավ, որ՝ մտավ ողջ հայ ժողովրդի կյանքի սահմանները և իր գավառով ներկայացրեց ողջ հայ ժողովուրդը»: Մի ուրիշ առիթով Դեմիրճյանն իր միտքը ձևակերպել է իբրև դիպուկ աֆորիզմ. «ժողովուրդ, ժողովուրդ, ժողովուրդ — ահա Թումանյանը»:

Սեղմ, կոնսպեկտիվ ձևով է արտահայտված նաև մի ուրիշ սկզբունքային դրույթ, ըստ որի երիտասարդ Թումանյանի սուրբը ռոմանտիզմին «ավելի ոճ էր, քան ուղղություն», որի արագ հաղթահարումով նա դարձավ «ռեալիստական պոեզիայի հաստատու չոր հայ բանաստեղծության պատմության մեջ»:

Իբրև ժամանակակից և ականատես, Դեմիրճյանը կարևոր վկայություններ է թողել նաև Թումանյանի քաղաքական հայացքների, հատկապես նրա հետևողական ռուսական կողմնորոշման մասին: Դեռ 30-ական թթ. գրած հուշերում նա ցույց է տվել, թե ինչպես և ինչու էր Թումանյանն իր քաղաքական հույսերը կապում Ռուսաստանի, իբրև

«Հայ ժողովրդի բնական բարեկամի» հետ, և թե ինչու «նա ոչ մի տեսակի Անդրկովկաս չէր բնակեցրացնում «առանց ռուսների»: Թե ինչքան կարեւորություն էր տալիս Դեմիրճյանն այդ հարցին, երևում է նաև նրանից, որ Թումանյանին նվիրված նրա վերջին հոգևածը վերաբերում է հայ-ռուսական պատմական առնչությունների մասին բանաստեղծի հայացքների քննությունը («Դարավոր բարեկամություն պատմությունից», 1953):

2

Ի՞նչ ստեղծագործական արձագանքներ է գտել այս ամենը Դեմիրճյանի երկերում: Հարցն ամենից առաջ վերաբերում է նրա պոեզիային, որը մոտ քսան տարի (մինչև 1910-ական թվականների սկիզբը) նրա գրական որոնումների հիմնական բնադավառն էր: Չափածոն իր մի շարք ժանրերով՝ քառյակից մինչև քնարական և էպիկական պոեմ, երկար զբաղեցրեց Դեմիրճյանին և, իհարկե, վերջին հաշվով, իզուր չանցավ: Այն նախադրյալներ ստեղծեց հետագայում արագորեն անցում կատարելու արձակի և դրամատուրգիայի ձևերին, որոնցով և որոշվում է նրա ավանդը հայ գրականության մեջ:

Ընդհանրապես ասած, դժվար է ուղղակի կապեր տեսնել Դեմիրճյանի քնարական բանաստեղծությունների և Թումանյանի միջև: Դեմիրճյանի հակումն ավելի դեպի անհատապաշտական լիրիկան է, նրան դրավում են դերազանցապես մենակության, վհատության և անհույս սպասումների մոտիվները, որոնք հաճախ ստանում են բնորոշ սիմվոլիստական երանգներ, բանաստեղծի միտքը տանում են դեպի անհայտ ու անճանաչելի «ուրիշ աշխարհներ»: Ի տարբերություն Թումանյանի և Իսահակյանի՝ Դեմիրճյան բանաստեղծը մեծ մասամբ հակված է դեպի ուրբանիստական քնարերգությունը: Այս ամենով արևելահայ բանաստեղծության պատմության մեջ նա կարող է համարվել Վահան Տերյանի անմիջական նախորդը, թեև խոսք չի կարող լի-

նել ո՛չ ուղղակի ազդեցության և ո՛չ էլ տաղանդի հավասարազորություն մասին: Ինչ վերաբերում է կրած ազդեցություններին, ապա Դեմիրճյանի քնարերգության արմատները, բացի դասական ուսման տիպական և նորագույն սիմվոլիստական դպրոցներից, կարելի է որոնել մասամբ Հովհ. Հովհաննիսյանի, երբեմն էլ Ավ. Իսահակյանի երգերի մեջ (որի հետևություններն ա, իր իսկ խոստովանություններով, մի քանի ուսանալու է դրել պատանեկության տարիներին): Իսկ թումանյանական որևէ մոտիվի կամ պատկերի արձագանք Դեմիրճյանի քնարական գործերում դժվար է ցույց տալ: Նույնիսկ այն փաստը, որ միևնույն 1920 թ. լույս տեսան թումանյանի («Քառյակներ») և Դեմիրճյանի («Գարուն») քառյակների ժողովածուները, որևէ ստեղծագործական ընդհանրության մասին չի խոսում: Դեռ մի կողմ թողնելով ֆունդամենտական մակարդակների բացարձակ անհավասարությունը, ուղղակի պետք է ասել, որ թումանյանի և Դեմիրճյանի քառյակների միջև չկա բովանդակության կամ դեղարվեստական կատարման որևէ նմանություն: Ինչպես վկայել է Նվարդ Թումանյանը, 1920 թ. մի գրույցի ժամանակ թումանյանը, Շանթը և Աղբալյանը բացասական կարծիք են հայտնել Դեմիրճյանի քառյակների մասին, որին վերջինս վրդովված պատասխանել է. «Դուք երեքդ սաստիկ սխալվում եք. ձեր երեքիդ զգայարաններից մեկը միշտած է» (ՀԶ, 229):

Սակայն պատկերն էապես փոխվում է, երբ դիմում ենք Դեմիրճյանի պոեմներին («Կյանքի տեսիլը», «Ո՛չ այս աշխարհի», «Սրբի աղբիկը», «Լենկ-Թիմուր», «Դեպի Տիեզերք» և այլն)⁶: Այստեղ արդեն անմիջապես լսվում են թումանյանի երկերի ուղղակի և բացահայտ արձագանքներ: Զգացվում է, որ բանաստեղծը հաճախ է գտնվել իր ավագ ընկերոջ ստեղծագործության հրապուրիչ տպավորության տակ, և դա

6 Դ. Դեմիրճյանի պոեմների ընդհանուր բնութագիրն ու ղեկավարականը տես էդ. Զրբաշյան. Թումանյանի պոեմները, 1986, էջ 445—451.

արտահայտվել է շատ մոտիվների, պատկերների և արտահայտությունների մեջ: Կարելի է խոսել այդ պոեմների մեջ որոշակի «Թումանյանական շերտերի» առկայության մասին՝ թեմատիկ, պատկերային, լեզվական մակարդակներում:

Սկսենք «Կյանքի տեսիլը» պոեմից: Թումանյանի զրույցներից հայտնի է, որ այդ պոեմի մտահղացումը ծագել է «Վերնատան» քննարկումների ժամանակ՝ կապված հատկապես «Հաղարան բլբուլ» հեքիաթի հետ: 1919 թ. օգոստոսի 14-ին նա ասել է. «Մի ժամանակ մեր «Վերնատունը» շատ էր զբաղվում «Հաղարան բլբուլով»: Մեծ տրամադրություներ կար և մեծ ազդեցություն արավ վերնականների վրա: Դերենիկի «Կյանքի տեսիլը», Շանթի «Հին աստվածները» ազդեցություններ են «Հաղարան բլբուլից» (ՀԶ, 206):

Այս խոսքերը չպետք է հասկանալ տառացի իմաստով: «Կյանքի տեսիլը» (ինչպես և «Հին աստվածները») սյուժետային առումով որեէ կապ չունի «Հաղարան բլբուլ» հեքիաթի հետ: Խոսքը վերաբերում է բնության և մարդկային կյանքի հավերժական գաղափարներին, մարդու կոչման և բարոյական վերածնման հարցերին, որոնց համապարփակ և համադրական արտահայտությունն էր, «Վերնատուն» անդամների կարծիքով, «Հաղարան բլբուլ» հեքիաթը: Դա է, որ մղել է Դեմիրճյանին և Շանթին դրելու իրենց այդ երկերը, որոնք աղծարծում էին նշված պրոբլեմների տարբեր կողմեր՝ դնելով այն կոնկրետ սյուժետային իրադրության և պատկերային համակարգի մեջ: Այս առումով է, ահա, որ «Կյանքի տեսիլը» կամ «Հին աստվածները» կապվում էին Թումանյանի ղեկավարած խմբակի կոլեկտիվ մտորումների և նրա ամենասիրած հեքիաթի նվիրական դադարների հետ:

Դեմիրճյանի պոեմի հիմքում դրված է մարդու և բնության տարրերի միասնության գաղափարը, որն, ինչպես հայտնի է, շատ հարազատ էր նաև Թումանյանին (բովանդական է հիշել «Դեպի Անհունը», բալլադներն ու քառյակները):

Մեծ կարևորություն տալով այդ գաղափարին, Դեմիրճյանն այս պոեմի վրա ընդմիջումներով աշխատել է ավելի քան երեք տասնամյակ (1902 թվականից մինչև 30-ական թվականների կեսերը), ստեղծելով մի քանի ամբողջական տարբերակ: Դատելով զրոյի երկերի առաջին հատորում (1976) տեղ գտած երեք տարբերակներից (1904 թ. «Մուրճ» ամսագրում տպագրվածը, 1908 թ. գրված տարբերակը՝ «Անթար» վերնագրով և 1913 թ. «Բանաստեղծություններ» ժողովածուի մեջ լեռնեղված բնագիրը), նա ամեն անգամ փաստորեն նորից է գրել պոեմը, ջնջել կամ ավելացրել է հարյուրավոր տողեր: Բավական է ասել, որ հիշյալ տարբերակներից առաջինի 1224 և երկրորդի 1177 տողերի փոխարեն երրորդն ունի ընդամենը 712 տող, որոնց մեծ մասը բոլորովին նոր է գրված:

Պոեմի հիմնական մոտիվները, ինչպես Տիեզերքի տարրերի բազմադանություն և ներքին միասնություն, կյանքի հավերժական շարժման, շարի և բարու, տանջանքի և հաճույքի, ոչնչացման և վերածնության փոխադարձ կապի գաղափարները, իրենց բնույթով շատ թումանյանական են: Եվ կարելի է վստահորեն ասել, որ այդ գաղափարների ձևավորման գործում ղգալի դեր են խաղացել նաև «Վերնատան» ղրույցները: Բացի այդ, Երեմի առաջին ապագրության մեջ կային բազմաթիվ պատկերներ և արտահայտություններ, որոնք ուղղակիորեն առնչվում են Թումանյանի ստեղծագործության, մասնավորապես «Անուշի» և մյուս «գլուղական պոեմների» հետ: Այստեղ ևս, պոեմի սկզբում, հիշատակվում են Համբարձման դիշերը, «խորին պապանձման» ժամին երկնքում համբուրվող ղոհված սիրահանների՝ Մեջնունի և Լեյլայի սատղերը: Առատորեն սփռված են այսպիսի արտահայտություններ. «Այն ձորն ահավոր», «նղջո՛ւյն, վեհափառ աշխարհ ամեհի», «Եվ ղետը բռնաղված կանչում է վո՛ւշ-վո՛ւշ», «Արի, Անթար, քեղ կռանեմ Հեռո՛ւ, հեռո՛ւ՝ «մեկի» մոտ», «Ու պարնցին երկուն ահա... «Տարա՛յ նի-նի՛, տարայ նա-նա՛...», «Բեղը թիլ-թիլ,

կուռըդ ամուր», «Գլուխը կախ՝ հոնդո՛ւր-հոնգո՛ւր», «Երգում ուրախ հարսն-աղջիկ», «Ո՛վ է տեսել էսպէս հարսնիք, Ո՛չ սեղան կա, ո՛չ էլ սրահ» (վերջին օրինակը պոեմի Զ-րդ՝ «Անթալ» վերնագրված տարբերակից է) և այլն: Բնորոշ թումանյանական երանգ ունեն նաև շատ գործող անձանց անուններ՝ Սաքո, Չհան, Մոսի, Զանի, Նանի: Սակայն Դեմիրճյանը շուտով զգաց, որ այդ բոլորը չի համապատասխանում իր փիլիսոփայական պոեմի բովանդակությանն ու մթնոլորտին և երկրորդ տպագրության ժամանակ հրաժարվեց նման պատկերներից, արտահայտություններից ու բառերից:

Ավելի զգալի են «թումանյանական շերտերը» «Ո՛չ այս աշխարհի» պոեմում, որն առանձին գրքով լույս տեսավ 1905 թ., իսկ վերամշակված և գրեթե կիսով չափ կրճատված տարբերակը՝ «Բանաստեղծությունների» 1913 թ. ժողովածուի մեջ: Պոեմն սկզբից մինչև վերջ կառուցված է երազի և իրականության նույնացման, իրական աշխարհից դեպի միստիկ ապրումների ոլորտը փոխադրվելու սկզբունքով: Սակայն պոեմի սիմվոլիստական բովանդակությունն ու ձևը չեն խանգարել, որ Դեբենիկ Դեմիրճյանը լայնորեն օգտվեր նաև Թումանյանի գեղարվեստական փորձից, մանավանդ «Դեպի Անհունը» պոեմից⁷: Ճիշտ է, կամի սկզբունքային տարբերություն: «Դեպի Անհունի» հեղինակը մահվան ողբերգությունից քարձրանում և հասնում է մարդու և բնության անխախտելի միասնության, կյանքն ու մահն իբրև «մի մեծ հավերժի ձևեր» ընկալելու լավատեսական հայեցակետին: Իսկ Դեմիրճյանի պոեմում իրական կյանքի և բնության պատկերները ի վերջո շոգիանում ու

7 Ի դեպ, 1920 թ. մի ղրույցի ժամանակ, պաշտպանելով Լևոն Շանթի կարծիքը, Թումանյանը Դեմիրճյանին ասել է. «Ես էլ նույն կարծիքին եմ. արձակդ շատ ավելի հաջող է: Ո՛չ այս աշխարհի» պոեմդ հանդուգն խոյանքնիր ունի, մյուսները թույլ են, ամբողջականություն չկա» (ՀԶ, 229):

դառնում են «ոչ այս աշխարհի» ատվերներ, և կյանքն ընկալվում է իբրև «մի ողբ սև, անվե՛րջ»:

Այս տարբերությամբ հանդերձ չի կարելի շնկատել «Դեպի Անհունի» և ընդհանրապես Թումանյանի պոեզիայի ուղղակի արձագանքները Դեմիրճյանի այս պոեմում: Սկսենք նրանից, որ պոեմի մեջ մի քանի անգամ հիշատակվում են «զմբուխան գահերը խոռո», «վեհ խոփն ու ձորն ահարկու», Հաղպատն ու Սանահինը, այսինքն՝ Թումանյանի պոեզիայի բնական միջավայրը հիշեցնող վայրեր⁸: Իսկ պոեմի որոշ բոլոր պարզապես «Դեպի Անհունի» համապատասխան մասերի տարբերակներ են թվում: Պետք է կարծել, որ դա կատարվել է տարերայնորեն, Թումանյանի պոեմից ստացած ուժեղ տպավորության տակ: Այդ առումով հատկապես առատ նյութ է տալիս Դեմիրճյանի պոեմի առաջին տարբերակը: Ահա մի քանի ղուգահեռ օրինակ (բերվում են նախ Դեմիրճյանի տողերը, ապա՝ նրանց «նախատիպերը» Թումանյանի պոեմից) .

8 Խոփն, Դերեղն ու Հալարը շատ են հիշատակվում նաև լոռեցիների կյանքից քաղված մի անավարտ և անվերնադիր պոեմի մեջ (զրված, հավանաբար, 1910-ական թվականների վերջին), որը տպագրվեց հետմահու, Դեմիրճյանի երկերի առաջին հատորում (էջ 186—193), Բնության և բարքերի նկարագրությունը այստեղ շատ դժերով հիշեցնում է Թումանյանի պոեզիայի հայտնի պատկերները: Բավական է բերել պոեմի սկզբնամասը .

Մթնա՛ծ է հեռուն երկիր մի խոժոռ.
Այդ լոռու հնոց աշխարհն է անդորր,
Որ անդունդներով դժոխքներն իջած՝
Գազաթներ ունի ամպերից կախված:
Եվ ձորումն ահա այն անդնդախոր,
Ուր հին հուշերով մթնա՛ծ, մռայլվա՛ծ՝
Հին-հին մատուռներ նայում են բոլոր,
Լուսն են տխուր խաչքարեր բեկված,
Այն ձորում անտակ, ուր ղեղնած հերսեն՝
Դերեղն է ֆշում ինչպես մի նետ օձ —
Եկել է քարին խնդրել ապավեն
Խեղճիկ, ահառած ժողովուրդն Հայոց ...

- 1) Ե՛կ, ասում էր նա, ե՛կ, ե՛կ, ի՛մ թշվառ,
Արի՛ քեզ տանիմ մի սկրին աշխարհ,
Ցնդեմ, անհետեմ ըո կյանքն հրկրային,
Քեզ տամ ծախ՝ թե, թո՛ւր անդադար ...
(Դեմիրճյան)

Արի՛ ինձ հետ իմ թըշվա՛ռ,
Ես քեզ տանեմ մի աշխարհ,
Ուր չըկա մահ, անջատում,
Ուր սերն անվերջ, անհատեմ ...
(Թումանյան)

- 2) Է՛հ, ի՞նչ է աշխարհը և ի՞նչ մեր այս կյանք,
Այսպես սլատահած մի ձև եղծելի,
Ուր դուր է արցունքը և զուր արհեստանք,
Ուր սե՛ր, խնդովթյո՛ւն ճարակ են մահի ...
(Դեմիրճյան)

Եվ ի՛նչ է մարդը, և ի՛նչ իրեն կյանք —
Եղծական ձևեր, ձայներ, շարժումներ:
Հավերժականը չունի կերպարանք,
Նա լուռ է, անշարժ, հաստատ, աներև ...
(Թումանյան)

- 3) Ախ ո՛չ, նա կերթա, նա չի՛ մնալու,
Կերթա իր համար քեզից շատ հեռու
Եվ հրե՛ք, հրե՛ք ինչքան կարոտես՝
Չպիտի նրան էլ «քուրկ» ասես,
Չպիտի զիտնա թե ի՞նչ կար ըո մեջ,
Նա սլիտի երթա՞ ու մնաս դու խեղճ ...
(Դեմիրճյան)

Ո՛չ, ո՛չ, նա դրնաց, էլ հտ չի դալու,
Եվ էդպես դու միշտ մեղք ես մընալու
Թեկուզ և հաշնես երկաթի տըրեխ,
Փընտրես՝ կանչելով աշխարհ բովանդակ.
Էլ չես հանդիպիլ նրան ոչ մի տեղ,
Ոչ մի աշխարհում, ոչ մի ժամանակ ...
(Թումանյան)

- 4) Եվ չկա՛ր մեր մեջ՝ էլ տանջանք նյութի,
Չունենիր ձանձրո՞ւյթ, բանտարկվել մի տեղ,

Ոչ սով մարմնական, զգացում ցրտի,
Եվ ոչ հոգնության տարտամ կար այնտեղ ...
(Դեմիրճյան)

Եվ էն աշխարհը հըրաշալի՝ էր.
Ո՛չ սուգ կար էնտեղ, ո՛չ վայելք, ո՛չ սեր,
Ոչ կարելի էր կորցընել մի բան
Եվ ոչ ունենալ քաղց ազահության ...
(Թումանյան)

5) Եվ այն մարդկայի՛ն թույլ կամքից մղված
Տեսնել ուղեցա նրան ահամա ...
Գիտնալ բաղձալի թե ո՞ւր նա գնաց, —
Եվ ի՞նչ է անում, և ո՞ւր է հիմա
(Դեմիրճյան)

էստեղ՝ բռնըված մի նոր տաղնապով՝
Ուղեցի գըտնեմ մըտքի մի տապով,
Թե ի՞նչ էր արդյոք, էն ի՞նչ էր լինում,
Ի՞նչ էր պատահել, նա ո՞ւր էր գընում ...
(Թումանյան)

Այս բացահայտ նմանությունների մեծ մասը Դեմիրճյանն իր պոեմի վերջնական բնագրից հանեց, ըստ երեւելոյթին, մտածելով, որ դա կարող է ստվեր պցել դործի վրա: Սակայն պոեմի կրճատված տարբերակում ևս կան «Դեպի Անհունը» հիշեցնող տողեր, ինչպես (այս դեպքում ևս նախ բերվում են Դեմիրճյանի և Խաչա Թումանյանի համապատասխան տողերը). 1) «Երա՛զ էր արդյոք, թե արթուն և լո՛ւրջ, կամ տեսի՛լ արթուն» — «Լուկ երա՛զ էր այս: Բայց երազն ի՞նչ է: Երազ, թե իրոք — այդ միթե մի՞նչ է»: 2) «Եվ գեղեցիկ էր այն աշխարհն անհուն» — «Եվ էն աշխարհը հըրաշալի՛ էր»: 3) «Եվ ի՞նչ է սերը մարդկային, խեղճիկ» — «Եվ ի՞նչ է մարդը, և ի՞նչ իրեն կյանք» և այլն: Բերված օրինակները այսպես կոչված գրական «ռեմինիսցենցիայի» փաստեր են, այսինքն՝ հիշողության թելադրանքով կատարված փոխառություններ: Պետք է ենթադրել, որ դրանք տարերային, ենթագիտակցական ճանապարհով

կատարված քաղվածքներ են, ծանոթ տողերի վարիացիաներ, որոնք հրեմն կարող են ծագել ստեղծագործական բուռն աշխատանքի ընթացքում: Սրանք դարասկզբի հայ բանաստեղծության մեջ Թումանյանի թողած ասլավորության և աղդեցության պերճախոս ասլացույցներ են և այդ առումով ամենևին էլ ավելորդ չէ այդ կարգի փառերի բացահայտումը: Դրանք զրականության պատմության փաստեր են, որոնք չպետք է շրջանցվեն:

Ինչ վերաբերում է Դեմիրճյանին, ապա զրական փոխառության այս և ուրիշ համանման օրինակներ ցույց են տալիս նրա բանաստեղծական տաղանդի բնույթն ու սահմանները: Դեմիրճյան բանաստեղծը, ըստ երևույթին, չէր կարող լրիվ անկախ լինել իր ստեղծագործական որոնումների մեջ: Նա միշտ ինչ-որ զրական հենարանների կարիք է զգացել: Իսկ բանաստեղծական մեծ ձևի՝ պոեմի բնագավառում նրա համար այդպիսի հենարան եղավ Թումանյանի էպիկական պոեզիան: Կարիք չկա թաքցնել այդ իրողությունը, կարծել, թե դա կարող է «վարկաբեկել» «Վարդանանքի» և «Քաջ Նաղարի» հեղինակին: Ընդհակառակը, այս փաստերն օգնում են ավելի լրիվ պատկերացնելու այն ստեղծագործական մեծ մասքառումը, որով Դեմիրճյանն ի վերջո հասավ իր տաղանդի իրականացմանը: Դրանք ցույց են տալիս այն մեծ դերը, որ Դեմիրճյանի զրական ճակատագրի մեջ, ուղղակի թե անուղղակի կերպով, կատարել է Թումանյանը:

Առանձին կանգ չենք առնի «Սրբի աղջիկը» պոեմի վրա, թեև այն ևս որոշակի աչքերսնելու ունի Թումանյանի ստեղծագործության, հատկապես «Մերժված օրհնք» և «Անուշ» պոեմների հետ (բավական է հիշել պոեմի նախերգանքի տողերը, որոնք յուրովի արձագանքում են «Անուշի» «Կանչում է կրկին, կանչում անդադար...» սկսվածքին. «Նորի՞ց պամ ձեզ մուս, վայրեր ժպտագեմ, Երբեմն՝ իմ շուրջ, հիմի երանի՜. Նորի՞ց վազեմ ետ, մին է՛լ ձեզ գրկեմ, ժրպտա՛մ հեռացող օրհ՛ր երբեմնի»):

Ավելի լայն ու խոր են «Թումանյանական տարրերը» 1913 թ. տպագրված «Լենկ-Թիմուր» պոեմում, որը կարելի է համարել Դեմիրճյանի պոեզիայի գլուխգործոցը: Ամենից առաջ, դա պատմական անցյալի ռեալիստական ընկալման, իրականությունից քաղված թանձր և շոշափելի պատկերների սկզբունքն է, որ Թումանյանից հետո հաջողությամբ կիրառում էր «Լենկ-Թիմուրի» հեղինակը: Դեմիրճյանի պոեմի իսկական հերոսը ոչ թե միջնադարյան բռնակալն է (որի անունով կոչվել է երկը), այլ դարերով մաքառող ու հարատևող հայ ժողովուրդը՝ հանձինս ծերունի Օհանի, ռես Մարտոյի, «ազգի սգավոր ու սև պատմությունը» շարադրող ծեր վանականի:

Այս պոեմի վրա ևս Դեմիրճյանը երկար է աշխատել (1905—1912): Բացի տպագրված տարբերակից պահպանվել է նաև մի անավարտ ինքնագիր (ավելի քան 500 տող): Անկախ այն բանից, թե երբ է գրվել այդ տարբերակը՝ մի՞նչև 1913 թ. տպագրությունը, ինչ դրանից հետո (ինչպես ենթադրել են գրողի երկերի ակադեմիական հրատարակության կազմողները), մի բան սուրբ է, որ դա փաստորեն ինքնուրույն ստեղծագործություն է: Երկու տարբերակների միջև լրիվ համընկնող տողեր գրեթե չկան, նման են միայն բռնակալի արյունալի արշավանքի սարսափների պատկերները՝ իրենց ընդհանուր ոգով ու բնույթով: Հայ բանաստեղծության պատմության մեջ Դեմիրճյանը մեզ եզակի օրինակ է տալիս այն բանի, երբ գործը մշակելիս ոչ թե կատարվում են շտկումներ ու կատարելագործման աշխատանք, այլ դրվում է ըստ էության բոլորովին նոր մի երկ: Մտ, անշուշտ, ստեղծագործության նյութով և գաղափարով մեծապես կլանված լինելու արդյունք է, որ մենք տեսանք նաև «Կյանքի տեսիլը» պոեմի ստեղծագործական պատմության մեջ:

«Լենկ-Թիմուրը» կարգալիս նույնպես երբեմն, կարծես, լսում ևս «Թումանյանի ձայնը»: Այսպես, պոեմի սկզբում երևացող պատկերը՝ «Մի կտոր լուսին Դալուկն երեսին», «Լոռեցի Սաքոյի» հայտնի տողի տարբերակն է («Ահեղի

և պնահատման գաղափարական ելակետի ընդհանրությունը, որ կա Դեմիրճյանի պոեմի և Թումանյանի «Աղավնու վանքը» բալլադի միջև: Հիշեցնենք, որ այդ երկու երկերն էլ տպագրվեցին միևնույն՝ 1913 թ.: Թումանյանի բալլադը նույնպես նվիրված է Լենկ-Թեմուրի ասպատակությանը Հայաստանում, այդ շրջանի մասին ժողովրդի մեջ պահպանված մի հինավուրց ավանդության գեղարվեստական մշակումն է: Շատ հավանական է, որ այդ երկու երկերի մտահղացումն առաջացել է «Վերնատան» զրույցների ընթացքում: Թումանյանի բալլադի և Դեմիրճյանի պոեմի նույնանուն կերպարները (հայր Օհան և Օհան ապի) մերձենում են իրար իբրև ժողովրդի իմաստություն և հայրենիքի հավերժության գաղափարի կրողներ: Բայց դա արտահայտվում է տարբեր ուղիներով: Պոեմում ծեր Օհանը բռնակալի երեսին նետում է մարդարեական խոսքեր այն մասին, որ, չնայած իր բոլոր հաղթանակներին, նա ի վերջո պարտվելու է, իսկ ժողովուրդն ապրելու է հավիտյան:

Քեզ չե՛մ բարեկամ և ոչ թշնամի,
Սակայն ճշմարիտն ասեմ քեզ հիմի.
Ինչպես իր շղթան կտրած փոթորիկ՝
Թռչում ես, գիտեմ, ցամաք ու ալիք,
Եվ անվերջ զորքով հեղեղ ու հեղեղ
Անցնում ես աշխարհ մահի պես ահեղ,—
Բայց վերջը էլի՛ այս երկրի ռայան
Կհերկե գութնով քո վերջին կայան:

Թումանյանի բալլադում նույն գաղափարն ստացել է ավելի ընդհանուր փիլիսոփայական, բնապաշտական արտահայտություն. բռնակալի ձեռքից փրկված գերիները հայր Օհանի աղոթքով և «կամքով վերինի» դառնում են աղավնիներ, ձուլվում են աղատ ու անմահ բնությանը: Բայց երկու դեպքում էլ բռնակալը բարոյական պարտություն է կրում, նրա նկատմամբ կատարվում է իսկական «բանաստեղծական արդարադատություն»: Իսկ դա ամենից ահեղ դատաստանն է, որը ներքուստ լուսավորում է ամենազուր թվացող

տիրակալի էությունը, ցույց է տալիս նրա անխուսափելի պարտությունը ազգային և համամարդկային հավերժական արժեքների հանդեպ:

Թումանյանական ավանդույթի առումով հետաքրքիր երևույթ է Դեմիրճյանի «Դեպի Տիեզերք» պոեմը, որը նույնպես տպագրվեց 1913 թ.: Ճիշտ է, այս դեպքում խոսքը վերաբերում է Թումանյանի ոչ թե ինքնուրույն, այլ թարգմանական երկերից մեկին՝ Հենրի Լոնգֆելլույի «Հայավաթի երգի» հատվածներին: Ամեն ինչից երևում է, որ հենց տմիրակալի մեծ բանաստեղծի նշանավոր պոեմի առաջին երկու գլուխների թումանյանական թարգմանությունն է, որ ներշնչել է Դեմիրճյանին այս պոեմի դադափարն ու կառուցվածքը: Կապը շատ բացահայտ է, իսկ որոշ հատվածներում հասնում է գիտակցված նմանակման: Հետևողականորեն կրկնվում են նույն բարբառախառն ոճական համակարգը, բաղադրվել ցեղերի և աշխարհադրական անունների թվարկման սկզբունքը, համատարած ութվանկանի ստղաշափը: Նշենք նաև նմանության մի քանի ավելի կոնկրետ օրինակներ:

Լոնգֆելլույի պոեմի «Նախերգանքում» հարց է տրվում, թե որտեղի՞ց են ծագել Հայավաթի մասին պատմող երգերն ու զրույցները («Եթե հարցնեք՝ ո՞րտեղից են էս լեզենդներն ու զրույցներն...», «Եթե հարցնեք՝ ո՞ր է գտել էս երգերը Նավադահան...») և իբրև աղբյուր մատնանշվում է համածավալ բնությունն իր անհամար մեծ ու փոքր երևույթներով («Անտառներից, հովիտներից, Նորդլանդիայի մեծ լճերից...»): Նույն ոճական սկզբունքին է դիմում նաև հայ բանաստեղծը՝ պատմելով Նոյ նահապետից սկսվող մարդկության լեզենդն ու նրա հետագա ճակատագիրը («Գուցե ասեք, թե ո՞վ տեսավ էս անցքերը դուցազնական...», «Եթե հարցնեք՝ մենք կգանք էն դաշտը հին Արարատյան...» և այլն): Այստեղ ևս խոսվում է «դուցազնության երգերի», հերիաթների ու վեպերի ծագման ու տարածման մասին:

Լոնգֆիլլոյի պոեմում կյանքի արարիչ Գիտչի Մանիտոն իր մոտ է կանչում բոլոր ազգերի ու ցեղերի մարդկանց՝ խաղաղության ու եղբայրության պատգամներ կարդալու («Ու ապրեցեք այսուհետև խաղաղ, սիրով, եղբոր նման»), իսկական երջանկության ուղիներ ցույց տալու համար («Եթե լըսեք նրա երգին, Կըբաղմանաք, կերջանկանաք»): Դիմիրճյանի պոեմում Նոյ նահապետը (Նոյնն), որը նաև շահիր (բանաստեղծ) է, նման մի խորհուրդ է տալիս իր որդիներին ու թոռներին («Դուք ապրեցե՛ք ու բազմացե՛ք»), որոնք, սակայն, չանսալով հեռու շրջալու պատվիրանին, ցրվում են աշխարհի շորս ծայրերը, իրենց հետ տանելով «տապանի վեպերը հին»։ Այս նախերգանքին մի այսպիսի այլաբանական շարունակություն է հաջորդում. աշխարհի տարբեր մասերում ապրած, կերպարանափոխված ու իրարից խորթացած ազգերը Նոյ նահապետի կոչով նորից հավաքվում են իրենց բնօրրանում՝ Մասիսի շուրջ։ Պոեմում թվարկվում են տասնյակ ժողովուրդներ՝ ամեն մեկն իր արտաքինի և պատմական ճակատագրի որևէ բնորոշ կողմով։ Նաև «հայր տոկուն ու հնացեղ»։ Նոյ նահապետը նույնպես համընդհանուր խաղաղության պատգամներ է տալիս («Խաղա՞ղ կացեք, թող մի սրտանց Երգվի երգը խաղաղության»), կանխագուշակում է, որ ապագայում դոյանալու է «հազարվտակ մեծ մարդկություն», և ամենքը միասին գնալու են դեպի «մեծ Տիեզերք»։

Միասնական արմատից դեպի ազգերի բազմազանություն և հետո նորից դեպի քաղաքական և բարոյական նպատակների միասնություն,— այսպես է տեսնում բանաստեղծը մարդկության առաջընթացի ուղին։ Այդ հումանիստական գաղափարի յուրաքանչյուր համար կարևոր դեր խաղացնաև Թումանյանի ստեղծագործությունը, մասնավորապես նրա հրաշալի թարգմանությունը ամերիկյան մեծ բանաստեղծից։

Ինչպես տեսնում ենք, Դերենիկ Դիմիրճյանի պոեմներում երևան են դալիս Թումանյանի ազդեցության բազմա-

զան ձևեր՝ ուղղակի փոխառությունից մինչև համանման գրական միջոցներով սկզբունքորեն նոր բովանդակություն արտահայտելը: Այդ փաստերի բացահայտումը շատ կարևոր է Դեմիրճյան բանաստեղծի ղիմանկարի ամբողջացման, ինչպես նաև Թումանյանի պոեզիայի գրական-հասարակական ներդրածության սահմանները ճիշտ պատկերացնելու համար: Իրավացի էր Վ. Բրյուսովը՝ Դեմիրճյանին կոչելով Թումանյանի «դարոցի» լավագույն բանաստեղծներից մեկը:

3

1922 թվականին Դեբենիկ Դեմիրճյանն ապրեց իր ստեղծագործական կյանքի «աստղային ժամը»՝ համեմատաբար կարճ միջոցում գրելով իր «Քաջ Նազար» հեքիաթ-կատակերգությունը: Դժվար է գերադնահատել այդ ստեղծագործության նշանակությունը Դեմիրճյանի գրական ճակատագրի մեջ: Առաջին անգամ ամբողջ ծավալով երևան եկավ նրա մեծ տաղանդը, կյանքի հինգերորդ տասնամյակում, վերջապես, նա գտավ իր իսկական ձայնը, կոչումը, ուղին, և գրական միջավայրի բոլոր կասկածներն ու տարակուսանքները փարատվեցին: Բայց ոչ միայն այդ ոգևորիչ էր այն, որ հայ գրականության պատմության նոր, հետհոկտեմբերյան շրջանի արշալույսին ստեղծվել էր մի երկ, որն անմիջապես իրավունք նվաճեց կանգնելու դասական գեղարվեստական արժեքների շարքում: Այն միանգամից գրավեց գրական-թատերական մտքի ուշադրությունը:

Անցած տասնամյակներում Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարի» մասին շատ է գրվել, նրա կերպարներին, փյուփուփայությանը և գեղագիտական սկզբունքներին բաղմամբիվ, երբեմն հակադիր մեկնաբանություններ են տրվել⁹: Դա զար-

9 Նկատի ունենք Տ. Հախումյանի, Հր. Մուրադյանի, Հր. Թամրազյանի, Վ. Մկրտչյանի և ուրիշների մեկնադրությունները, ինչպես նաև Ս. Աղաբաբյանի «Հայ սովետական գրականության պատմության» I-ին հատորը (1986) և «Դեբենիկ Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը» ժողովածուն (1980), որոնց մեջ քննարկվում են «Քաջ Նազար» կատակերգության հետ կապված բաղմամբիվ հարցեր:

մանալի չէ. Դեմիրճյանի կատակերգության հասարակական և հոգեբանական բովանդակությունը այնքան խորն է ու բազմաշերտ, որ հնարավորություն է տալիս նրան անդրադառնալու տարբեր կողմերից՝ երբեք չսպառնելով նրա գեղարվեստական և պատմական իմաստը: Մանավանդ որ ժամանակը հաստատեց մի անվիճելի իրողություն. պիեսի գրվածքը կերպարը պատմության գիրկն անցած բնավորություն չէ, այլ ունի հարատևող նշանակություն, կարող է վարդանալ ու հարստանալ նոր կողմերով:

Սակայն տվյալ դեպքում մեզ զբաղեցնելու է միայն մեկ հարց. ի՞նչ կապ ունի Դեմիրճյանի կատակերգությունը Թումանյանի համանուն հեքիաթի հետ: Վերջինս լույս էր տեսել դրանից տաս տարի առաջ և հասարակության, նաև իր՝ բանաստեղծի կողմից ճանաչվել էր իբրև նրա ամենուսքարձր նվաճումը հեքիաթագրության բնագավառում («Իմ կարծիքով՝ ես միայն մի հեքիաթ եմ մշակել՝ կարգին ..., և դա «Քաջ Նազարն» է»),— գրել է Թումանյանը 1922 թ. տմունք՝ հենց այն ժամանակ, երբ նրա կրտսեր գործընկերը դրում էր իր կատակերգությունը նույն հերոսի մասին): Պետք է ասել, որ Թումանյան—Դեմիրճյան կապի հարցը այս դեպքում ևս հստակ և ամբողջական մեկնաբանություն չի ստացել, չի բացահայտվել Թումանյանի հեքիաթի նշանակությունը Դեմիրճյանի կատակերգության մտահղացման ու ստեղծման գործում:

Ճիշտ է, հաճախ փորձեր են արվել ցույց տալու, թե Քաջ Նազարի ժողովրդական հեքիաթն ինչպես է մարմնավորվել հայ գրողների երկերում՝ սկսած 1910-ական թվականներից մինչև մեր օրերը: Այն հանգամանքը, որ այդ հեքիաթին անդրադարձել են «Վերնատան» երեք անդամները՝ Թումանյանը, Իսահակյանը և Դեմիրճյանը, ինչպես նաև Սոս. Զորյանը, Համաստեղը, Սիպիլը և ուրիշներ, չէր կարող չգրավել գրականագիտության ուշադրությունը, մանավանդ, որ կերպարի անդրադարձումները շարունակվում են նաև մեր օրերի գրականության մեջ:

Սակայն այս հարցի քննության ընթացքում մեծ մասամբ անտեսվել է մի կարևոր հանգամանք, և դա հանդեպնում է գրական-պատմական սխալի: Դա այն է, որ Քաջ Նազարի շուրջ գրված երկերը սովորաբար զիտվում են մեկ ընդհանուր շղթայի մեջ, իբրև ժողովրդական հեքիաթի հաջորդական մշակումների շարք (իհարկե, չանասեղծ ներանց գեղարվեստական մակարդակի տարբերությունները): Չեն բացահայտվում այդ երկերի ներքին կապերը, մանավանդ այն իրողությունը, որ հետագա բոլոր մշակումները վերջին հաշվով ակիզք են առնում ոչ միայն և ոչ այնքան ժողովրդական հեքիաթից, որքան Թումանյանի հանճարեղ մշակումից, որը բացահայտեց այդ հավերժական կերպարի որոշիչ հատկանիշները, տվեց նրա հասարակական և գեղարվեստական իմաստի ամենաճիշտ ըմբռնումը¹⁰: Բավական է ասել, որ Դ. Դեմիրճյանին նվիրված գրքերում՝ «Քաջ Նազարի» վերլուծության ընթացքում, Թումանյանի հեքիաթի մասին հաճախ առհասարակ չի խոսվում, և կամ այն հիշատակվում է սոսկ իբրև ժողովրդական պատումի մշակման նախընթաց փորձ, որին հաջորդեց Դեմիրճյանի կատակերգությունը (բացառություն է կաղնում միայն Ս. Աղաբաբյանը, որն իր նշված գրքում տվել է հարցի սկզբ, բայց, մեր կարծիքով, միանգամայն ճիշտ մեկնաբանությունը): Պետք է ասել, որ ինքը՝ Դեմիրճյանն էլ, նամակներում և հոդվածներում բազմիցս խոսելով իր «Քաջ Նազարի» մասին, երբեք չի հիշատակել Թումանյանի հեքիաթը: Եթե նույնիսկ սա չհամարենք «հին գծադրության» արձագանք, պետք է դիտենք իբրև անարդարացի մի բան, որն անհրաժեշտ է վերանայել:

Նախ տեսնենք, թե ինչպես է ծագել Դեմիրճյանի կատակերգության բուն մտահղացումը: Պիեսի ստեղծման ամփոփական աղբակը եղել է 1922 թ. Մոսկվայի վախճանողովի

¹⁰ Այդ մասին տե՛ս էդ. Զբաղյան. Գրականության պատմադորձառական ուսումնասիրության սկզբունքները = Հայ գրականությունը պատմա-դորձառական լուսարանով, Երևան, 1939, էջ 38—44:

թատրոնի ստուգիայի հայ ուսանողների խնդրանքը՝ տալ իրենց ազգային որևէ նոր ստեղծագործություն՝ բեմադրելու համար: Հայտնի է, որ այդ առաջարկով նրանք նախապես դիմել են Թումանյանին՝ խնդրելով, որ նա պիեսի վերածի իր «Քաջ Նազարը»: Բայց նոր միայն ծանր վիրահատություն տարած բանաստեղծը մերժել է ուսանողների խնդրանքը և խորհուրդ է տվել այդ հարցով դիմել Դեմիրճյանին (պերճախոս փաստ, որը վկայում է Թումանյանի մարդկային լայնախոհությունը, այլև այն, որ նախընթաց աշնան անախորժությունից հետո էլ Թումանյանը բարձր էր դնահատում Դեմիրճյանի տաղանդը): Լսենք ամենահավաստի վկայությունը՝ Նվարդ Թումանյանի համապատասխան գրառումը 1922 թ. օրագրում.

«Դարնանն էր (օրը լավ չեմ հիշում), մեր տուն եկան Մոսկվայի հայկական դրամատիկական ստուդիայի սաներ Արշավիր Կորկոտյանը, Արփիկ Մելլյանը և Կոլյա Քեչեգեզյանը: Եկել էին հայրիկի մոտ խնդրանքով, որ նա «Քաջ Նազար» հեքիաթը պիես դարձնի և իրենք խաղան:

Հայրիկը, որ իրեն լավ չէր զգում, այսպես պատասխանեց՝ այդ գործն ամենից լավ Դերենիկը կանի ...

Ինչպես հայտնի է՝ այդպես էլ եղավ» (ՀՁ, 262—263):

Այդ գրվագին անդրադարձել է նաև Դեմիրճյանը՝ երեք տասնամյակ հետո գրած «Հուշեր և խոհեր հայ դրամատուրգիայի և թատրոնի մասին» նոթերում, բայց առանց այդ պատմության մեջ Թումանյանի մասնակցությունը նշելու: Նա հիշում է իրեն այդ խնդրանքով դիմած ստուդիայի մասնակիցներից Թաթիկ Սարյանի և Արմեն Գուլակյանի անունները և ավելացնում. «Նրանք հետևյալ օրը ինձ խնդրեցին՝ մի էջ կոնսպեկտով տալ Քաջ Նազար հեքիաթի սյուժեն: Ես կատարեցի խնդիրքը: Այնուհետև խնդրեցին դոնե մի գործողության շատ համառոտ կոնսպեկտ տալ: Այդ ևս կատարեցի: Բայց երբ վերջացրի, ես նրանց ասացի, որ մի փոքր սպասեն, ես կտամ ավելի մշակված բան: Կոնսպեկտը

մեծացավ, և ես երեք ամսում գրեցի այժմյան «Քաջ Նա-
զարը ...» (XIV, 230—231):

Արդեն 1922 թ. դեկտեմբերի 2-ին Վահան Թոթովինցին
գրած նամակում Դեմիրճյանը հայտնում էր, որ գրել է
«Քաջ Նազարը», թեև ավելի ուշ նույն հասցեատիրոջը հղած
նամակներից (1923 թ. հունվարի 8-ի, ապրիլի 15-ի և
19-ի) իմանում ենք, որ գրանից հետո էլ աշխատանքը պիեսի
վրա շարունակվել է (տե՛ս XIV, 325—331):

Բայց ի՞նչ հիմքի վրա գրվեց Դեմիրճյանի մեծատաղանդ
ստեղծագործությունը, ի՞նչ աղբյուրներից է նա օգտվել
պիեսի վրա կատարած կարճատև, բայց բուռն աշխատանքի
ընթացքում: Կատակերգությունը վերլուծելիս գրականագետ-
ները սովորաբար հպանցիկ կերպով նշել են, որ Դեմիր-
ճյանն օգտագործել է ժողովրդական հեքիաթի սյուժեն, որ
նա յուրովի է մեկնաբանել բանահյուսական նյութը, և այլն:
Սակայն բանը այս ընդհանուր խոսքերից այն կողմ չի
անցնում, չի բերվում ժողովրդական բանահյուսության օգ-
տագործման և ո՛չ մի կոնկրետ փաստ: Եվ դարմանալի չէ.
այդպիսի փաստեր առհասարակ չկան: Իր պիեսը գրելիս Դե-
միրճյանը հեքիաթի ժողովրդական տարբերակներից չի քա-
ղել անարժան կերպով բարձրացող ու փառաբանվող կեղծ
հերոսի կերպարը, այլ նրա մասին արդեն ձևավորված ընդ-
հանուր հասարակական պատկերացումից: Այս առումով
նրա մոտեցումը էապես տարբերվում է Թումանյանի կատա-
րած աշխատանքի բնույթից:

Իրոք, Թումանյանի «Քաջ Նազարի» մասին որոշակիու-
թեն հայտնի է, որ նա այդ հեքիաթը գրելու համար ուսում-
նասիրել է բազմաթիվ ժողովրդական տարբերակներ, ընդ
որում ոչ միայն հայկական, այլ նաև արևելքի և արևմուտ-
քի շատ ժողովուրդներ: Ընդհանուր առմամբ նրա ձեռքի
տակ եղել է համանման սյուժե պարունակող շուրջ 30 պատ-
ում, որոնցից նա քաղել է տարբեր մանրամասներ՝ և՛
սյուժետային, և՛ լեզվաարտահայտչական միջոցների առու-

մով¹¹: Այնինչ Դեմիրճյանի մասին նման մի բան ասելու ոչ մի հիմք չկա. նրա թղթերում որևէ կոնկրետ ժողովրդական հեքիաթ չի հիշատակվում, բանահյուսական նյութերի վրա աշխատելու որևէ հետք չի պահպանվել: Ճիշտ է, դեռ 1923 թ. վերջին Երևանի պետական թատրոնին ուղարկած բացատրություն-նամակում Դեմիրճյանը գրել է, թե «Փաջ Նաղարը» արևելյան ժողովրդական հեքիաթ է՝ վերածված բուֆոնադի» (XIV, 343): Բայց խոսքը վերաբերում է ստեղծագործության ընդհանուր «արևելյան ոճին», միջավայրին ու մթնոլորտին (որ Դեմիրճյանն իրոք առատորեն ներմուծել է իր կատակերգության մեջ) և ոչ թե կոնկրետ բանասիրական աղբյուրներից օգտվելուն: Այդպիսի աղբյուրներից Դեմիրճյանը չի օգտվել և դրա պետքը չի էլ ունեցել, քանի որ բանահյուսական կերպարի և սյուժեի մշակման նրա սկզբունքը ոչ թե ուղղակի, այլ միջնորդավորված բնույթ ունեի: Իսկ «միջնորդը» տվյալ դեպքում Թումանյանի հեքիաթն էր, որը և ելակետ է ծառայել նրա համար: Մնացածը լրացրել են գրողի հղոր երեակայությունը և ինտուիցիան, տվյալ մարդկային բնավորության ու միջավայրի փայլուն իմացությունը: Ելնելով ասվածից՝ Դեմիրճյանի հեքիաթ-կատակերգությունը պետք է դիտել ոչ թե իբրև ժողովրդական սկզբնաղբյուրի գեղարվեստական մշակում, այլ որպես նրա մոտիվներով գրված ինքնուրույն ստեղծագործություն:

Ռուս գրականության պատմությունից հայտնի է, որ Պոլշկինն է Ն. Վ. Գոգոլին հուշել «Վերաքննիչ» կատակերգությունը գրելու գաղափարը: Նրա հաղորդած անհիկոտիկ պատմության շուրջ Գոգոլը հյուսեց իր պիեսի ամբողջ բարդ ու բաղմամբալից կառույցը, ստեղծեց տասնյակ կերպարներ, ինքնահնար գրվազներ, սրամիտ երկխոսությունների մի ամբողջ հեղեղ: Եվ Գոգոլի փառքից ոչինչ չի պակասում, երբ

¹¹ Հարցի մանրամասն բնությունը տե՛ս Ա. Մ. Վաղանյան. Հովհաննես Թումանյանի հեքիաթները (ստեղծագործական պատմության հարցեր), Երևան, 1986, էջ 135—148:

նշվում է «Վերաքննիչ» կամ «Մեռած հոգիներ» մտահղացումը Պուշկինից ստացած լինելու փաստը, որի մասին, ի դեպ, վիպիկ է ինքը՝ Դոգուլը իր «Հեղինակային խոստովանության» մեջ: Ընդհակառակը, դա հնարավորություն է տալիս ավելի խոր պատկերացնելու, թե իսկական տաղանդն ինչպես է փոքրիկ փաստից կերտում գեղարվեստական երկի ամբողջությունը՝ հենվելով կյանքի և հոգեբանության բազմակողմանի ճանաչողության, անսպառ երևակայության և հնարամտության վրա:

Երբ Դեմիրճյանն ընդունեց Մոսկվայի հայ ուսանողների առաջարկը, նրա արամադրության տակ ոչինչ չկար, բացի դրանից սոսա տարի առաջ տպագրված թումանյանական հեքիաթից: Բայց այդ տասնամյակում Թումանյանի վերստեղծած կերպարը արդեն լայնորեն մտել էր հայ հասարակության գիտակցության մեջ, դարձել էր օբյեկտիվ փաստ, որը կարելի էր մեկնաբանել նորովի, հարստացնել ու զարգացնել անցած տարիների դառը փորձի՝ պատերազմի, ջարդերի, հեղափոխության և քաղաքացիական կռիւների դասերի հիման վրա: «Քաջ Նազարի» նյութը խորապես ապրված էր Դեմիրճյանի կողմից, և դրանով պետք է բացատրել այն արագությունը, ստեղծագործական ոգևորությունն ու լիակատարությունը, որով գրվեց կատակերգությունը:

Թումանյանի հեքիաթի և Դեմիրճյանի պիեսի փոխհարաբերությունը ցայտուն օրինակ է դրական-պատմական պրոցեսում հանդես եկող այն երևույթի, երբ որևէ դրական ստեղծագործություն, նրա մեջ մարմնավորված կերպար դառնում են հիմք նոր գեղարվեստական երկերի առաջացման համար: Կերպարն իր համամարդկային, համընթացական հատկանիշներով շարունակում է ապրել ու զարգանալ նաև նոր պատմական հանգամանքներում: Թումանյանի հեքիաթը ծագումնաբանական աղբյուր հղալով Դեմիրճյանի կատակերգության համար, որն իր հերթին էլ «նազարականության» հետագա գեղարվեստական մարմնավորումների լրացուցիչ հիմք և ազդակ դարձավ: Թումանյանի և ապա

Դեմիրճյանի շնորհիվ Քաջ Նազարը հայ իրականության մեջ յուրովի կրկնեց համաշխարհային դրականության «հավերժական կերպարները»՝ Պրոմեթևսի և Դոն Ժուանի, Ֆաուստի և Դոն Կիխոտի ճակատագիրը։ Նրա կենսունակության հիմքը այն սյուժետային իրադրությունն է, որն ամենևին էլ չի սպառվում որևէ հասարակարգի, սոցիալական խավի կամ քաղաքական կուսակցության դորժունեության սահմաններով։ Դա անարժան մարդու բարձրացումն է իշխանության և փառքի աստիճաններով, որ տեղի է ունենում մարդկանց հիմարության և ստրկամտության պատճառով։ Մի «հավերժական իրադրություն», որը XX դարի հայ գրականության մեջ արդեն բազմիցս մարմնավորվել է՝ իր բարձրակետերին հասնելով Թումանյանի և Դեմիրճյանի երկերում։ Եվ այն հանգամանքը, որ մենք երկրորդը «կախման» մեջ ենք դնում առաջինից, ամենևին էլ չի նսեմացնում տաղանդավոր կատակերգության ինքնուրույն արժեքը, այլ ցույց է տալիս նրա մտահղացման և ստեղծման յուրահատկությունը։

Համեմատելով Թումանյանի և Դեմիրճյանի նույնանուն երկերը, դժվար չէ նկատել, թե ինչքան շատ նորություններ է բերել զրամատուրգը։ Ամենից առաջ, արձակ և համեմատաբար կարճառոտ հեքիաթի ժանրից անցնելով «լիամեսորաժ» (հինգ դորժողությանը) կատակերգության, Դեմիրճյանը, բնականաբար, չէր կարող մնալ Թումանյանի պատկերած փոքրաքանակ դրվագների ու կերպարների սահմաններում։ Թեև ընդհանուր առմամբ սյուժեն երկու երկերում էլ զարգանում է մոտավորապես նույն ընթացքով՝ «գյուղական խրճիթից մինչև թագավորական պալատ»։ Դեմիրճյանն ավելացրել է տասնյակ նոր դրվագներ (ինչպես Զորբաստանում և Հսկաստանում հերոսին պատահած արկածները, գյուղական տեսարանները պիեսի սկզբում)։ Եթե Թումանյանի հեքիաթում Նազարի թագավոր դառնալուց հետո հաջորդում է ընդամենը մի քանի տող, ապա Դեմիրճյանը զբոսն է նվիրում է կատակերգության վերջին երկու արարները՝

ստեղծելով հերոսի «թագաւորական վահուժյունը» ցուցադրող բաղմաթիվ գրվագներ:

Պիեւսի մեջ կենդանի միջավայր և շարժում ստեղծելու համար պետք է եղել հրապարակ բերել մեծ թվով նոր կերպարներ, որոնք կամ առհասարակ չկան Թումանյանի հեքիաթում (Սաքո, Վարժապետ, Ղոռոբուղա, Սինեկապետ, Նազիր-վեզիր, Երևառարդ Թագուհի և ուրիշներ) և կամ պծագրված են հպանցիկ, այնինչ պիեսում դարձել են գործողության որոշակի շղթայի միջով անցնող դեմքեր (Նազարի կինը, որը պիեսում ստացել է Ուստիան անունը, յոթ հսկաները, հարսանքավորները): Շատ ավելի մեծ տեղ են զբաղում բաղմամարդ մասսայական տեսարանները:

Նույնն է, բայց և ղգալի փոփոխություններ է կրել՝ ղըլխավոր գործող անձը՝ Քաջ Նազարը, որը կոմեդիայի պահանջներին համապատասխան օժտվել է ներքին հոգեբանական շարժման շատ ավելի բաղմաղան գծերով: Թումանյանի հերոսի անշեղ բարձրացումը և իշխանության նվաճումը կատարվում է առանց նրա որևէ ջանքի, միայն հրջանիկ պատահականությունների և շրջապատի հիմարություն շնորհիվ: Այնինչ Դեմիրճյանի պիեսում Նազարը խորամանկ է ու նենդ, դավադիր և ուխտագրուծ, իր տեսակի մեջ գործունյա ու ձեռներեց: Նա բավական հետևողական է իր նպատակներին՝ հասնելու ճանապարհին, կանգ չի առնում ոչ մի միջոցի առջև: Շատ ավելի են ընդգծված Նազարի ցինիզմն ու լկտիությունը, անհագ փառասիրությունը և մեծամոլության տենդը, արհամարհանքը մարդկանց նրկատմամբ: Դեմիրճյանի Նազարը իսկական արյունալի բռնակալի կերպար է, որը, սակայն, իր մեջ էլ կրում է նաև անխուսափելի անկման բոլոր նախադրյալները:

Դեմիրճյանի ինքնատիպ մոտեցումը ժողովրդական բանահյուսության և Թումանյանի ստեղծագործությունից եկող կերպարի նկատմամբ ամենից ցայտուն երևում է գործող անձանց կենդանի խոսքի մեջ, որն սկզբից մինչև վերջ փայլում է սրամտությամբ, բացահայտում է «քաջազարա-

կանության» հակամարդկային և հակաժողովրդական էությունը: Բռնավոր խոսքի առատությամբ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» բացառիկ տեղ է զբաղում արևելահայ գրականության մեջ և այդ առումով կարող է համեմատվել միայն Թումանյանի «Հառաչանքի» հետ (թեև բոլորովին տարբեր է աֆորիզմների հուղական-հոգեբանական բովանդակությունը):

Այսպես, հենվելով Թումանյանի հեքիաթի, իբրև ստեղծագործական ելակետի, վրա, Դեմիրճյանը կերտել է միանգամայն ինքնուրույն մի երկ՝ սյուժեի և կառուցվածքի, զբլխավոր կեքպարի մեկնաբանության, գեղարվեստական կատարման բոլոր մյուս հարցերում:

Շատ է խոսվել Դեմիրճյանի պիեսում հերոսի տապալման եզրափակիչ տեսարանի մասին, որը հակասում է ժողովրդական հեքիաթի և Թումանյանի մշակման մեջ Քաջ Նազարին «անմահ թողնելու» փիլիսոփայությանը: Սակայն որպես Դեմիրճյանի «արդարացում» կարելի է շատ բան ասել: Նախ այն, որ նրա կոմեդիան ոչ թե հեքիաթի հավատարիմ մշակում է, այլ ըստ էության ինքնուրույն ստեղծագործություն, ուր միանգամայն օրինական են նաև շեղումները ժողովրդական պատումներից: Երկրորդ, կատակերդույան ժանրի երկը չէր կարող ավարտվել այնպիսի «խաղաղ ու անշարժ» տեսարանով, որպիսին է իր թաղի վրա նստած և մարդկանց հիմարությունը ծաղրող Քաջ Նազարի պատկերը Թումանյանի հեքիաթի վերջում: Եվ երրորդ, չպետք է մոռանալ, որ կատակերդությունը գրված է հեղափոխությունը հաջորդած առաջին տարիներին, երբ շատերի մեջ ուժեղ էր կյանքի վճռական հեղաշրջման ու նորացման գիտակցությունը, այն համոզումը, որ Քաջ Նազարների ժամանակն անդառնալիորեն պատմության գիրկն է անցնում: Դեմիրճյանն իր կատակերդությամբ, կամա թե ակամա, տուրք էր տալիս այդ պատրանքին, և այլ կերպ նա չէր էլ կարող ավարտել իր երկը: Դա ժամանակի անխուսափելի թեւադրանքն էր:

Ճիշտ է, անցան տարիներ, և Դեմիրճյանն ավելի խոր քմբունեց «Քաջ Նազարի փիլիսոփայությունը», նրա հավերժականությունը իբրև մարդկային բնավորության և վարքագծի որոշակի տիպ: Ինչ-որ խմաստով նա վերադարձավ Թումանյանի հեքիաթի խորհմաստ վերջաբանին. «Եվ ասում են՝ մինչև էսօր էլ քնֆ է անում Քաջ Նազարը և ծիծաղում է աշխարհքի վրա»: Կերպարն ավելի լաչն հասարակական և հոգեբանական հիմքի վրա իմաստավորելու ցանկությամբ պետք է բացատրել այն, որ սլատերազմի տարիներին, «Վարդանանքին» ղուզընթաց, նա սկսեց գրել «Քաջ Նազար» վեպը, որի «միտքը վաղուց էր հղացված» (ինչպես խոստովանել է Դեմիրճյանը 1944 թ. մի հոդվածում): Դա պետք է լիներ «փիլիսոփայական ուստիրա», նրա մեջ Քաջ Նազարը պետք է հանդես գար «իբրև մի շատ ավելի բարդ մարդկային տիպար», որի բնավորության և արարքների ամբողջ հարստությունը կաբելի է բացահայտել միայն վիպական ժանրի լաչնարձակ կտավի վրա (XIV, 31, 488): Սա նշանակում է, որ Քաջ Նազարի կերպարը շարունակում էր ապրել ու զարգանալ մեծ գրողի գիտակցության մեջ: Ու թեև նրա ծրագրած այդ վեպը չգրվեց (պահպանվել են միայն առանձին հատվածներ), բայց փաստն ինքնին ցույց է տալիս, թե Դեմիրճյանի հոգում ինչպիսի խոր ու երկարատև հետք էր թողել Թումանյանի սկզբնավորած այդ հավերժական կերպարը:

Իսկ ո՞րն է հիմնական եղրակադրությունը:

«Վերնատուն» խմբակի «ամենից կրտսեր» անդամի՝ Դերենիկ Դեմիրճյանի շատ հարուստ և բազմաթանր գրական ժառանգության մեջ թերևս այնքան էլ շատ չեն այն էջերը (պոեմներ, «Քաջ Նազար»), որոնք անմիջաբար կապվում են Թումանյանի գեղարվեստական ավանդույթների հետ: Բայց այդ կապերի բացահայտումը որոշ խմաստով լուսավորում է նրա ամբողջ 60-ամյա գրական ուղին, որը հնարավոր չէ պատկերացնել առանց Թումանյանի հետ ունեցած անձնական և ասեղծագործական շփումների:

«ԳՈՒԳԱՐՔԻ ԲԵՐՔԸ»

(ՎԱՀԱՆ ՄԻՐԱՔՅԱՆԻ «ԼԱՎԱՐԻ ՈՐՍԸ» ԵՎ
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ)

1

Գրականության պատմությունը միայն անվիճելի մեծություններից չի կազմվում: Նրա մեջ իրենց որոշակի (և անփոխարինելի) տեղն ունեն նաև այսպես կոչված «երկրորդ շարքի» գրողները, առանց որոնց հնարավոր չէ պատկերացնել գրական-պատմական զարգացման կենդանի ընթացքն իր ամբողջ բազմաղանությամբ ու բարդությամբ: Մյուս կողմից, գրական խոշորագույն դեմքերի բնութագիրն էլ ըստ ամենայնի ամբողջանում է միայն այն ժամանակ, երբ նրանք դիտվում են ոչ թե «հպարտ միայնություն» մեջ, այլ նախորդ և ժամանակակից գրականության հետ ունեցած բազմազսն կապերում: Այդ թվում՝ նաև գրական պրոցեսի մեջ համեմատաբար համեստ դիրք զբաղող հեղինակների հետ:

Ինչպես մեկ, այնպես էլ մյուս առումներով Թումանյանի գրական առնչությունների համակարգում որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Վահան Միրաքյանը՝ իր «Լավարի որսը» պոեմով:

Սովորական շեղավ այս բանաստեղծի և նրա պոեմի ճակատագիրը: Գրեթե աննկատ մնալով 1890-ական թվականներին պարբերական մամուլում տպագրված (մեծ մասամբ Միր-Կոնո ծածկանունով) բանաստեղծություններից և նույ-

նիսկ առանձին փոքրիկ ժողովածուից («Առանց լարերի», 1897) հետո, նա միանգամից հռչակվեց 1901 թ. «Մուրճ» ամսագրում, ասլա նաև առանձին գրքով հրատարակված «Լավլարի որսը» պոեմով: Նա ընդունվեց իբրև մի հուսատու անուն, որը, ոմանց կարծիքով, դառնալու էր հայ բանաստեղծության առաջնակարգ դեմքերից մեկը: Սակայն վահան Միրաքյանի համբավը հասարակության աչքում փաստորեն այդ միակ պոեմով էլ ավարտվեց, թեև դրանից հետո նա ասլրեց ևս շորս տասնամյակ: Ո՛չ մամուլի հատուկենտ հրապարակումները և ո՛չ էլ 20-ական թթ. գյուղական բեմերի համար գրած փոքրիկ պիեսները որևէ բան չավելացրին այդ համբավին: Հայ գրականության պատմության մեջ նա մտավ իբրև մեկ հատիկ ստեղծագործության հեղինակ: Իրավացի էր Դերենիկ Դեմիրճյանը, երբ վահան Միրաքյանի մահվան տարելիցի առթիվ գրած հոդվածում (1943), որը բանաստեղծի վաստակի ամենախոր գնահատականներից է, ասում էր. «Քիչ գրեց Վ. Միրաքյանը, համարյա մի պոեմով հայտնի դառավ, բայց տվեց մի բաղմաբովանդակ, շքեղ սլատիեր, որ բավական է նրա անվան համար անմոռանալի մնալու մեր գրականության պատմության մեջ: Նա այս պոեմով դառավ մեր գրականության Դոգդոխյանը: Կան այդպիսի անուններ նաև այլ գրականությունների մեջ, ինչպես Դրիբեհեղովը: Դա թեթևություն չէ, այլ յուրահատկություն: Վ. Միրաքյանի յուրահատկությունն էլ այս միակ պոեմն է, որ սակավ չէ, այլ շատ է բավական»¹:

Սակայն ճշմարտությունն այն է, որ «Լավլարի որսից» հետո, ամբողջ քառասուն տարի, Վ. Միրաքյանը մանկավարժական աշխատանքը ղուգակեցել է գրական ստեղծագործության հետ: Մի դարմանալի հռանգով ու համառությամբ նա շարունակել է ստեղծել գրական տարբեր ժանրերի հր-

¹ Դերենիկ Դեմիրճյան. Երկերի ժողովածու, հ. XII, Երևան, 1985, էջ 298:

կեր: Մի հանգամանք, որն անհայտ է մնացել ընթերցող շրջաններին և՛ անցյալում, և՛ այսօր: Փաստերն անծանոթ են նույնիսկ մասնագետներին: Այնինչ բավական է դեթ մեկ անգամ նայել Գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող նրա արխիվը, այնտեղ պահվող վիթխարի քանակությամբ անտիպ նյութերը: Այստեղ կան պիեսներ, լիբրետոներ, ոտանավորներ ու պատմվածքներ և մանավանդ մեծածավալ պոեմներ, մի ժանր, որով նա մի անգամ հասել էր մեծ հաջողության, և որն, ըստ երևույթին, նա համարում էր իր հիմնական կոչումն ու բնագավառը: Բացի «Լավ վարի որսի» բաղմամբիվ տարբերակներից, որոնք հաճախ էսպիս շնչվում են իրարից և՛ տեքստով, և՛ սյուժետային ընթացքով, Վ. Միրաքյանի արխիվում մնում են տասնյակ ուրիշ պոեմներ՝ որպես կանոն դարձյալ զբված մի քանի անգամ, իրարից բավական հեռու բնագրերով: Տասնյակ հազարավոր տողեր ...

Շատ բաղմազան է այդ պոեմների նյութը՝ արևմտահայ ազատագրական պայքարից («Եփրատի կույսը», «Ո՛վ է մեռնում», «Հայ ֆիդաներ կամ Սերոբ փաշա») մինչև 20—30-ական թթ. քաղաքական իրադարձություններն ու պոլիտիկյանքը («Կովկասիադա», «Անիկն ու Դավիթը», «Քեռի Սրվումանը»), մինչև պիոներ-դպրոցականների առօրյան («Երգում կամ պատանի ռազմիկներ», «Պիոներիա») և այլն: Վ. Միրաքյանի ստեղծագործական որոնումների մեջ հատկապես կարևոր տեղ է զբաղեցնում «Եղնիկի փերին» դյուցազնապոեմը: Բավական է ասել, որ նրա վրա բանաստեղծն աշխատել է մոտ քառասուն տարի՝ 1904 թվականից զրեթե մինչև իր մահը, ստեղծելով շուրջ երկու տասնյակ տարբերակ (այդ թվում նաև դրամատիկ ձևով): Մի քանի հազար տողից բաղկացած այդ պոեմը զբված է իրականի և առասպելականի, անցյալի ու ներկայի զուգադրումների սկզբունքով:

Նշված ձեռագրերից և ո՛չ մեկը չի տպագրվել (բացի հատուկինս հատվածներից): Եվ դա չնայած այն բանին,

որ բանաստեղծը պատասխիլորեն չի սպասել, անընդհատ գրողներ է բախել, խնդրել ու պահանջել, հաճախ էլ աշխատել է հարմարվել նոր ժամանակի քաղաքական պահանջներին (օրինակ, «Եղնիկի փերին» պոեմի հերթական տարբերակներից մեկը նվիրված է «Հոկտեմբերյան մեծ հեղափոխության 20-ամյակին»)։ Ուղղակի պետք է ասել, որ շտապրվելու պատճառը ոչ թե Միրաքյանի նկատմամբ եղած ինչ-որ հատուկ հալածանքն էր, որի մասին նա ակնարկում է շատ գրություններում, այլ նրա նոր երկերի ցավալիորեն ցածր մակարդակը, չափի ու ձևի ղգացման, գլխավորն ու երկրորդականը իրարից տարբերելու ունակության ակնհայտ պակասը²։ Այնուամենայնիվ, այսօր դժվար է առանց սրտի խոր ցավի կարգալ 1936 թ. 70-ամյա բանաստեղծի դառը խոսքերը՝ «Բոլորն էլ ինձ մեռած են համարում, այնինչ ես դեռ դրելու քնդունակությունից չեմ զրկված», օգնության նրա անբասանքները. «45 տարի անընդհատ աշխատելուց հետո, ես արժան չեմ այս հալածանքին, ինձ հանեցեք այս վիճակից» (ԳԱԹ, ՎՄՖ, № 169)։

Վահան Միրաքյանը պատկանում է այն գրողների թվին, որոնց տաղանդը հերիք է անում միայն մեկ ուժեղ «բռնկման» համար և հետո միանգամից կամ աստիճանաբար հանգում է։ Բանաստեղծին սրտշակի դրական համբավ բերած պոեմը միաժամանակ կարծես թե նրա հետագա դարգացման համար կաշկանդիչ պոթոն դառնալով։ Նա անշուշտ հասկանում էր, որ իր նոր գրվածքները չեն հասնում, հույնիսկ չեն էլ մոտենում «Լավարի որսի» մակարդակին։ Եվ դա ստիպում էր նորից ու նորից վերամշակել, արտադրել գրածները՝ այդպես էլ չհասնելով ցանկալի նպատակին։ Վա-

² «Պիոներիա» պոեմի ինքնադրերից մեկի վրա պահպանվել է Պետհրատի բաժնի վարիչ Ն. Չարենցի հետևյալ մակագրությունը. «Ձի ընդունվում որպես իդեոլոգիապա թերի, բովանդակությանը չհամապատասխանող ձևով գրված, չափազանց ձգձգված գրվածք։ Վերագրվել հեղինակին», — Գրականության և արվեստի թանգարան, Վահան Միրաքյանի ֆոնդ (այսուհետև՝ ԳԱԹ, ՎՄՖ), № 87։

հան Միրաքյանն իրոք դրված էր դրամատիկ ծանր կացության մեջ: Երկար ժամանակ լռելը և նոր քիչ թե շատ որակյալ գործերով հանդես չգալը, մի կողմից, ծնում էին զանազան անհեթեթ խոսք ու վրույցներ, որ իբր թե «Լավ վարի որսը» ոչ թե Միրաքյանի, այլ վաղաժամ մահացած մի անհայտ բանաստեղծի գործ է: Մյուս կողմից, քննադատությունն էլ, որն սկզբում բարձր գնահատեց բանաստեղծին, հետագայում կորցրեց հետաքրքրությունը նրա նկատմամբ: Բնականաբար, այս ամենը շատ հիվանդագին է ընկալել Միրաքյանը: Ավելացնենք, որ հետագայում, ազգային բանաստեղծության նոր նվաճումների դիրքերից գնահատելով գրական երևույթները, հայ գրականագիտությունը միշտ չէ, որ արդարացի է եղել Միրաքյանի նկատմամբ՝ երբեմն նույնիսկ վրկելով նրան այն համեստ տեղից, որ նա իրավամբ նվաճել է իր պոեմով³:

Սակայն տվյալ դեպքում ուզում ենք անդրադառնալ երևույթի հոգեբանական ընկալման մի այլ կողմի, որն ուղղակի կապվում է Հովհ. Թումանյանի անվան հետ: Ինչպես երևում է պահպանված նյութերից, Վ. Միրաքյանը հակված է եղել կարծելու, թե իր գրական վաստակի անարդա-

³ Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում անդրադառնալ մի ցավալի բացթողման, որը տեղ է գտել «Հայ նոր գրականության պատմության» հինգհատորյակում (1962—1979): Այդ աշխատության մեջ Վահան Միրաքյանը սյարզապես ... մոռացվել է, նա տեղ չի գտել ո՛չ մենագրական գլուխների շարքում և ո՛չ էլ «Այլ բանաստեղծներ» բաժիններում, ուր, ի դեպ, ներկայացված են շատ ավելի համեմատ բանաստեղծական անուններ (և բավական մեծ քանակությամբ): Ըստ երևույթին, այստեղ գործել է «մոռացության իններջիան»: 4-րդ հատորի մեջ (1890-ական թթ.) Միրաքյանը չի մտել, բանի որ 1901 թ. տպագրված «Լավ վարի որսը» համարվել է XX դարասկզբի ստեղծագործություն, իսկ 5-րդ հատորից էլ (1901—1920 թթ.) նա դուրս է մնացել այն ենթագրությամբ, թե արդեն պետք է ներկայացված լինի նախորդ հատորի մեջ: Այս բացատրությունը, ինչ խոսք, որևէ չափով չի արդարացնում աշխատության հեղինակներին ու խմբագրական կոլեգիայի անդամներին, որոնցից մեկը տողերիս շրոջն է: Դժբախտաբար, սխալն անուղղելի է, և մեզ մնում է ներողություն խնդրել բանաստեղծի հիշատակի առջև:

րացի գնահատականների սկզբնապատճառը «Լալվարի որսի» և «Անուշի» փոխհարաբերության մեկնաբանության մեջ ծագած թյուրիմացությունն է։ Եվ դա նրան հասցրել է անարդարացի, ծայրահեղ եզրակացությունների։ Խնդրի էությունը ճիշտ պատկերացնելու համար պետք է ծանոթանալ նրա նախապատմությանը, որը մեր զրականագիտության մեջ մինչև այժմ որևէ քննության չի ենթարկվել։ Ըստ հրե-վույթին, գործել է այն համոզմունքի ուժը, թե պետք չէ զբաղվել իրենց մակարդակով և արժեքով անհամեմատելի երկու բանաստեղծների ու նրանց պոեմների զուգադիր քննությանը։

Բայց դա սխալ մոտեցում է։ Կարծում ենք, վաղուց ժամանակն է ասելու ամբողջ ճշմարտությունը «Լալվարի որսի» և «Անուշի», նրանց հեղինակների փոխհարաբերության մասին։

2

Թումանյանը և Միրաքյանը, որոնք Վրեթե հասակակիցներ էին (վերջինը երեք տարով մեծ էր) ծանոթացել են շատ վաղ՝ 1884—1886 թթ. Թիֆլիսում։ Այդ ժամանակ Թումանյանը սովորում էր Ներսիսյան դպրոցում, իսկ Միրաքյանը՝ Անդրկովկասյան երկաթգծի տեխնիկական դպրոցում։ Երկուսն էլ բանաստեղծական փորձեր էին անում, բայց երկուսն էլ դեռ ոչինչ չէին տպագրել։ Իրենց ծանոթության հանգամանքների և հետագա ընթացքի մասին Միրաքյանը պատմել է իր հուշերում, և այստեղ հարկ չկա դրանց անդրադառնալու (ԹԺՀ, 311—324)⁴։

Երկու բանաստեղծների հանդիպումներն ավելի հաճախակի դարձան 90-ական թվականներին, երբ ամուսնացած լինելով Թիֆլիսաբնակ շուլավերցի Բադալ Մաճկալյանի դստեր՝ Օլգայի հետ և դառնալով (ինչպես Միրաքյանն է

⁴ Տե՛ս նաև հուշերի ինքնագիրը՝ ԳԱԹ, ՎՄՖ, № 186, ուր կան տպագրի տարբերակի մեջ չմտած մի շարք մանրամասներ։

ասում) «Շուկավերի փեսա», Թումանյանն ամառները հաճախ հանգստանում էր այդ վայրերում: Իսկ Միրաքյանն այդ ժամանակ մշտապես բնակվում էր հայրենի Շուկավերում՝ զբաղվելով մանկավարժությամբ: Հենց Շուկավերում էլ կայացավ Թումանյանի «հանդիպումը» Միրաքյանի «Լալվարի որսը» պոեմի հետ:

Պոեմի վրա Միրաքյանը (որն այդ ժամանակ մամուլում հանդես էր դալիս Միր-Կոնո մականունով) սկսել է աշխատել 1896-ից: Մինչև սպաղրության հանձնելը աշխատանքը պոեմի վրա տեղ է հինգ—վեց տարի և եղել է բավական լարված: Մեզ հասել են պոեմի տասից ավելի արտագրություններ, թեև դա, ըստ երևույթին, բոլորը չէ (տարբերակներից մեկի շապիկի վրա Միրաքյանը նշել է. «13-րդ արտագրություն. 11 հունիսի 1901», տե՛ս ԳԱԹ, ՎՄՖ, № 13):

1898 թ. ամռանը Միրաքյանը իր տանը, Թումանյանի և մի քանի ուրիշների ներկայությամբ, կարդացել է «Լալվարի որսի» տարբերակներից մեկը: Պոեմն ուժեղ տպավորություն է թողել Թումանյանի վրա և, ըստ Միրաքյանի հուշերի՝ ընթերցանությունից անմիջապես հետո (ԹԺՀ, էջ 317), իսկ ըստ 20-ական թթ. մի սեագիր գրության (ՎՄՖ, № 187), տանն էլ պոեմը վերընթերցելուց հետո (մենք ավելի հավանական ենք համարում երկրորդը), Թումանյանը մի քանի շաբաթ անց վերադարձրել է այն՝ հետևյալ մակագրությամբ.

Միրեցի, Կոնո՞, բո անուշ երգը,
Թող աստված օրհնի Դուգարբի բերբեր:

Պոեմի այս ինքնագիրը՝ առաջին էջի լուսանցքում Թումանյանի կատարած այդ շափածո մակագրությամբ, այժմ էլ պահվում է Միրաքյանի արխիվում (ՎՄՖ, № 7): Միրաքյանի վկայությամբ՝ Թումանյանը նաև առել է իրեն. «Շատ լավ բան ես գրել, Կոնո՞ ջան. դու ղուր էիր ինձանից ծածկում: Երբ որ մաքուր վերջացնես, տուր ինձ, տանում

տպագրության տամ», դա «մեծ գեղարվեստական պոռթկում է», և այլն (ԹԺՀ, 317—319):

Նվա երեք տարի անց՝ 1901 թ. ամռանը, դարձյալ Շուշավերում, Միրաքյանը Թումանյանին է հանձնում պոեմի էպիկա վերամշակված տարբերակը: Ձեռագիրը Թումանյանն է ներկայացրել «Մուրճ» ամսագրին, ուր և «Լալվարի որսը» տպագրվեց նույն թվականի հոկտեմբեր-նոյեմբեր ամիսների համարներում: Անշուշտ, պոեմի այսքան արագ տպագրությանը մեծապես նպաստեցին Թումանյանի դրական կարծիքն ու հանձնարարականը, որի կապերը «Մուրճ» ամսագրի հետ այդ ժամանակ՝ Ա. Արասխանյանի հեռանալուց հետո, վերականգնվել էին: Գևորգ Մեսյանը իր հուշերում մեջ է բերում տարիներ անց Թումանյանի ասած հետևյալ խոսքերը. «Իսկ Միրաքյանի «Լալվարի որսը» չէին տպում, զոռով եմ համոզել, որ լավ բան է, ու տպել են» (ԹԺՀ, 622): Միրաքյանի և նրա պոեմի նկատմամբ Թումանյանի դրական վերաբերմունքի վկայությունն է նաև այն, որ նրա մասնակցությամբ կազմված «Հայ գրողներ» քրեատոմատիայի մեջ (երկու հրատարակությամբ՝ 1909 և 1914) «Լալվարի որսը» ղեկավարել է ամբողջ ծավալով⁵:

Սակայն Միրաքյանի պոեմի տպագրությունից հետո երկու բանաստեղծների միջև ծագեց մի յուրօրինակ հոգեբանական կոնֆլիկտ, որին Թումանյանը, ըստ երևույթին, լուրջ նշանակություն չի տվել, իսկ Միրաքյանը շատ ցավազին է վերապրել: Խոսքը վերաբերում է «Լալվարի որսի» և «Անուշի» զուգադրությանը: Միրաքյանի պոեմից երկու տարի անց՝ 1903 թ. վերջին լույս տեսավ Թումանյանի «Բանաս-

⁵ «Լալվարի որսի» առաջին հրատարակության վրա հեղինակը մակագրել է. «Նվեր իր սիրելի ընկեր Հովհաննես Թումանյանին Միրաքյանից. 1903 թ. 17 սեպտ. Շուշավեր» (Հովհաննես Թումանյանի անձնական գրադարանը, մատենագիտական նկարագրություն, Գիրք I, 1987, էջ 287), իսկ Թումանյանը իր «Բանաստեղծությունների» 1903 թ. ժողովածուն Միրաքյանին է նվիրել այսպիսի մակագրությամբ. «Սիրելի Կոնոյին՝ Հովհաննեսից» (ԳԱԹ, ՎՄՖ, № 418):

տեղծություններ» նոր ժողովածուն, որի մեջ առաջին անգամ երևան եկավ «Անուշի» արմատապես վերափոխված տարբերակը: Դրանից հետո այդ երկու սյուների շին կարող ընթերցողի մեջ զուգահեռներ չառաջացնել: Շատ էին նրանք նման իրենց պատկերած միջավայրով (նահապետական գյուղն իր բարքերով), բնությամբ (Գուգարքի լեռնաշխարհ) և նյութով (քարացած աղաթներին հակադրվող սիրահարների կործանում): Եվ, բնականաբար, մասսայական գիտակցության մեջ հաճախ ծագում էր այն հարցը, թե այդ երկու երկերից ո՞րն է նախորդել մյուսին, բանաստեղծներից ո՞վ է ումից աղղվել: Միրաքյանը ծանր է վերապրել այդ պատմությունը՝ և՛ Թումանյանի կենդանություն ժամանակ, և՛ մանավանդ, նրա մահից հետո՝ տեսնելով նրա անընդհատ աճող փառքը և իր անվան շուրջ գնալով ուժեղացող մոռացության մթնոլորտը:

«Լավլարի որսի» մասին խոսելիս ժամանակի քննադատությունը հաճախ, ուղղակի կամ անուղղակի, անդրադարձել է Թումանյանին և նրա «գլխավոր պոեմին»՝ հարցին տալով տրամագծորեն տարբեր մեկնություններ: Հիշենք դրանցից մի քանիսը:

Իր պոեմի մասին Վ. Միրաքյանի չափազանցված պատկերացումներին շատ նպաստեց հատկապես Սեդրակ Մանդինյանի ծավալուն դրախտասկանը 1902 թ. «Տարաղ» շաբաթաթերթում: Նկատի ունենալով առավելապես պոեմի լեզվական արժանիքները, քննադատը նշում էր, որ «հանձին Վ. Միրաքյանի մենք ունենք մի ինքնուրույն հայ բանաստեղծ», որ նա «մի պեղեցիկ բացառություն է կազմում մեր բանաստեղծների մեջ», «և ոչ ոք ամոթ չպիտք է համարե նորանից օրինակ առնելու»: Դրվատելով Միրաքյանի տաղանդի բնականությունը, Ս. Մանդինյանը նրա մեջ տեսնում էր «վիպասան՝ բառիս բուն նշանակությամբ», որն «ամենաներական կտորները այնպես հանգիստ-հանդարտ է պատմում, ինչպես որ Հոմերին հատուկ է»⁶:

⁶ «Տարաղ», 1902, № 46, 47, էջ 450—451, 459—460:

Մի ուրիշ գրախոս (Հ. Ն. Անդրիկ) Վ. Միրաքյանի պոեմի մասին ասում էր, որ դա «պատմական բանաստեղծություն մ'է, բայց Օսիանի ոճով»⁷:

Միրաքյան—Թումանյան զուգահեռը շատ որոշակիորեն գծագրվեց Գր. Բալասանյանի հոգովածում, ուր կարգում ենք. «Լալվարի որսը», ուղիղն ասած, դեղեցիկ կերպով կարող է համեմատվել Հովհ. Թումանյանի «Լոռեցի Սաքոն» և «Անուշ» պոեմաների հետ: Երկուսն էլ ժողովրդական բանաստեղծներ են, երկուսի ստեղծագործական բնավորությունը վիպական է, երկուսն էլ նյութ են վերցնում ումանտիկական դյուցազներգությունների մեջ..., մանավանդ նրանք փոխադարձ հավասարական մրցողներ են երևում բնության դողտրիկ պատկերավոր նկարագրությունների մեջ»: Այս նմանությունները նշելով, գրախոսը նախապատվությունը տալիս էր Միրաքյանի պոեմին, գրելով. «Միայն «Լալվարի որսի» առավելությունը նրա մեջն է..., որ նա ներկայացնում է մի ամբողջական շինք լեռնային ժողովրդի կյանքի և բնության, իսկ «Լոռեցի Սաքոն», «Անուշը» և Շանթի «Լեռան աղջիկը» էսֆրզներ—թռուցիկ, ոչ ամբողջացրած նկարագրություններ են նույն կյանքի»⁸:

Այսպիսի դուստանքներից հետո Վ. Միրաքյանի համար շատ անընդունելի պիտի լինեին իր պոեմի հասցեին արված քննադատական դիտողությունները, առավել ևս՝ իրեն Թումանյանի «ստվերի տակ» թողնելու սրեկ փորձ: Օրինակ, նույն Գր. Բալասանյանի հոգվածում նշվում էր, որ Թումանյանի և Շանթի հիշյալ պոեմները «ազդեցություն ունեցել են «Լալվարի որսի» վրա» (գրախոսն, անշուշտ, նկատի ունի «Անուշի» առաջին՝ 1892 թ. տպագրված տարբերակը և ոչ թե՛ նրա վերջնական խմբագրությունը, որը հրապարակ եկավ 1903 թ. վերջին): Բերելով բնության պատկերման մի քանի օրինակ, նա նշում էր, որ «դրանք կար-

7 «Բաղմավես», 1903, № 3, էջ 129:

8 Գրիգոր Բալասանյան. Վահան Միրաքյան և նրա «Լալվարի որսը» («Բանասեր», Փարիզ, 1903, № 10—11, էջ 299—300):

ծես հիշեցնում են Հովհ. Թումանյանի պոեմների բույրը և թարմությունը⁹։

Դրանից մեկ տարի հետո լույս տեսավ Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը», որի մեջ նշվում էր, թե «Լալվարի որսի» հեղինակը, «ինչպես երևում է», ոչ միայն Թումանյանի հայրենակիցն է, այլև «նրա աղբյուրության տակ է։ գտնվել մի որոշ շափով» (երկուսն էլ երգում են Լոռու լիսները և իգիթների պատմությունն են անում, կարողանում են նկարիչ ընթերցան վեհությունը և այլն)։ Միրաքյանի պոեմի մեջ Լեոն թեև նկատում էր ակնհայտ թերություններ (ձգձգվածություն և կտրատվածություն, կողմնակի շեղումներ և ավելորդ մանրամասներ), բայց Թումանյանի հետ կատարած համեմատության մեջ նա ի վերջո զերսպատվությունը տալիս էր «Լալվարի որսին»՝ գրելով. «Բայց և այնպես հեղինակը ավելի լավ է ամբողջացրել իր գրված խավոր հերոսին, քան պ. Թումանյանը «Լոռեցի Սաքոյի» մեջ։ Համեմատյան դեպք, «Լալվարի որսը» մի աչքի ընկնող երևույթ է մեր բանաստեղծական գրականության մեջ»¹⁰։

Սակայն եթե այսպիսի «երկկողմանի-հավասարակշռված» գնահատականների հետ Վ. Միրաքյանը համակերպվել է, ապա նրան բոլորովին հավասարակշռությունից հանեցին Վ. Բրյուսովի խմբագրած Ժողովածուի առաջաբանում իր մասին ասված խոսքերը, ինչպես նաև իր ստեղծագործության իսպառ անտեսումը այս գրքում։ Բրյուսովը գրում էր, թե «Իբրև Թումանյանի աշակերտ հանդես եկավ Վահան Միրաքյանը (ծնվ. 1875 թ.), որը հրատարակել է «Լալվարի որսը» հետաքրքիր սյուիմը»։ Եվ ապա, նշելով, որ

⁹ Նույն տեղում, էջ 300, 303։ Հետաքրքիր է, որ այս տողերից անմիջապես հետո քննադատը, բոլորովին չմոռանելով Թումանյանի ստեղծագործության մեջ կատարված էական տեղաշարժերը, ավելացնում էր. «Ցավում ենք միայն, որ պ. Թումանյանը վերջին ժամանակները շատ տափակ և թույլ բաներ է տալիս» (էջ 303)։

¹⁰ Լևո. Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը, Վենետիկ, 1904, էջ 95—96։

դրանից հետո բանաստեղծն այլևս նոր բան չի տվել, Բրյուսովը դրանով էլ հիմնավորում էր, թե ինչու նա «առաջժամ չի կառող մտցվել հայ բանաստեղծությունից զարգացման ընդհանուր ընթացքի մեջ»¹¹:

Իհարկե, Բրյուսովի այս բնութագիրը («Թումանյանի աշակերտ») ուղղակի առումով ճշգրիտ կամ, ինչպես ասվում է, կոռեկտ չէ: Նա ցանկացել է ասել, որ Վ. Միրաքյանի պոեմը պատկանում է հայ գրականության ազգային-ժողովրդական ուղղությանը, որի ամենամեծ և առաջատար դեմքը Հովհ. Թումանյանն էր: Իր հայ խորհրդատուների (Պ. Մակինցյան, Կ. Միքայելյան) պատմածների հիման վրա հանգելով այդ եղրակացությանը, Բրյուսովը դա ասում էր ոչ թե իբրև նսեմացնող, այլ գրվածական գնահատական: Բացի այդ, նրան կարող էր թյուրիմացության մեջ գցել Վ. Միրաքյանի ծննդյան սխալ թվագրությունը, որով նա փոքրանում էր դրեթի տաս տարով (1866-ի փոխարեն՝ 1875) և կարող էր արդեն համարվել Թումանյանին հաջորդած բանաստեղծական սերնդի ներկայացուցիչ¹²:

Բայց եթե կարելի է հասկանալ Միրաքյանի վրդովմունքը իրեն «Թումանյանի աշակերտ» ներկայացնելու համար, ապա ոչ մի արդարացում չունեն այդ պատմության մեջ Թումանյանին «մեղսակից» դարձնելու նրա փորձերը: Ընդ որում նա ցանկացել է ոչ միայն հերքել Թումանյանից կերպած որևէ ազդեցություն, այլև, ուղղակի կամ անուղղակի, հաստատել հակառակը՝ իր պոեմի ազդեցությունը «Անուշի»

¹¹ Поэзия Армении, под редакцией В. Брюсова, М., 1916, с. 82—83.

¹² Նշենք, ի դեպ, որ այդ սխալը Վ. Բրյուսովի «հորինածը» չէ. դրանից առաջ 1875-ը իբրև Վ. Միրաքյանի ծննդյան տարեթիվ նշվել էր «Հայ գրողներ» քրեստոմատիայի զույգ հրատարակություններում (1909, 1914), Վ. Փափաղյանի «Պատմություն հայոց գրականության» աշխատության մեջ (1910), իսկ հետագայում մտավ նաև Հ. Սուրխաթյանի կազմած «Գրական դոհարներ» (1922) և «Հայ գրականություն» (հատոր 1-ին, 1926) զասագրքերում: Հետաքրքիր է, որ Վ. Միրաքյանը ոչ մի անգամ չի ռողորել և չի փորձել շտկել այդ անհեթեթ սխալը:

վրա: Այդ նպատակով նա համառորեն կրկնել է երկու միտք: Նախ այն, որ իր պոեմը «Անուշից» երկու տարի առաջ է տպագրվել: Եվ երկրորդ՝ Թումանյանի պոեմի երկու տարբերակները բոլորովին տարբեր գործեր են: Հետևաբար, Թումանյանը ոչ թե իր նախորդ երկն է մշակել, այլ բոլորովին նորն է գրել՝ իհարկե, «Լալվարի որսի» տպավորության տակ:

Այս հարցերին նվիրված բազմաթիվ էջեր կան Միրաքյանի գրական ժառանգության մեջ: Երկուսը տպագիր նյութեր են՝ գրված բավական զուսպ, «քողարկված» ոճով: Դրանցից մեկը 1920 թ. «Հորձանք» շաբաթաթերթում տպագրված «Մի պատասխան Բրյուսովին» հոդվածն է, որը թեև ստորագրված է Գաղրիկ կեղծանունով, բայց ամեն ինչից երևում է, որ նրա հեղինակը ինքը՝ Վ. Միրաքյանն է կամ նրա թեկադրանքով գործող մի մարդ, որը չի ցանկացել իր անունը հրապարակել (արևելահայ մամուլում այդպիսի կեղծանունով մարդ հայտնի չէ): Հոդվածում շարագրվում են «Լալվարի որսի» ստեղծման և տպագրության հետ կապված փաստերը, թվարկվում են Բրյուսովի գրածի մեջ տեղ գտած սխալները: Պնդելով, որ հին և նոր «Անուշների» «բովանդակության մեջ բացի անուններից և պատմական ծովից՝ ոչ մի նմանություն» չկա, հոդվածագիրն ավելացնում է. «Սակայն նմանություն կարելի է գտնել «Լալվարի որսի» և նոր «Անուշի» մեջ: Այդ դեպքում պետք է ասել, որ հայրը չի նմանվել որդուն, այլ հակառակը պետք է տեղի ունենա ... Դա բնության օրենք է»¹³:

Երկրորդ տպագիր նյութը «Լալվարի որսի» 1929 թ. հրատարակության փոքրիկ նախաբանն է («Ծանոթություն հեղինակի»), ուր շատ ավելի համառոտ թվարկվում են երկու պոեմների տպագրության հետ կապված փաստերը և

¹³ «Հորձանք», 29 փետրվարի 1920, № 3: Հայաստանի ոչ մի գրապահոցում թերթի այդ համարը չի պահպանվել: Բարեբախտաբար, Վ. Միրաքյանի արխիվում (ԳԱԹ, ՎՄՖ, № 369) կա հոդվածի լրիվ արտագրությունը, որից և օգտվում ենք:

նրանց մասին հղած մի քանի հոդվածներ՝ առանց որևէ մեկնաբանություն¹⁴։

Բավական մեծ թիվ են կազմում այս հարցերին վերաբերող ձեռագիր անտիպ նյութերը (գրառումներ, նամակներ, դիմումներ), ուր Միրաքյանը շատ ավելի բացահայտ ու կրքով է արտահայտել իր դժգոհությունն ու հավանությունները՝ հասնելով նույնիսկ Թումանյանի հասցեին վիրավորական մեղադրանքների։ Այդ նյութերը գրված են Թումանյանի մահից հետո՝ 20—30-ական թվականներին¹⁵։

Պետք է ասել, որ Վահան Միրաքյանին «պաշտպանելու» նշանաբանով Թումանյանի հասցեին որոշ անբարենդպաստ ակնարկներ է տարածել նաև զրականագետ և արվեստաբան Արամ Երեմյանը, որը 1925—29 թթ. Միրաքյանի հետ պաշտոնավարել է Երևանի դպրոցներից մեկում։ 1930 և 1952 թթ. արտասահմանի մամուլում տպագրած իր հոդվածներում, հենվելով Միրաքյանի ասածների և նամակների վրա, նա միակողմանի և սխալ է շարադրել այս հարցի հետ կապված որոշ փաստեր¹⁶։

Այժմ խմբավորելով հիշենք այդ նյութերում բերվող հիմնական փաստարկները։ Վաղուց ժամանակն է առանց ամոթխածության քննելու այդ բոլորը՝ Թումանյանի նկատմամբ հարուցված բարոյական մեղադրանքների սնանկությունը ցույց տալու համար։

14 Վահան Միրաքյան. Հավարի որսը. Պոեմ, Ա. Տերտերյանի առաջաբանով, Երևան, 1929, էջ 17։

15 ՏՆՍ ԳԱԲ, ՎՄՖ, № 156—158, 167—169, 187, 253 ա։ Հետագայում այս նյութերից քաղվածքներ են տրվում՝ առանց կոնկրետ աղբյուրը նշելու։

16 Ա. Երեմյան. Բանաստեղծ Վահան Միրաքյան (նրա զրական գործունեության 40-ամյակի առթիվ)։ «Անահիտ», Փարիզ, 1930, № 3—4, էջ 68—69, նույնի՝ Բանաստեղծ Վահան Միրաքյան (նրա մահվան 10-ամյակի առթիվ)։ «Բաղմավեպ», Վենետիկ, 1952, № 7—9, էջ 180—185։ ՏՆՍ Արամ Երեմյանի նամակը Լևոն Բատիկյանին (27 հունիսի, 1962 թ., ԳԱԲ, ՎՄՖ, № 397)։

1) Միրաքյանը և Երեմյանը համառորեն կրկնում են այն միտքը, որ «Լալվարի որսի» ձեռագիրը 1901 թ. ամռանը վերցնելուց հետո Թումանյանը երկար ժամանակ պահել է իր մոտ և նոր միայն հանձնել տպագրության (անշուշտ, ակնարկվում է, որ այդ ընթացքում նա պետք է «օգտված» լինի պոեմի ձեռագրից)։ Ընդամին նշվում են տարբեր ժամկետներ։ Ա. Երեմյանը 1930 թ. հոգվածում խոսում է հրեք ամսվա մասին, իսկ 1952 թ. արդեն կրկնապատկում է ժամանակը («ամբողջ վեց ամիս իր մոտ է պահում»), մի այլ դեպքում Միրաքյանի անունից վկայում է, որ նա «կրկնակի խնդրանքներից հետո միայն» Թումանյանից հետ է ստացել պոեմի ձեռագիրը։ Ինքը՝ Միրաքյանը իր մի գրառման մեջ նշում է. «Մուրճում» ես սպասում էի, որ շուտ լույս կտեսնի, բայց տանելուց 2—3 ամիս անց լույս տեսավ»։

Սրանք ավելի քան անհեթեթ մեղադրանքներ են, որոնք ոչ մի քննության չեն դիմանում։ Թումանյանը պոեմի ձեռագիրն ստացել է Շուլավերում 1901 թ. ամռանը (հուլիս-օգոստոս) և արդեն «Մուրճի» նույն տարվա հոկտեմբերյան համարում (դրաքննական թույլատվությունը՝ 1901 թ. հոկտեմբերի 21-ին) տպագրվել են պոեմի առաջին մասերը։ Այդպիսի գերաբազ տպագրության մասին այսօր էլ դժվար է երազել։ Էլ ե՞րբ պետք է Թումանյանը «ամբողջ վեց ամիս» (կամ նույնիսկ երեք) ձեռագիրը պահեր իր մոտ և կամ ի՞նչ նպատակով, երբ շուտով այն տպագրվելու էր։

2) Իր «Գժբախտության» հիմնական պատճառը վ. Միրաքյանը համարում է դարասկզբի մի քանի քննադատների, մանավանդ Ս. Մանդինյանի գովասանքներն իր հասցեին, որոնք վիրավորել են հայ բանաստեղծներին, այդ թվում նաև Թումանյանին։

«Այդ ժանգոտ մեխը,—կարդում ենք նրա մի գրության մեջ,— որ Սեդրակ Մանդինյան ցավոք սրտի խփել էր բոլոր այն ժամանակվա բանաստեղծների ճակատին իր գրա-

խոսականում, ինձ — Միրաքյանիս համար ճակատադրական պատուհաս դարձած՝ մինչև օրս շարունակում է հալածել ինձ»։ Այս նեղմիտ բացատրությունը լուրջ հերքման պետք էլ չունի։ Եվ եթե իբրև ապացույց բերվում է Թումանյանի բացատրական կարծիքը Ս. Մանգինյանի մասին («Ի՛նչ քննադատ է ու»), ապա դրա համար բանաստեղծը լուրջ պատճառներ ուներ։ 1904 թ. սկզբին («Տարազ», № 7) այդ բանասերը հանդես եկավ մի շատ մակերեսային և բոլոր առումներով անօգնական հոդվածով Թումանյանի 1903 թ. «Բանաստեղծություններ» ժողովածուի մասին։ Հոդվածում հիմնական սլաքն ուղղված էր Թումանյանի «Սասունցի Դավթի» դեմ՝ այն համարելով սոսկ «արձակ գրությունը չափաբերականի վերածելու» արդյունք։ Այդպիսի քննադատի Թումանյանը ինչո՞ւ պետք է բարձր գնահատեր կամ ինչո՞ւ պետք է արժեք տար մի ուրիշի մասին նրա գրած գովասանքներին։

3) Առավել ևս անհիմն են Միրաքյանի այն պնդումները, թե Լեոյի և Բրյուսովի գնահատականները գրվել են Թումանյանի ներշնչումով։ Մենք արդեն բացատրեցինք, թե ինչպես կարող էր ծագած լինել Վ. Բրյուսովի հոդվածի չարաբաստիկ արտահայտությունը։ Բայց մենք բոլորովին ավելորդ ենք համարում հերքել Միրաքյանի գրածներում բավական թափանցիկորեն արտահայտված այն անհեթեթ միտքը, թե այդ ձեակերպումը Թումանյանն է «հուշել» իր տանը հյուրընկալված ռուս բանաստեղծին։

Այս առումով ոչ մի տրամաբանություն չի դիմանում նաև Լեոյի անվան հիշատակությունը։ Ինչպիսի կարող էր Թումանյանը «ներշնչել» նրան որևէ բան, երբ նույն «Թուսահայոց դրականություն» դրքում կան ծայրահեղ անբարեկամատ խոսքեր հենց իր՝ Թումանյանի հասցեին («Բռնաբարում է իր շնորհքը», «սենյակի բանաստեղծ», «միակողմանի և սահմանափակ», «խնկ ու տհաս» և այլն)։

4) Վ. Միրաքյանը շատ է դժգոհում շրջապատի մարդկանց անտարբեր և անտրդար վերաբերմունքից, որոնք չեն

ուզում տպագրել իր հին և նոր գործերը: Եվ պատճառը
նա նորից համարում է ... Թումանյանին «պաշտպանելու»
և ճշմարտությունը ամեն կերպ կոծկելու ձգտումը: Հիշվում
են կոնկրետ անուններ՝ Ե. Չարենց, Դ. Տեր-Սիմոնյան, Ս.
Հակոբյան, էդ. Չոփուրյան... Եթե հավատանք Վ. Միրաք-
յանին, Չարենցը մերժել է նրա մի պոեմի («Կովկասիա-
դա») տպագրությունը, որովհետև ինքը չի կատարել նրա
«առաջարկը «Լալվարի որսի» և «Անուշի» վերաբերյալ», չի
գրել, որ իր պոեմը երկրորդ «Անուշից» հետո է երևան եկել:
Դժվար է հավատալ, որ Չարենցը կարող էր ակնհայտ փաս-
տերին հակասող այդպիսի մի բան պահանջել Միրաքյա-
նից: Պետք է ենթադրել, որ դա վերջինիս ավելորդ կասկա-
ծամտության արդյունք է: Իսկ թե ինչու է Չարենցը մերժել
Միրաքյանի ձեռագրերի տպագրությունը, երևում է «Պոռնե-
րիա» պոեմի օրինակով (տե՛ս № 2 ծանոթագրությունը):

Ավելորդ է հերքել նաև Վ. Միրաքյանի այն պնդումնե-
րը, թե այդ վեճի մեջ Թումանյանին պաշտպանում են ... նրա
խորհրդային կողմնորոշման համար և այլն: Նմանապես նա
չի հասկացել, որ եթե բարեկամները նրան խորհուրդ էին
տալիս՝ «Թումանյանի մասին պետք է չխոսես», ապա դա
ասվում էր ոչ միայն հայտնի սկզբունքի թելադրանքով («մա-
հացածի մասին կամ լավ, կամ ոչինչ»), այլև այն դիտակ-
ցությամբ, որ այդ խոսակցությունը Միրաքյանի օգտին չի
լինի, որ «Անուշն» ու «Լալվարի որսը», ինչքան էլ «ազդա-
կից», իրենց մակարդակով անհամադրելի երկեր են ...

Վահան Միրաքյանին կարելի է հասկանալ: Նա որո-
նում էր «Լալվարի որսից» հետո իր երկարամյա գրական
անհաջողության պատճառները և, մարդկային հայտնի թու-
լությամբ, հակված էր ամեն ինչ բարդելու ուրիշների, առա-
ջին հերթին՝ Թումանյանի վրա: Իսկ Թումանյանը ոչ մի
կապ չունի Միրաքյանի գրական ճակատագրի հետ, բացի
նրանից, որ վճռական դեր է խաղացել նրա պոեմի տպա-
գրության գործում:

Այժմ քննենք գրական-պատմական ընթացքի համար շատ հետաքրքիր ու կարևոր այն հարցը, թե ի՞նչ հարաբերություն մեջ են 1892 թ. տպագրված «Անուշի» նախնական տարբերակը, 1901 թ. հրատարակված «Լալվարի որսը» և 1903 թ. երևան եկած նոր «Անուշը»:

3

Այդ գործերն առնչվում են տարբեր բնույթի ու խորությամբ ծագումնաբանական և կոնտակտային կապերով: Այդ կապերը լավ պատկերացնելու համար պետք է հիշեցնել գրականության պատմության որոշ փաստեր:

Հայտնի է, որ «Անուշ» պոեմն առաջին անգամ հրատարակվել է 1892 թ. Թումանյանի բանաստեղծությունների երկրորդ հատորում: Ճիշտ է, այսօր ընթերցողների լայն շրջանը գրեթե չգիտի, իսկ գրականագետներն էլ սովորաբար շրջանցում են պոեմի այդ նախնական տարբերակը: «Մեղավորը» գրանից տաս տարի անց հիմնալորմպես վերափոխված «Անուշի» նոր տարբերակն է: Սակայն 1892 թ. տարբերակն ինքնին այն ժամանակվա մեր գրականության և մասնավորապես պոեմի ժանրի պատմության մեջ անպայման աչքի ընկնող երևույթ էր: Թումանյանի «գլուղական» մյուս պոեմների («Լոռեցի Սաքոն», «Ալեք», «Մարոն»)¹ համեմատությամբ այն ժողովրդի կյանքի շատ ավելի լայն պատկեր էր ներկայացնում, վկայում էր բանաստեղծի տաղանդի մեծ հնարավորությունները: Դրանով պետք է բացատրել Ղ. Աղայանի անվերապահ դրվատական գնահատականը պոեմի մասին:

Սովորաբար ասվում է, որ հետագայում «Անուշը» էսպես փոխվեց և հասցվեց շատ ավելի բարձր մակարդակի: Դա ճիշտ է, բայց չպետք է մոռանալ, որ այդ փոփոխությունը սյուժեին չի վերաբերում, այլ բովանդակության փիլիսոփայական և հոգեբանական իմաստավորմանը, պոեմի գեղարվեստական կառուցվածքին: Իսկ սյուժեի իմաստով երկու տարբերակների միջև որևէ լուրջ շեղում չկա,

բայի նրանից, որ առաջինի մեջ Անուշը վերջում կենդանի էր մնում, իսկ երկրորդում ենթադրվում է, որ նա ինքնասպանութիւն գործեց:

Վ. Միրաքյանն իր պոեմի ստեղծմանը ձեռնամուխ եղավ «Անուշի» առաջին հրապարակումից մի քանի տարի անց, բայց հետագայում հռանդով մերժում էր նրանց միջև որևէ ընդհանրութիւն. «Հին «Անուշի» և «Լալվարի որսի» նմանութիւն մասին խուսք անգամ լինել չի կարող» (ՎՄՖ, № 253 ա): Նրան երկրորդում է Ա. Երեմյանը, պնդելով, թե «Վ. Միրաքյանը երբեք չի ազդվել Հովհաննես Թումանյանի «Անուշից»¹⁷: Բայց երկու պոեմների սյուժետային ընդհանրութիւնը («ադաթի» խախտման պատճառով սիրահարների կործանման պատմութիւնը) այնքան ակնհայտ է, որ դա անտեսել հնարավոր չէ: Ընդունենք, որ դա ոչ թե ազդեցութիւն կամ փոխառութիւն արդյունք է, այլ բխում է կենսական պայմանների և ազգային-աշխարհագրական միջավայրի ընդհանրութիւնից, որը և համանման իրադրութիւններ էր ծնում: Բայց որ Միրաքյանից առաջ այդ նյութը բանաստեղծական նույն ժանրով մշակել է Թումանյանը և ստեղծել գրական որոշակի ավանդույթ՝ պատմական անժխտելի փաստ է: Այս առումով «Լալվարի որսը» անմիջաբար շարունակում էր առաջին «Անուշի» ստեղծագործական գիծը: Շատ տարիներ առաջ Արսեն Տերտերյանը, նկատի ունենալով Աղայանին, Թումանյանին և Միրաքյանին, գրել է, «որ Գուգարքի այդ երեք երգիչների միջև կա մտայնութիւն և գրական ձևերի մի սերտ ազգակցութիւն, այնքան ակնբախ, որ անկարելի է անտես առնել»: Քննադատը նշում էր, որ «նրանց գրական մտերմութիւնը ավելի շուտ և ավելի շատ սոցիոլոգիական զուգահեռութիւն արդյունք է, քան գրական փոխառութիւն հետևանք»¹⁸:

17 Ա. Երեմյան. Բանաստեղծ Վահան Միրաքյան. — «Բաղմուխս», 1952, № 7—9, էջ 183:

18 Ա. Տերտերյան. «Լալվարի որսի» դրական-հասարակական արժեքը (պոեմի 1929 թ. հրատարակութիւն առաջաբանը), էջ 15—16:

Հարցի այս մեկնաբանությունը ընդունելով հանդերձ, չպետք է մոռանալ, որ ըստ ժամանակի «Անուշի» է նախորդել և հող ստեղծել «Լավլարի որսի» համար:

Նրկու պոեմների միջև կարելի է ավելի խորքային կապեր էլ նկատել, եթե մանավանդ դիմենք «Լավլարի որսի» նախնական ձևագիր տարբերակներին: Դրանք ակնառու կերպով ցույց են տալիս, որ նախքան տպագրությունը Միրաքյանը երկար ժամանակ հետեւել է պոեմի կառուցման այն սկզբունքին, որը նրանից առաջ կիրառվել էր նաև «Անուշի» առաջին տարբերակում: Ո՞րն է այդ սկզբունքի էությունը:

Հետեւելով դասական ռոմանտիկական-քնարական պոեմի ավանդույթներին, և՛ Թումանյանը, և՛ Միրաքյանը բուն պատմությունն սկսելուց՝ առաջ ծավալուն «քնարական թափառումներ» են կատարում դեպի պատմական անցյալը, առատորեն խորհրդածում են հայրենասիրական և անհատական մոտիվներով: Առաջին «Անուշի» մեջ հերոսները երևւման են գալիս առաջին 250 տողից հետո միայն, և շարունակության մեջ էլ քնարական զեղումները մեծ տեղ են զբաղեցնում: Իսկ «Լավլարի որսի» 1898 թ. այն ձևագիրը (ՎՄՖ, № 7), որ բանաստեղծը կարդացել է Թումանյանի մոտ, և որի վրա վերջինս կատարել է իր չափածո մակագրությունը, 135 էջից կազմված տետր է, բայց պոեմի հայտնի սկիզբը («Ծագում է մանուկ արևը գարնան...») դառնում է 26-րդ էջում. մինչև այդ համատարած քնարական հատվածներ են սիրո, բնության, հայրենիքի անցյալի և ներկայի մասին, — ճիշտ և ճիշտ նախնական «Անուշի» նրման: Ի դեպ, բանաստեղծի ազատ քնարական մտորումները շարունակվում են նաև հետո՝ հաճախակի բնութագրվելով պոեմի էպիկական հյուսվածքը: Նկատվում է, որ երկու բանաստեղծները մերձենում են հատկապես այդ քնարական հատվածների մեջ: Բերենք մի քանի օրինակ՝ նախ «Լավլարի որսի» հիշյալ ձևագիր տարբերակից և ապա

«Անուշի» առաջին տպագրութիւնից, որը վեց տարով ավելի շուտ է կատարվել.

- 1) Տեսե՛լ եք արդյոք լեռների երկիր,
Ուր գագաթները ձյունի փ սլելիս
Խաղում են, շոյում երկնքի գրգիռ,
Ադամանդեղէն համրւյրներ տալիս:
Ուր հայրենիքում փայլակ-կայծակի
Գիշերվա դրոշմած գաղտնի համրւյրներ
Երգում են երկրին սերը երկնքի,
Դողում են սիրուց սարեր ու ձորեր:
(«Լալվարի որսը»)

Այն գագաթներին, որ ձյունապսակ
Փայլատակում են ընդդեմ աստղերին,
Այդ ամպերի մեջ, որ կուտակ-կուտակ
Ծանրանում է ձեր շքեղ ուսերին.
Այն սառն ու հստակ աղբյուրների մոտ,
Որ սպասումից հորդառատ բխում,
Ավազի վրա կայտառ, ծիծաղկոտ
Երեխի նման կրկնում են, խաղում ...
(«Անուշ»)

- 2) Լեռների աշխարհ, Գուգարք հարազատ,
Սիրում եմ հողըդ ու ջուրըդ անարատ,
Սարերիդ կորած մութ ամպերի մեջ
Սիրում եմ մենակ մանգալով անվերջ:
Սև-սև ծերպերով ահեղ ցիրուցան
Լեռներդ են կանգնած բնության արձան,
Եվ նրանց կրծքից, ծարավի համար
Սառն աղբյուրներդ են հոսում անհամար:
(«Լալվարի որսը»)

Օրհնության վայրեր, ուր առույգ կյանքի
Եվ ղվարթության շունչն է միշտ խաղում,
Հոյակապ երկիր, որ միայն երկնքի
Բարձրության մեջ ես խորհուրդդ խորհում:

Ուզում եմ պատմել, թե ի՞նչ եմ սիրել,
Բարձրացնել փառքը քո վսեմ անվան,
Ուզում եմ երգել և քեզ մեծարել
Արժանի՞դ երգի և երանության...

(«Անուշ»)

- 3) Դե, արի՛, իմ դրիչ, սև-սև վշտերի,
Թափիր երգերիդ հանդն ու ելևէջ.
Երգի՛ր դու հուրը սև-սև աչերի,
Գիշերից մռայլ, դժոխքից՝ անշնչ:
Արի՛, հետևի՛ր սիրուն Ալվարդին,
Տե՛ս թե նա ի՞նչպես, կամ ինչո՞ւ շանթեց,
Որ ջահելները մոռցան ջիրիդին,
Իսկ ղուռնան այրված բայաթին հնչեց:
(«Ալվարի որսը»)

Չէ՛, ես չեմ ուզում բառերով շնչին
Խոսել սիրավառ սրտի բոցերից,
Եվ անպատում է սերը առաջին.
Նա վեր է մարդու բոլոր խոսքերից:
...Արի՛, բարձրացիր դեպ այն սարերը,
Ուր որ ապրում է Անուշը սիրուն:
Արի՛, որ նրա խանդով բռնկած
Սև աչքերը սև հոնքերի տակից
Մի անգամ աչքիդ ընկնեին հանկարծ,
Որ սիրտդ դողար կրքոտ հայացքից ...
(«Անուշ»)

Համանման տրամադրությունների և մտորումների այս
շարքը կարելի է երկար շարունակել: Օրինակ, «Անուշի»
հեղինակը ցավով է հիշում Լոռու փառապանծ անցյալը, նրա
«քաջասիրտ իշխան-մեծերին», որոնք ժողովրդին «առաջ-
նորդում էին դեպի պատերազմ», իսկ այսօր մնացել է միայն
«նախնյաց բարքերի նսեմ ստվերը»: Վ. Միրաքյանը նույն-
պես հիշում է շիրիմ դրած «վաղեմի քաջերին», որոնք «ըն-
կել են միայն անվախ կռվելով», իսկ նրանց սերունդները
թեև դեռ ապրում են, «բայց իբրև ըստրուկ, խոնարհ ու
անձայն»: Երիտասարդ Թումանյանը ուղղակի հռչակում

էր իր անվերապահ սերը հայրենի բնաշխարհի և նրանց մարդկանց նկատմամբ. «Որքա՞ն սիրել եմ, չքնաղ հայրենիք, Քո սուր ու ձորում մեծացած մարդկանց», «Սիրել եմ տանջվել նրանց ցավերով», և այլն (տե՛ս հատկապես պոեմի առաջին մասի 4-րդ գլուխը): Նույն կերպ է վարվում նաև Միրաքյանը՝ բազմիցս հավաստելով իր սերը. «Սիրում եմ հողըդ ու ջուրդ անարատ», «Սիրում եմ խռնված սարվորի ճամփան», «Սիրում եմ նրանց քողն ու քաթիպան», և այլն (տե՛ս ՎՄՖ, № 7, էջ 29—30, 38):

Սրանք, իհարկե, ուղղակի փոխառումներ չեն, այլ նյութի ընդհանրությամբ և բանաստեղծական մտածողության որոշակի աստիճանով պայմանավորված նմանություններ: Բայց, կարծում ենք, սրանք նաև պատահական զուգահեռ-պոլություններ չեն: Այստեղ, թերևս տարբերայնորեն, որոշակի դեր է խաղացել նաև «Անուշի» առաջին տարբերակի ընթերցանությունից ստացած տպավորությունը, որ Միրաքյանը հետագայում ամեն կերպ աշխատում էր հերքել:

Վերը բերված հատվածները, շատ ուրիշ քնարական շեղումների հետ միասին, հետագայում գրեթե լրիվ հանվեցին պոեմի տսլագիր տարբերակից, որն ուղղակի սկսվում է դարնանային բնության և քոչի նկարագրությամբ: Ըստ որոշ տվյալների՝ պոեմը լույս է տեսել «հեղինակից անկախ կըրճատումներով»¹⁹: Կարելի է ենթադրել, որ այդ կրճատումները «Մուրճի» խմբագրությունում արվել են Ռումանյանի առաջարկով: Այսպիսի ենթադրության համար հիմք է ծառայում նաև այն, որ նույն այդ սկզբունքը նա շուտով կիրառեց նաև «Անուշի» վերամշակման ժամանակ՝ մի կողմ թողնելով առաջին տարբերակի քնարական ծավալուն հատվածները և երկն անմիջապես սկսելով ողբերգական վախճան ազդարարող նախերգով («Բազմած լուսնի նուրբ շողերին...»): Բայց ով էլ որ լինի կրճատման նախաձեռնող-

19 Ա. Նրեմյան. Բանաստեղծ Վահան Միրաքյան: — «Անահիտ», 1930, № 3—4, էջ 68:

յը, դա անտարակույս օգտակար է եղիլ պոեմի ամբողջացման և նպատակասլաց ընթացքի համար:

Ավելացնենք սրան «Լալվարի որսի» որոշ բնասպատկերներ («Ուր սուր ծերպերով ահեղ ցիր ու ցան Լեռներն են բազմած բնության արձան...», «Ուր առվակները մանուկ կարկաշով Դիմում են ձորեր, լցնում շառաշով», «Մոռվը կիտած հին ապառաժով», և այլն), որոնց մեջ դեռ դարասկզբի քննադատությունը (Գր. Բալասանյան) տեսնում էր Թումանյանի պոեմների որոշակի ազդեցությունը: Եթե նույնիսկ չպնդենք անմիջական ազդեցության միտքը, ապա բերված փաստերի հիման վրա կարելի է ասել. 90-ական թթ. սկզբին հրատարակած իր առաջին պոեմներով Թումանյանն ստեղծեց ժողովրդի կյանքից քաղված պատմողական շափածոյի մի որոշակի մակարդակ, որը և նախադրյալ դարձավ «Լալվարի որսի» երեան դալու համար:

Իսկ ի՞նչ կատարվեց 1901 թ. այդ պոեմի հրապարակումից հետո: Վ. Միրաքյանը, ինչպես տեսանք, պնդում էր, որ Թումանյանի պոեմի երկու խմբագրությունները, իբր թե, «միայն վերնագրով են նման, իսկ ներքին կառուցվածքով միանգամայն տարբեր գործեր են» (ՎՄՖ, № 253 ա), և որ «Անուշի» նոր տարբերակն ստեղծվել է իր պոեմի ազդեցության տակ: Այնինչ փաստերը ցույց են տալիս, որ իր առաջին պոեմների արմատական վերամշակման մասին Թումանյանն սկսել է մտածել «Լալվարի որսի» ձեռագրին ծանոթանալուց (1898) և նրա առաջին տպագրությունից (1901) ղգալիորեն առաջ: 1896 թ. առանձին գրքույկով լույս տեսավ «Լոռեցի Սաքոյի» վերափոխված տարբերակը, որից հետո բանաստեղծն անցավ «Անուշին»: Թումանյանի ընկեր Ջալալ Տեր-Գրիգորյանը 1897 թ. մայիսի 30-ին գրում էր. «Անհամբեր սպասում եմ թե՛ «Անուշիդ» նոր, փոփոխված հրատարակության և թե՛ մյուս, դեռ չտպագրված պոեմներիդ հրատարակության...» (ՈԻՀ—Ճ, 326): Այնպես որ պետք է մերժել Միրաքյանի հավակնու-

թյունը՝ հանդես գալու Թումանյանին «Անուշի» վերակերտման գաղափար ներշնչողի դերում:

Սակայն ուշադրության արժանի է նրա հաղորդած մի այլ տեղեկությունը: Անտիպ դրառումներից մեկի մեջ նա հայտնում է. «Այս («Լալվարի որսի» ձեռագիրը.—էդ. Զ.) կարգալուց հետո Մովսես Միրզոյանն ինձ մի օր ասաց, որ Թումանյանն իր հին «Անուշը» մի կողմ է ձգել և գրում է մի նոր «Անուշ» (ՎՄՖ, № 187): Խոսքը, հավանաբար, վերաբերում է 1898 թ. առաջին ընթերցանությանը: Միրաբյանն այս փաստին խորհրդավոր գաղտնիքի տեսք է տալիս: Բայց ոչ մի «գաղտնիք» էլ չկա: Խոսք կարող է լինել միայն լրացուցիչ ստեղծագործական աղբակի մասին: «Լալվարի որսին» ծանոթանալը Թումանյանի գրական կյանքում այն դերն է կատարել միայն, որ ըստ երևույթին արագացրել է արդեն մի քանի տարի ձգձգվող «Անուշի» վերամշակման գործը: Միայն այս իմաստով կարելի է համաձայնել Դ. Դեմիրճյանի այն մտքին, թե «Թումանյանը իրոք սիրեց այս պոեմը և տպավորվեց նրանով»²⁰:

Սա գրական աշխատանքին ուղեկցող հոգեբանական գործոն է. ծանոթանալով համանման նյութի շուրջ մի այլ հեղինակի գրած երկին, արվեստագետը չի կարող չասլրել ստեղծագործական մրցության, եթե կուզեք՝ նաև «խանդի» հոգեվիճակ, որը և մղում է նրան ավարտելու վաղուց ծրագրած սեփական երկը: Բայց Թումանյանի մարդկային և գրական նկարագրի համար շատ բնորոշ է, որ ընդամին նա «Լալվարի որսի» հեղինակի մեջ ամենևին էլ չի տեսել «հակառակորդի», ընդհակառակը՝ ամեն կերպ օգնել է այդ պոեմի տպագրությանը: Այս դեպքում ևս նա ղեկավարվել է այն սկզբունքով, որի մասին նույն շրջանում գրել է «Հաղարան բըլբուլի» առիթով. «Ով ինչպես ուզում է գրած լինի, ևս էլ ինձ պես եմ ասելու» (V, 158):

Իրոք, «Լալվարի որսի» տպագրությունից հետո է, որ Թումանյանն ամբողջ եռանդով նվիրվեց նոր «Անուշի» ըս-

20 Դ. Դեմիրճյան. Երկերի ժողովածու, հ. XII, էջ 296:

տեղծմանը: Ինչպես երևում է Ալ. Իսահակյանի նամակներին՝ 1901—1902 թթ. ձմռանը Թումանյանն արդեն բարեկամների մոտ գլուխներ է կարդացել նոր պոեմին²¹: Աշխատանքը պոեմի վրա շարունակվեց 1902 թ. ամռան և աշնան ամիսներին, Բելի կլյուշ և Աբասթուման՝ ամառանոցներում, գուցե նաև դրանից հետո, մինչև որ հրապարակվեց 1903 թ. վերջին տպագրված ժողովածուի մեջ:

Այսպիսով, մենք դործ ունենք 90—900-ական թվականների հայ գրականության մեջ հանդես եկած մի շատ հետաքրքիր եռաստիճան՝ կապի հետ. 1892 թ. «Անուշը» սլափականորեն հիմք ստեղծեց «Լալվարի որսի» համար, իսկ վերջինս լրացուցիչ ազդակ տվեց Թումանյանին՝ գրելու նոր «Անուշը»:

Այժմ փորձենք տալ երկու պոեմների գեղարվեստական կառուցվածքի մի քանի կողմերի համեմատական բնութագիրը:

Նախ ասենք, որ «Անուշի» և «Լալվարի որսի» միջև, բացի կենսական նյութի և սյուժեի ընդհանուր գծերից, կարելի է նկատել նաև առանձին բնագրային մերձեցումներ: Օրինակ, Ավագ որսկանի մտորումներն այն մասին, որ իր մահից հետո՝

Հրացանս կմնա պատիցը կախված,
Ժանդում ու փռում անրան շաղախված,
Երկար խանչալն էլ, արծաթով պատած,
Վախկոտի մեկը կաննի իր փողով,—

խսկույն ստիպում են հիշել Սարոյի վրա սգացող կանանց ողբի հետևյալ տողերը, որոնք կան պոեմի և՛ առաջին, և՛ երկրորդ տարբերակներում, այսինքն՝ տպագրվել են «Լալվարի որսից» մի քանի տարի առաջ.

Ծանրը շոմբախը, զուխը մեխած,
Օճորքում դրած պիտի մրտոի,
Երկայն խանչալը պատիցը կախված
Պատենում մնա և ծանղը պատի:

21 Ալ. Իսահակյան. Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1979, էջ

Իր հերթին՝ «Անուշի» նոր խմբագրության մեջ հերոսուհու մասին ասված խոսքերը՝ «Ա՛յ սարի աղջիկ, Ա՛յ սիրուն աղջիկ», դրանից առաջ երկու անգամ օգտագործվել են նաև «Հալվարի որսում», թեև տողերի հակառակ դասավորությամբ ... «Ա՛յ, սիրուն աղջիկ, Ա՛յ, սարի աղջիկ»: Սակայն այս կարգի համընկնումները, պետք է կարծել, ոչ թե ուղղակի փոխառումներ են, այլ ժողովրդական լեզվից ու մտածողությունից եկող նմանություններ:

«Անուշի» երկրորդ տարբերակի մեջ երևան եկած կարևոր նորություններից մեկը հերոսների երգերն են, որոնք նախորդ հրատարակության մեջ չկային, իսկ վերամշակմանից հետո կազմում են բնագրի զգալի մասը²²: Դրանից առաջ պոեմի կառուցման այդ եղանակն օգտագործվել էր «Հալվարի որսում»: Արդեն պոեմի 1901 թ. հրատարակության մեջ կային 5—6 քնարական երգեր, որոնք հուզականորեն ամենաազդեցիկ մասերից են, իսկ 1929 թ. տպագրության մեջ Միրաքյանը ևս մի քանի երգ ավելացրեց:

Այս և ուրիշ նմանություններով հանդերձ, պետք է ուղղակի ասել, որ «Հալվարի որսն» ու «Անուշը» իրենց գեղարվեստական մակարդակով և կառուցվածքով բնեն նաև սկզբունքային տարբերություններ: Ահա դրանցից մի քանիսը:

Թեև «Հալվարի որսի» նախնական տարբերակների երեք հստակ և ավելի տողերի զգալի մասը տալադրվելիս կրճատվել է, բայց վերջնական տեսքով էլ այն բավական մեծ ծավալ ունի՝ շուրջ 1700 տող (տարբեր հրատարակություններում կատարվել է մի քանի տասնյակ տողի հավելում կամ կրճատում): Այսինքն՝ «Անուշի» վերջնական խմբագրության ծավալի (856 տող) ճիշտ կրկնապատիկը: Տարբերության պատճառը երկու բանաստեղծների գեղարվեստական մտածողության և սկզբունքների մեջ պետք է որոնել: Թումանյան

²² «Անուշի» կառուցվածքի այս և ուրիշ կողմերի մասին տե՛ս էլ. Զրբաշյան. Թումանյանի պոեմները, էջ 154—182:

յանն իր պոեմը կառուցել է, կարելի է ասել, սյուժեի «թը-
ռիչքաձև» զարգացման սկզբունքով: Նա ուղղակի ներկա-
յացնում է միայն գործողության առանձին դրվագներ, իսկ
շատ օղակներ բաց է թողնում՝ ասեք հանձնելով դրանք
ընթերցողի երևակայության «տնօրինությանը»: Այսպես,
պոեմում ուղղակի ոչինչ չի ասվում ո՛չ Անուշի և Սարույի
սիրո նախապատմության, ո՛չ դյուղից նրանց փախչելու, ո՛չ
էլ Սարույի սպանության և Անուշի ինքնասպանության մա-
սին: Բայց այդ բոլորը ենթադրվում, հասկացվում է կողմ-
նակի ակնարկների և սյուժեառային զարգացման ընդհա-
նուր շղթայի շնորհիվ:

Իսկ ինչպե՞ս է վարվում Միրաբյանը: Նա բավական
հանդամանորեն պատմում է գործողության բոլոր հիմնա-
կան օղակները՝ շարադրանքի մեջ մտցնելով նաև շատ պրո-
ղայիկ մանրուքներ: Նվ ընդհանրապես՝ Միրաբյանին բոլո-
րովին հատուկ չէ ոճի լակոնիկը, այն, ինչ կազմում է Թու-
մանյանի գրելակերպի ամենաբնորոշ հատկանիշներից մե-
կը: Նույնիսկ Դ. Դեմիրճյանը, որը մեծ համակրանքով է
տրամադրված դեպի բանաստեղծը, այդ մասին գրել է շատ
որոշակիորեն. «Վ. Միրաբյանը երկարաբան է. դա ճիշտ է:
Նա ընդարձակորեն է պատմում դեպքերը և ցուցաբերում է
բավական մեծ անփութություն կառուցվածքի, արխիտեկ-
տոնիկայի և մասերի ու ամբողջության փոխհարաբերության
մեջ: Նա ունի ոչ հավաք ոճ ու լեզու: Ժլատ չէ իբրև կերտող:
Կրկնություններ շատ ունի»²³:

Զգալի տարբերություններ կան նաև դյուղական կենցաղի
և աղճապրական նյութի պատկերման մեջ: «Անուշի» մեջ,
ինչպես նաև Թումանյանի մյուս չափածո և արձակ երկե-
րում, կենցաղի նկարագրությունը երբեք ինքնաբավ արժեք
չունի, այն հանդես է գալիս միայն այն չափով, ինչքանով
դա պետք է հերոսների ճակատագիրն ու հոգեբանությունը
բացահայտելու համար: Ահա թե ինչու կենցաղային պատ-

23 Դ. Դեմիրճյան. Երկերի ժողովածու, հ. XII, էջ 297:

կերները կառուցվածքի առումով էլ սովորաբար չեն առանձնանում, ինչպես եղել էր Աբովյանի, Պոռշյանի, Աղայանի, Երբեմն նաև Րաֆֆու երկերում: Բավական է հիշել Համբարձման տոնի կամ հարսանիքի պատկերները, որոնք կարևոր սյուժետային դեր են խաղում «Անուշի» մեջ:

Այլ է Միրաքյանի մոտեցումը: Նրա պոեմում որոշ կենցաղային նկարագրություններ (քոչի տեսարանը, գոմշամարտը, լեռնականների մրցությունն ու կռիվը և այլն) ինքնուրույն պատկերներ են, որոնք ուղղակի կապված չեն հիմնական սյուժեի հետ, այլ ֆոն են. ողբերգական պատմության ծավալման համար: Սակայն պետք է հիշել, որ հենց բնության և կենցաղի նկարագրություններն էլ, քնարական մի քանի երգերի հետ միասին, պոեմի ամենից ուժեղ ու ներշնչված մասերն են, Դ. Դեմիրճյանի խոսքերով ասած՝ «կազմում են նրա զարգարանքն ու հրապույրը»: Այնպես որ «Լալվարի որսը», որպես հայ բանաստեղծության մի որոշակի փուլի արտահայտություն, պետք է ընկալել իր ամբողջության մեջ, ուր այդ պատկերները նույնքան օրինական են, որքան և բուն սյուժետային մասերը:

Սակայն երկու պոեմների ամենամեծ տարբերությունը պատկերավոր իրականության և հերոսների նկատմամբ հեղինակային վերաբերմունքի մեջ է: Հայտնի է, թե ինչքան բարդ ու բազմաշերտ, բայց և հետևողական ու ամբողջական է նահապետական աշխարհի հանդեպ Թումանյանի վերաբերմունքը, որի ամենալրիվ արտահայտությունը հենց «Անուշը» եղավ: Թումանյանը և՛ բանաստեղծականացնում է այդ աշխարհը իր բնությամբ, մարդկային գեղեցիկ մղումներով, և՛ դատապարտում է նրա հոռի կոզմերը: Նա իդեալականացնում է Անուշին և Սարոյին, բայց նաև հիմնավորում է Մոսիի արարքների անխուսափելիությունը իրականության երկաթյա թելադրանքով:

Վ. Միրաքյանի պոեմում զաղափարական և բարոյական գնահատականների հստակություն չկա: Անզուսպ, կարելի է ասել՝ առասպելական չափերի հասնող իդեալականացման

է ենթարկւիւն «աղաթի» անդրդւելի ջատագով Աւագ որսկանը, բարոյապէս արդարացւում են նրա բոլոր արարքները, նույնիսկ հարադատ դատերն սպանելը, որը հոգեբանորեն բոլորովին հիմնավորւած չէ²⁴: Բայց խղեպականացւում է նաև Կարոյի և Աւլարդի փախուստը՝ մղւած ազատ սիրո զգացումից:

«Անուշն» իր գեղարվեստական պաթոսով հաստատում է անբիծ սիրո ամենահաղթ ուժը, մարդու անմահացումը հաւերժական բնության մեջ: Ունենալով համանման սյուժե՝ «Լաւլարի որսը» չի բարձրացել բարոյական և փիլիսոփայական այդպիսի մեծ ընդհանրացումների սոսաիճանին: Բանաստեղծի տաղանդն ի վիճակի չի եղել ավելին անելու, քան բնության, կենցաղի և սիրո գեղեցիկ պատկերների միահյուսումը:

Վերջում պետք է ասել հետեւյալը: Ժամանակին Ա. Տերտերյանը առաջադրել է «Գուգարքի երգիչներ» (Աղայան, Թումանյան, Միրաքյան) հասկացությունը, իսկ Դերենիկ Դևիճյանը գրել է «Կիոքր Կովկասի լեռնային պոեզիայի տաղանդավոր եռաստեղծության» մասին²⁵: Թեև նրանց հոգւածները ցայսօր Վ. Միրաքյանի պոեմին տրւած լավագույն գնահատականներն են, բայց այժմ հազիւ թե ճիշտ կլինի այդ արտահայտութիւնները («Գուգարքի երգիչներ», «եռաստեղծութիւն») օգտագործել իբրև գրականագիտական ճշգրիտ ըմբռնումներ: Շատ նեղ են դրանք Թումանյանի համար, որն իր համազգային նշանակութեամբ չի կարող

24 Ի դեպ, պոեմի նախնական ձևագրի տարրերակներում, Կարոյի զոհվելուց հետո Աւլարդն ինքն է վերջ տալիս իր կյանքին, մի լուծում, որ հոգեբանորեն ավելի հիմնավորւած կլիներ: Բայց հետո, պոեմի տպագիր տարրերակում Միրաքյանը փոխեց վախճանը՝ ստիպելով Աւագ որսկանին, որ նա իր ձեռքով սպանի նաև զատերը:

25 Տե՛ս Ա. Տերտերյան. «Լաւլարի որսի» առաջարանը, էջ 15—16, ֆնչպես նաև նույնի՝ Հայոց նոր գրականութեան պատմութիւն, Առաջադրութիւն N 7, Հովհաննէս Թումանյան և «Գուգարքի երգիչները», 1931, էջ 54—60: Դ. Դեմիրճեան. Երկերի ժողովածու, հ. XII, էջ 295:

սլարփակվել «Գուգարքի» կամ «Փոքր Կովկասի» սահմաններում: Իսկ «Տորք Անգեղի», «Լալվարի որսի» և «Անուշի» համախմբումը մեկ ընդհանուր հարկի տակ կարող է միայն ապակողմնորոշել ընթերցողին գրական արժեքների ըմբռնման ու գնահատման մեջ:

* * *

«Լալվարի որսի» ինքնագրերից մեկում, որը վերաբերում է 1899 թվականին, Վ. Միրաքյանն օգտագործել է նախորդ տարի Թումանյանի կատարած չափածո մակագրության «Գուգարքի բերք» արտահայտությունը՝ գրելով իր մասին այսպիսի տողեր.

Բայց ախոսում եմ Գուգարքի բերքը
Ծառերից պոկի շար հողմը ձմռան,
Եվ իմ սրտի հետ քո հյուսած երգը
Առանց հնչելու իջնի գերեզման:

(ԳԱԹ, ՎՄՖ, № 9, էջ 1):

Բանաստեղծի մտավախությունը, դժբախտաբար, իրականացավ: «Լալվարի որսին» հաջորդած շորս տասնամյակները ոչինչ չավելացրին նրա վառտակին և հայ դրականությանը: Թումանյանի օրհնած «Գուգարքի բերքը» փաստորեն վերջինը եղավ: Եվ դրա պատճառը ոչ թե «նռանդի պակասն» էր, այլ տաղանդի հնարավորությունները, որոնք մեկ մեծ լարումից հետո փաստորեն սպառվեցին:

Սակայն եթե «Լալվարի որսը» դիտենք իր ժամանակի գրական շարժման ընդհանուր համայնապատկերի մեջ, ապա պետք է ասենք, որ այդ ստեղծագործությամբ Միրաքյանը յուրովի հաստատեց «Թումանյանական ուղղության» արդյունավետությունը XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի հայ գրականության, մասնավորապես պոեմի ժանրի բնագավառում²⁶: Այս բնութագրի դեմ Վահան Միրաքյանն, ան-

²⁶ Վ. Միրաքյանի տեղը արեւելահայ բանաստեղծության պատմության շղթայում նույն կերպ է բնութագրել նաև Լևոն Շանթը իր «Հայ բանահյուսությունը» աշխատության մեջ: Ահա այդ բնութագիրը. «Վահան»

շուշտ, կրողոքեր: Բայց ի՞նչ արած. գրականության պատմության ունի իր օբյեկտիվ տրամաբանությունը, որը կարող է և չհամընկնել առանձին գրողների սուբյեկտիվ կամքի ու ցանկությունների հետ:

Միրաբյան, որու «Լավարի որսը» իր նյութով, ոճով ու միջավայրով Թումանյանի ստեղծագործական աշխարհին է և հեղինակի միածին երկն է ու արժեքավորը» (Առն Շանք. Երկեր, հ. 9, Բեյրութ, 1948, էջ 434):

Լրացում:—Այս գրքի տպագրությունն ավարտվում էր, երբ առիթ ևղավ նորից անդրադառնալու Վահան Միրաբյանի երկու նամակներին, որ նա 1900 թ. դեկտեմբերի 18-ին և 1901 թ. հունվարի 12-ին Շուշույլներից գրել է Թումանյանին (տե՛ս ԳԱԹ, ԲՖ, լրացուցիչ ցուցակ, № 401): Նամակներից երկուսն է, որ Միրաբյանն իր պոեմի ձևագիրը Թումանյանին հանձնած է ևղել դեռ 1900 թ. («Միրելի շովհաննես, միտդ է, որ Որսս թողի բեղ մոտ»,— հիշեցնում է նա և թախանձադին խնդրում՝ «բարեխոս» լինել պոեմի տպագրության համար, որ այն «չմնա ծածկված թանձր խավարում»): Այնինչ, ըստ վերը շարադրված փաստերի (տե՛ս 299 և 306 էջերը), ձևագրի հանձնումը կատարվել է 1901 թ. ամռանը: Նույնը պարզ ու մեկին վկայում է նաև Միրաբյանն իր հուշերում. «1901 թ. ամառը շովհաննեսը... վերցրեց ինձանից «Լավարի որսը», տարավ Բիֆլիս, հանձնեց «Մուրճ» ամսագրին տպագրելու համար», ուր և այն լույս տեսավ «մի քանի ամիս հետո» (ԲԺՀ, 319): Այս փաստերի համադրությունից բխում է մեկ հիմնական եզրակացություն. պոեմի ձևագիրը Թումանյանին հանձնվել է երկու անգամ՝ նախ 1900 թ. և ապա, վերամշակումից հետո, 1901-ին, երբ արդեն նոր «Մուրճի» հետ իր աշխատակցությունը վերսկսած Թումանյանը կարող էր ըստ ամենայնի աջակցել պոեմի տպագրությանը: Ավելացնենք, սակայն, որ այս լրացուցիչ մանրամասնը որևէ բան չի փոխում նախորդ էջերում շարադրված եզրահանգումների մեջ:

ԶՈՒԳԱԴԻՐ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Գրական առնչությունների ուսումնասիրությունը ժամանակակից գրականագիտության մեջ ներառում է բազմազան սկզբունքներ ու եղանակներ: Ոչ հեռավոր անցյալում այդ դորժը գրեթե լիովին հանգեցվում էր գրական ուղղակի ազդեցությունների՝ այսպես կոչված՝ ծագումնաբանական և կառավարվող կապերի քննությանը՝ ընդգրկելով ստեղծագործական ուսումնառության և ժառանգորդության, թարգմանությունների և գնահատման փաստերը: Վերջին տասնամյակներում դրա կողքին զնալով ավելի ու ավելի մեծ և նույնիսկ առաջատար տեղ է գրավում տիպաբանական ընդհանրությունների հետազոտությունը, այսինքն՝ ազդային գրականության, ինչպես նաև տարբեր ազդային միջավայրի ու դարաշրջանների պատկանող գրական երևույթների համագործակցությունը, նրանց համանման գծերի բացահայտումը: Տիպաբանական մոտեցումը հնարավորություն է տալիս տեսնելու, թե զեղարվեստական գիտակցության աստիճանի և հասարակական կյանքի հանդամանքների նմանությունը ինչպես է պայմանավորում գրական ժանրերի և ուղղությունների, երկերի կառուցման և լեզվի համանման հատկանիշներ: Այդ առումով կարելի է բացահայտել և բնորոշել, օրինակ, կլասիցիզմին կամ ռոմանտիզմին պատկանող երկերի բանարվեստի (պոետիկայի) յուրահատկությունը, ռեալիստական վեպի կամ ռոմանտիկական պոեմի տիպաբանական նկարագիրը, ազդային ոտանավորների տաղաչափության ընդհանուր և առանձնահատուկ գծերը և այլն:

Սակայն գրական երևույթները կարելի է համագրել նաև նրանց հակադրությամբ, տառերեփշ հատկանիշներին հիման վրա: Այլ կերպ ասած՝ տարբեր հեղինակների երկերը կարելի է զուգադրաբար վերլուծել նաև այն դեպքում, երբ թեմատիկ, սյուժետային կամ ժանրային որոշակի ընդհանրությամբ հանգերձ երևան են գալիս գեղարվեստական խնդրի լուծման բոլորովին տարբեր սկզբունքներ: Դա օգնում է առարկայորեն տեսնելու գրողների ստեղծագործական անհատականությունը իր անկրկնելի գծերով:

Հովհ. Թումանյանի կապերը անցյալի և իր ժամանակի հայ գրականության հետ երևում են ոչ միայն անմիջական առնչությունների մեջ, այլև նրա երկերը ուրիշ հեղինակներին ինչ-եք կողմով համանման գործերի հետ համադրելիս:

Ստորև ներկայացվում է Թումանյանի և նրա ժամանակի հայ գրականության ստեղծագործությունների երկու զուգադրյալ վերլուծություն:

Ա. ՀԱՅ ԳՅՈՒՂԱՇԵԱՐԶԸ «ԴՐՍԻՑ» ԵՎ «ՆԵՐՍԻՑ» (ԼԵՎՈՆ ՇԱՆԹԻ
«ԼԵՈՒՍՆ ԱՂՋԻԿԸ» ԵՎ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ԱՆՈՒՇԸ»)

1892 թ. նոյեմբերին, բաժական երկար ձգձգումից հետո, Մոսկվայում լույս տեսավ գրական աշխարհին արգենյալ ծանոթ Հովհաննես Թումանյանի «Բանաստեղծությունների» երկրորդ հատորը: Այն բացվում էր երկու տարի առաջ՝ 1890 թ. գրված «Անուշ» պոեմով:

Դրանից ընդամենը երկու ամիս անց, Թիֆլիսում հրատարակվող «Տարազ» շաբաթաթերթի 1893 թ. հունվար-փետրվար ամիսների երեք համարներում, ապա անմիջապես նաև առանձին գրքույկով տպագրվեց արևելահայ ընթերցողին դեռ բոլորովին անծանոթ բանաստեղծ Լևոն Շանթի առաջին նշանակալի երկը՝ «Լեռան աղջիկը» պոեմը: Ըստ

հեղինակային նշման այն գրվել էր դրանից ճիշտ մեկ տարի առաջ՝ 1892 թ. փետրվարին:

Այս երկու պոեմները ոչ միայն «հասակակիցներ» են, այլև նման են իրենց կենսանյութով՝ նվիրված են հայ գյուղաշխարհի բանաստեղծական պատկերմանը: Երկուսն էլ «սիրո պոեմներ» են և ծավալով էլ գրեթե հավասարաչափ (համապատասխանաբար՝ 728 և 700 տող):

Թումանյանի և Շանթի պոեմներն իրենց ընդհանուր գծերով, իհարկե, ծագել են իրարից բոլորովին անկախ: Սակայն ժամանակի գրականության ընդհանուր շղթայի մեջ այդ վուդադիպոսիտները հատուկ իմաստ են ձևոք բերում, ավելի ակնառու են դարձնում և՛ այդ երկերի, և՛ ընդհանրապես նրանց հեղինակների (որոնք, ի դեպ, նույնպես հասակակիցներ էին՝ երկուսն էլ ծնվել են 1869 թ.) ստեղծագործական նկարագրի սկզբունքային տարբերությունները: Միաժամանակ երևան եկած պոեմների զուգադիր քննությունը լուրջ հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև ազգային գրական պրոցեսի, մասնավորապես՝ սրեմի ժանրի իրական բազմազանությունը պատկերացնելու համար:

Պետք է խոստովանել, որ Թումանյանի և նրա ժամանակակից ու հաջորդ հայ գրողների ստեղծագործությունը համադրելիս մենք հաճախ սխալ ենք մոտենում խնդրին: Գիտակցաբար թե տարբերանորեն, մենք ղեկավարվում ենք մեր ազգային մեծ բանաստեղծի անվերապահ գերադանջության կանխադրույթով և մյուս գրողներին փորձում ենք դնահատել այն չափանիշով, թե նրանք որքանով են մեռածեցել կամ հեռացել նրա ստեղծագործական սկզբունքներից: Եթե գրական-հասարակական մտքի զարգացման նախորդ փուլերում այդ մոտեցումը կարելի էր հասկանալ, ապա այսօր դա բացարձակորեն անբավարար է ու սխալ: Առավել ևս, երբ խոսքը վերաբերում է և՛ ինչպիսիք Շանթի նման խիստ ինքնատիպ, առաջին իսկ քայլերից իր գրական ուրույն և անխոտոր ճանապարհն ընտրած գրողի, որը, Թումանյանի հետ ունեցած անձնական սերտ կապերով հանդերձ, աշխար-

հը միշտ տեսել ու ներկայացրել է բոլորովին այլ կերպ: «Անուշի» առաջին տարբերակն ու «Լեռան աղջիկը» այդ տարբերության շատ շոշափելի ապացույցներ են տալիս:

Այդ երկու պոեմները հայ գրականության անդամատանում մի անգամ էլ «հանդիպեցին», երբ առաջին տպագրության լույս տեսան Ստ. Լիսիցյանի հրատարակած «Հայ բանաստեղծներ» մատենաշարով: Բայց դա նախորդի կրկնությունը չէր, քանի որ «Անուշը» անճանաչելիության աստիճան վերափոխվել էր, իսկ «Լեռան աղջիկը» գրեթե նույնն էր մնացել (պոեմի այս և հետագա հրատարակությունների մեջ Շանթը միայն լեզվական ոչ մեծ փոփոխություններ է մտցրել, մեկ էլ երկը բաժանել մասերի՝ «նվագներին»): «Անուշի» արմատական վերամշակման պատճառով երկու պոեմների համադրության եզրերը (թեկուզև հակադրության առումով) այնքան կբճատվեցին, որ «Լեռան աղջկա» և Թումանյանի երկի նոր խմբագրության համեմատական քննությունը գրական-պատմական և գեղարվեստական տուրմով անիմաստ է: Այդ պատճառով էլ մեր վերլուծության նյութը կլինի միայն «Անուշի» առաջին տարբերակը՝ Շանթի պոեմի հետ ունեցած հարաբերության մեջ:

Երկու պոեմներն էլ ներկայացնում էին Արևելյան Հայաստանի մի-մի անկյուն (մեկը՝ Լոռին, մյուսը՝ Գեղարդի շրջակայքը), բայց պատկերման ելակետն ու սկզբունքները բոլորովին այլ էին: Եվ դա պայմանավորված էր բանաստեղծների անձնական կենսափորձով ու գեղարվեստական մտածողությամբ: Ինչպես իր առաջին գրքերում տպագրված մյուս պոեմների («Լոռեցի Սաքոն», «Մարոն», «Ալեք»), այնպես էլ «Անուշի» մեջ Թումանյանը, կարելի է ասել, հայ դյուղաշխարհը պատկերում էր «նեքսից», իբրև մեկը, որ ամեն ինչ տեսել ու զգացել է անձամբ, որին մանկությունից ծանոթ ու հարազատ են եղել բնության ամեն մի անկյուն, մարդկանց կյանքն ու բարքերը իրենց բոլոր կողմերով: Այնինչ «Լեռան աղջկա» մեջ նույն դյուղաշխարհը

Հը պատկերվում է «դրսից» եկած մարդու հայացքով, որի համար նոր ու զարմանալի է ամեն ինչ՝ լեռներն իրենց սեզ պագաթներով, գյուղական կենցաղն ու առօրյան, դեռատի լեռնուհին, որը պոեմի հերոսի հոգում արթնացնում է պատանեկան սիրո առաջին թրթիռները: Անշուշտ, Շանթի պոեմը ծնվել է ինքնակենսագրական հիմքի վրա, կապված է այն ժամանակի հետ, երբ Կ. Պոլսից էջմիածին եկած Լևոն Սեդրոսյանը սովորում էր Գևորգյան ճեմարանում: Քերթվածի անմիջական նյութը ամուսն արձակուրդի օրերին աշակերտների մի խմբի կյանքն է Գառնիի ձորում, Ազատ գետի ափերին, հետո էլ նրանց կարճատև այցը Գեղարդի օբաներին: Եվ պոեմի պատանի հերոսի առջև (որի անունից տարվում է ամբողջ շարադրանքը) բացվում են մի բոլորովին նոր, անծանոթ աշխարհ, նոր ապրումներ ու միջավայր:

Նոր էր ամեն բան հոն ինձի համար.
Այդ շրջանաղ վայրի բընությունն ազդու,
Այդ շուրջանակի լեռներն անհամար,
Որոնք թե-թեի հենած իրարու
Ըսկսիլ կուզեն շուրջապար մը հըսկա,
Որ համրատատան կերթա ու կուգա ...

Ճիշտ է, այս հատվածն անմիջապես հիշեցնում է «Անուշի» հայտնի տողերը, ուր նույնպես գծագրվում են «վես, վիթխարի» սարերը՝ «հարբած շարքերով բըռնած շուրջապարի, հըսկա շուրջապարի բըռնած երկընքում»: Բայց դա արդեն պոեմի վերջնական խմբագրությունից է, և բացառված չէ, որ լեռների «հըսկա շուրջապարի» պատկերը ծագած լինի Շանթի պոեմի որոշակի տպավորության տակ: Իսկ եթե խոսենք լեռնաշխարհի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի մասին, ապա «Անուշի» հեղինակը բոլոր դեպքերում նայում է նրան հարազատի աչքերով: Ահա թե ինչպիս է ներկայացնում նա «աղբերաշատ, կանաչ սարերի» պատկերը պոեմի 1892 թ. հրատարակության մեջ.

Ծանր վեհութամբ ամպերի միջից
Նրանք նայում են ծանոթ հայացքով,

Այնտեղ քար, ծառ, աղբյուր ... ճանաչում են ինձ
Մի սիրուն օրով, սիրելի անցքով:
... Այն աղմուկի մեջ կիսավայրենի
Ինձ սիրելի է ամեն մի հնչյուն:

Տարբերությունը շատ ակնհայտ է և հանգես է դալիս
երկու պոեմների ամբողջ ընթացքում: Մեկի հեղինակը վե-
րադասարժան է իրեն ամեն ինչով հարազատ ու ծանոթ մի
իրականություն, որը մանկությունից մտել է նրա էություն
մեջ և անբաժան է նրանից: Իսկ մյուսը վերապրում է իր
համար բոլորովին նոր մի աշխարհ, որը նրան հանդիպել
է առաջին և վերջին անգամ, որպեսզի միշտ մնա իբրև
«երազ օրերի» անմոռաց հիշողություն, իբրև անկրկնելի,
հրաշալի ակնթարթ: Մեկը պատկերում է ժողովրդի կյանքն
իբրև օբյեկտիվ իրականություն, մյուսի նյութն իր հպանցիկ
հայացքն ու ասլումներն են: Այս բոլորի մեջ, անձնական
կենսագրական հանգամանքներից զատ (մեկը ծնվել ու
մեծացել է նույն այդ դուղաշխարհում, մյուսը եկել էր հե-
ռուներից և այդ ամենը տեսնում էր առաջին անգամ), ար-
տահայտվեց նրանց զեղարվեստական մտածողության որս-
կական տարբերությունը:

Ծիշոտ է, 1890-ական թթ. սկզբին, «Անուշի» առաջին
տարբերակը տպագրելիս, Թումանյանը դեռ չէր հասել իր
ստեղծագործական մեթոդի հստակ ձևավորման, և հենց
նույն «Անուշի» մեջ դեռ բավական ուժեղ էր ռոմանտիկա-
կան քնարականության և սուրյեկտիվ մեթոդի ազդեցությու-
նը: Սակայն նույնիսկ այդ տարբերակում արդեն ցայտուն
արտահայտություն ստացան բանաստեղծի մտածողության
ռեալիստական որակը և կենսական ամուր հիմքերը, անխղ-
ի կապը ժողովրդի կյանքի և հոգեբանության հետ:

Մյուս կողմից, թեև «Լեռան աղջիկը» Շանթի առաջին
նշանակալի երկն էր, բայց նրա մեջ արդեն երևում են գրո-
ղի միանգամայն որոշակի ռոմանտիկական սկզբունքները,
աշխարհը արվեստագետ-անհատի ձգտումներին և իդեա-
լին ենթարկելու, արտաքին իրականությունը ներքին հոգե-

բանական իմաստավորմամբ ներկայացնելու հակումը: Իր առաջին և միակ պոեմի մեջ նա արդեն հիմնական դժերով ցուցադրեց աշխարհագրոգիական և սլատկերման այն սուբյեկտիվ եղանակը, որի մասին նա հետագայում շատ է խոսել իր տեսական դատողություններում: Օրինակ, «Ճամփուն վրա» դրամայի հերոսներից մեկը, որն անտարակույս արտահայտում է հեղինակի հայացքը, ուղղակի ասում է. «Մարդ ինքն իր մեջ, ինքն իր ներքին, իր սիրած, իր շինած, իր ուզած աշխարհքին մեջն է, որ կրնա միայն գոհ ըլլալ: Թե չէ դուրսի աշխարհքը և ոչ մեկ բան իր տեղը դրած չէ. ամեն բան հակասական ու անմիտ»:

Ավելի ուշ՝ «Բանահյուսության ճարտարապետություն» աշխատության մեջ, Շանթը գրել է. «Դուրսի իրականությունը չէ մեզի հետաքրքրողը, այլ այդ իրականության պատճառած որոշ մեկ հաճույքը ... Նույն իրականությունն է, որ կը նկարագրվի, բայց մեր ուզած կողմեն, մեր ուզած չափով, մեր ուզած լուսավորությամբ ու դասավորությամբ»: Եվ ապա, նույն աշխատության մեկ այլ դվիսում նա ասում է. «Ամեն ստեղծագործող իր հոգեկան ասլորմաները, իր հույզերը, իր իդեալները, իր խոհերը, իր երազանքը, իր տենչանքն ու կարոտը, իր ցավն ու բերելիությունը, մեկ խոսքով՝ իր հոգիին վիճակները, իր հոգիին շարժումներն է, որ պատմել կուզեն մեզի: Ատոր մեջն է ղեղարվեցտական երկին խորին հմայքը, ատոր մեջն է իր հիմնական էական դերը, աս: է գեղարվեստագետին ամենեն բարձր հաճույք պատճառողը, ինչպես և մեր հոգիին թրթիռ տվողը»¹:

Այս քաղվածքները, կարելի է ասել, արտահայտում են լեոն Շանթի ռոմանտիկ-սիմվոլիստական գեղագիտության բուն հիմքն ու էությունը, որ լիովի երևան է եկել նրա առաջին իսկ ծավալուն երկի՝ «Լեռան արջկա» մեջ: Իրոք, սրտմնամբողջովին կազմված է քնարական հերոսի «հոգիին վիճակներից», «հոգիին շարժումներից», և դա է նրա պատճառած գեղագիտական բարձր բավականության աղբյուրը:

¹ Լեոն Շանթ. Երկեր, հ. 9, Բեյրութ, 1948, էջ 344, 373:

Նշված տարբերությունը երևում է պոեմների ներքին կառուցվածքի բոլոր շերտերում:

«Անուշի» առաջին տարբերակը (մանավանդ նրա երկու ճասերից առաջինը) խոշոր չափով կազմված է քնարական զեղումներից, հայրենիքի անցյալի ու ներկայի մասին ծավալուն խորհրդածություններից: Քնարականությունը բխում է արտաքին աշխարհի նկատմամբ հեղինակի ունեցած վերաբերմունքից, բայց չի փոխարինում, չի կլանում ո՛չ կերպարները, ո՛չ էլ սյուժեն, որոնք ի վերջո հանդես են գալիս օբյեկտիվորեն, էպիկական պատմեղածևի սկզբունքով: Զխոսելով պոեմի երկրորդ տարբերակին փոխանցված սյուժետային հայտնի դրվագների մասին (հարսանիքի և կոխի տեսարանը, Սարոյի և Մոսիի թշնամանքը, սիրահարների փախուստը դշուղից և Անուշի վերադարձը, Սարոյի սպանությունը և այլն), այստեղ հիշենք միայն պատանի հերոսների սիրո դոյացման առաջին պատկերը, որը հետագայում դուրս է մնացել վերջնական խմբագրությունից.

Անցան տարիներ, նրանք մեծացան,
Մի օր էլ երբ որ իրար նայեցին,
(Եվ այն հայացքը չէր սովորական)
Իրար հասկացան, բայց լուռ պահեցին:
Այն մի հայացքով պատանի Սարոն
Գրկեց Անուշի պատկերը հոգով,
Այնինչ զեղեցիկ Անուշը նրան
Սիրեց կուսական առաջին կրքով:

Իսկ Լ. Շանթի պոեմի մեջ արտաքին սյուժե չկա, լեռնադատեր հետ հպանցիկ, բայց միշտ անմոռաց հանդիսման մասին պատմում է ինքը՝ պատանի հերոսը, որը և ներկայացնում է իր սիրո ամբողջ բնթացքը՝ առաջին թրթռուն ապրումներից մինչև անդարձ բաժանում: Շատ խոր դիտարկումներ է կատարում բանաստեղծը սեփական հոգու նկատմամբ՝ ցուցադրելով պատանեկան ռոմանտիկ սիրո ներքին զգայական շարժումները: Ահա միայն մեկ օրինակ պոեմի երրորդ նվագից.

Կղզայի սիրտըս լի էր ու ղեղուն՝
 Լի հորդելու շափ իր շրթունքներեն՝
 Ինչպիսի անառակ գինին, փրփրերուն,
 Որ դուրս կթափի իր ներքին նսեն:
 Ու դանդիս տենդոտ անուրջներուն մեջ
 Սիրո պատկերներ կուգային անվերջ.
 Պատկերներ օղե, պատիր, մանկական,
 Բայց անրիժ, անդին ու խափական:
 Այդ անուրջները հոգիս կօրեին ...

Սակայն, այս անձնական սիրապատումից դատ, Լ. Շանթը անհրաժեշտություն է ղգացել պոեմի հյուսվածքի մեջ մտցնելու գյուղական աշխարհի մի ուրիշ սիրային պատմություն: Դա լեռնադստեր այն «տխուր, քինոտ» (նախնական տպագրության մեջ՝ «բիրտ ու մաղձոտ») երգն է, որի բովանդակությունը շարադրված է երրորդ նվաղի 8-րդ և 9-րդ տներում (ընդամենը 18 տող): Դա մի յուրօրինակ ժողովրդական բալլադ է, որը պատմում է թշնամի ցեղերի պատկանող պատանիների «ռոմեո-ջուլիետական» ողբերգական սիրո և դաժան վրեժի մասին: Որոշ կողմերով «Անուշի» սյուժեն հիշեցնող այդ պատմությունը (Մարոյի սիրած տղայի և եղբոր անհաշտ թշնամանք, որը հանդեցնում է նրանց կործանման), անշուշտ, չի ներգաշնակում, բայց և ի վերջո չի խախտում պոեմում տիրող հովվերգական մըթնոլորտը:

Կարելի է ասել, որ եթե «Անուշը», անգամ իր առաջին տաբերակի մեջ, իսկական սիրո ողբերգություն է, ապա «Լեռան աղջիկը» մի յուրօրինակ ռոմանտիկ հովվերգություն է: Հափշտակված սիրո պատրանքով՝ նրա հերոսը չի էլ մտածում, որ դուրսը կա ուրիշ մի աշխարհ իր հոգսերով ու ցավերով: Լ. Շանթի համար գեղեցիկը հենց կյանքի անհրապույր կողմերը շղարշող «եթերային սերն» է, որի մյուս վկայությունն էլ վաղ շրջանում գրած «Երազ օրեր» քնարական վիպակն է՝ դարձյալ ինքնակենսագրական ատաղձ ունեցող մի երկ:

Սակայն, ինչքան էլ հրապուրիչ է լեռնագոտատը, պոե-
մի հերոսը ի վերջո գիտակցում է, որ իրենք չեն կարող
մինչև վերջ մերձենալ ու հարազատ լինել, քանի որ պատ-
կանում են երկու տարբեր աշխարհների: Պատանին ցա-
վով, բայց և ըմբռնումով հաշտվում է այն մտքի հետ, որ
լեռան աղջկա համար բոլորովին ուրիշ ճակատագիր է
սահմանված.

Եվ ըզգացի, որ մանուկ էի գեռ.
Մինչ գիտե՞ք կույսին արժանին ո՞վ էր,
Ոչ թե ինձի պես երազող աղա,
Այլ լեռնցի մը, ուրիշ կողմ
Երևն անտառեն, արջը խոր ձորեն,
Որ կեսգիշերին ցղլուխ դինված՝
Հովի պես թևիկ նըժուլղը սանձած՝
Կուգա սիրուհին կառնի վերանեն
Ու կրժքին սեղմած կտանի հեռուն.
Եվ մարդոց աչքին իր կինն է առտուն:

Այստեղ հակադրված են ոչ միայն երազող պատանին
և «գործնական սիրահարը», այլև երկու աշխարհ, երկու
քաղաքակրթություն: Դասական ուսմանտիկական գրակա-
նությունից լսվլ ծանոթ մի մտախվ, բայց առանց վերջինիս
բուռն կրքերի և սղբերգական հեռանքների (հիշենք Բայ-
րոնի «արևելյան պոեմները» կամ Պուշկինի «հարավային
պոեմները»):

Շանթի համար, իբրև գեղագետի և մարդու, հատուկ
հրապույր և գեղեցկություն ունեն հենց սիրային հանդիպ-
ման կարճատև ու անկրկնելի լինելը, նրանից հետո հարա-
տեղ պատրանքը: Այո՛, պատրանքը ուսմանտիկ, ապա նաև
սիմվոլիստ Շանթի համար ամենաբարձր բավականության
աղբյուր է: Իդուր չէ, որ նրա գլխավոր ծրագրային բանաս-
տեղծությունը կոչվում է այդպես՝ «Ես պատրանքը սիրե-
ցի»: Նրա մեջ, հասարակական և աղգային պատրանք-
խդհալի բանաստեղծացման հետ միասին, Շանթը ձևակեր-
պել է նաև սիրո իր գերագույն ըմբռնումը.

Երբ գեղեցիկ Թարմ աղջիկ մը ժպտեցավ,
Սիրտս դողաց հուզումով մը ներգաշնակ.
Սիրեցի ալ, միայն ո՛չ ան, որ անցավ,
Այլ անոր նուրբ հափշտակիչ գեմքին տակ
Նո՞ր էակ մը, որ մտքես հոն անցուցի.

Ես պատրանքը սիրեցի:

Այս բանաստեղծութիւնը, ինչպէս և «Լեռան աղջիկը»² վրէժ է 1890-ական թթ. սկզբին, և նրանց մեջ արդեն դըր-վել են հիմքերը սիրո իդեալի այն ըմբռնման, որը հետագայում մարմնավորվեց Շանթի արձակ և դրամատիկական շատ երկերում: Այն իդեալի, որ «Կայսր» դրամայի հերոսուհի Հաննան արտահայտել է այսպէս. «Պետք է, որ դու անգամ մը գոնե տենչաս ու շունենաս,՝ ձգտիս ու չհասնիս, ծարավիս ու չհագնեաս»²:

Առանձին պետք է խոսել այս պոեմների մեջ բնութայն պատկերման սկզբունքների մասին: Այդ սկզբունքները երբեմն, թվում է, շատ են մերձենում, հասնելով դրեթե բառացի համընկնումների, թեև որեէ ազդեցութեան մասին խոսք լինել չի կարող: Հիշենք Լոռու լեռնաշխարհի պատկերներ-րից մեկը «Անուշի» VIII գլխում.

Ողջույն, վհատաւ լեռներ երկնահուպ,
Ո՛վ հրաշալիք հղոր Արարի,
Եվ, ահա, հոգիս, ինչպես մի ասուպ,
Թռած գալիս է ձեր գլխին հանդի. —
Այդ զագաթներին, որ ձյունապակ

2 Հետաքրքիր է, որ հանկարծակի ծագող ու հետո գեղեցիկ պատ-րանքի վերածվող սիրո գեղեցկութեան մասին Շանթը երանութեամբ է գրել իր նամակներում: Կարելի է հիշել 1901 թ. հունիսի 12-ին Հովհ. Թումանյանին գրած նամակը, ուր նա մի իսկական բանաստեղծական ներշնչումով նկարագրել է շոգենավի վրա իր ծանոթութիւնը երկու՝ Բոլորո-վին տարրեր նկարագրի կանանց հետ՝ «մեկը շիբ-դրավիչ մոսկովուհի մը» և մյուսը՝ «շոգենավի մեքենագործի մի աղջիկը, գեղեցիկ, ազգատիկ, պարզ, Թարմ, անմեղ, մաքուր ռուսուհի մը Օդեսայեն» (ՈԻԶ—4, 339—340): Այսպէս, «Լեռան աղջկա» մեջ արտացոլված «բանաստեղծական իրա-դրութիւնը» մոտ տաս տարի անց յուրովի շարունակվում էր հեղինակի տնտեսական կյանքում:

Փայլատակում են ընդդիմ աստղերին,
Այդ ամպերի մեջ, որ կուտակ-կուտակ
Մանրանում են ձեր շքեղ ուսերին.
Այդ սառն ու հստակ աղբյուրների մոտ,
Որ ապառաժից հորդառատ բխում,
Ավադի վերա, կայտառ ծիծաղկոտ
Երեխի նման կրկնում են, խաղում ...

Այս տողերին շատ համահնչուն են լեռներին ձոնված
հատվածները Շանթի պոեմում, մանավանդ նրա առաջին
տներում: Հիշենք պոեմի սկիզբը.

Լեռներ, սե՛ր լեռներ, ես կսիրեմ ձեզ
Կսիրեմ բուռն ու անդուսպ սիրով.
Հպարտ գաղափնիդ՝ հսկաներ կարծես՝
Ուժ կներշնչեն, Բարմուժյուն, կորով:
Հող ամեն մեկ բան սրտիս կծայտի,
Վիշտն ու Թախիծը կվանեն մեկդի.
Հող դովիկ հով մը գեմս կփռվա
Եվ կուրծքս ազատ շունչ կառնե կուտա:
Իսկ անդնդախոր ձորի հատակին,
Երբ իր պատերը պատռել արքնելով՝
Ժայռերու դեմքին փրփուր թքնելով՝
Կուռի կուլերի ջուրը գետակին,
Սիրտս ալ, գետին պես, կխաչտա վետ-վետ,
Նուալ փրփրիլ կուղեմ իրեն հետ:

Երկու պոեմներում էլ, այստեղ մեջբերված տողերից
անմիջապես հետո, խոսվում է բանաստեղծական ողևորու-
թյան մասին, հռչակվում է հպարտ լեռնաշխարհը երգե-
լու և պանծացնելու վճիռը: Ահա Թումանյանի պոեմի IX
գլխի սկիզբը.

Օրհնությա՛ն վայրեր, ուր առույգ կյանքի
Եվ զվարթության շունչն է միշտ խաղում,
Հոյակա՛պ երկիր, որ միայն երկնքի
Բարձրության մեջ ես խորհուրդդ խորհում:
Ուզում եմ պատմել, թե ինչ եմ սիրել, —
Բարձրացնել փառքը քո վսեմ անվան,
Ուզում եմ երգել և քեզ մեծարել,
Արժանիդ երգի և երանության ...

Շանթի պոեմի երկրորդ տունը կարծես դարձյալ ար-
ձագանքում է Թումանյանի այս տողերին.

Լեռնե՛ր, վե՛հ Լեռներ, ձեզ երգել կուզեմ
Ոգևորության այս տենդերու մեջ
Թող ձեր ճակատը միշտ բաց, միշտ վսեմ՝
Դառնա գործերու իդեալն անշեջ:
... Եվ Լընե՛կ Լըդս ալ պարզ ըլլա, հըստաի,
Ինչպես ամեն բան Լեռներուն վրա.
Ինչպես աղբյուրը, որ դուրս կծորա
Մամռոտ ժայռերու զով խոռոչին տակ.
Ինչպիս Լեռնալին երկինքը վճիտ,
Ինչպես, Լեռա՛ն կույս, Բնդյունը Լանչիդ:

Ասկայն Լեռնային բնության ընկալման սկզբունքները
երկու պոեմներում նույնացնել չի կարելի: Երիտասարդ Թու-
մանյանը սիրով ու կարոտով վերադառնում էր դեպի հայ-
րենի եղերք: Դա «հին ծանոթներին» հանդիպում է, հին հի-
շողության և արյունակցական կապերի վերականգնում: Հի-
շենք բանաստեղծի մի ուրիշ խոստովանություն.

Ո՛րքան սիրել եմ, չքնաղ հայրենիք,
Քո սար ու ձորում մեծացած մարդկանց
Սովորությունքը պարզ ու վայրենի —
Ատիլը անկեղծ, սիրելը սրտանց ...
... Սիրել եմ տանջվել նրանց ցավերով
Անարդար հասած ոխերիմ ձեռքից,
Եվ պատանեկան վստահ ցնորքով
Նրանց բողոքին լինել ձայնակից ...

Այնինչ Լեռն Շանթի քնարական հերոսի համար Լեռնաշ-
խարհի ալյուրությունը սուղին և վերջին հանդիպումն է մի
այնպիսի իրականության հետ, ուր նա ալլես չի վերադառ-
նալու երբեք.

Է՛հ, բանի՛ տարի անցած է հիմա
Այդ անհոգ կյանքիս երազ օրերին.
Եվ որքան հեռու կապրիմ ակամա
Իմ սըրտիս մոտիկ չըքնաղ վայրերին:
Բայց զիշերները նեղ սենյակիս մեջ՝
Երկար հոգնելես կամ ձանձրության վերջ՝

Հաճախ կերպարան Գեղարդի օսլան,
Կհիշեմ հատ-հատ ամեն շքնչին բան:

Նրկու պոեմներում էլ բնությունը ներգրավվում է սիրո պատմության մեջ, բայց մասնակցության ձևերը տարբեր են: «Անուշի» մեջ բնությունը ողբերգական սիրո միջավայրն ու մասնակիցն է՝ միշտ տոգորված էսթիլական վիճությանը և ուժով: Բնության տեսարանները օբյեկտիվառարկայական են, ասեք դառնում են բառերով գծազրկած գեղանկարչական կտավներ: Հիշենք զիշերային գյուղի համայնապատկերը («Տեսնո՞ւմ ես, գյուղը մոռյլի միջին Սեին է տալիս սարի ստորոտում, Նրանից ներքև խոր ու խավարշտին Չորում խլածայն դեան է որոտում») կամ առավոտյան ամպերի պատկերը, որը ոչ մեծ փոփոխություններով մտավ նաև պոեմի վերջնական տարբերակի մեջ («Դեռ դորշ ամպերը վաղ առավոտյան Նոր են ջուր խմած ձորից բարձրանում, Քարոտ թիկունքից Չաթինդաղ լեռան Նոր է արևը պոռնդո՞ հանում»): 1892 թ. հրատարակության մեջ արդեն կային Սարգյի զոհվելու հետ կապված այնպիսի տալմուրիչ բնանկարներ, ինչպես փոթորկված բաղմության համեմատությունը («Ինչպես մի հեղեղ վեր կենար հանկարծ...») կամ մարդկային վշտին համազգացող գետի պատկերը («Ազվոր դետը— Ծեր Դերեղը...»), որոնք նույնպես պահպանվելիս վերջնական տարբերակի մեջ:

Իսկ Շանթի պոեմում բնության տեսարանները գրեթե միշտ քնարական մեղմություն ու հանգստություն են ներշնչում: Նրանք ոչ այնքան բնության օբյեկտիվ պատկերն են գծադրում, որքան դառնում են հոգեկան որևէ վիճակի արտահայտման միջոց: Վերջնենք, օրինակ, Գառնիի ձորի պատկերը պոեմի սկզբում. տեսարանն այնքան մարդկայնացված է, միաժամանակ այնքան նուրբ է, հանգստացնող, «աղվարեկային», ինչպիսին պետք է լինի նաև շուտով սկիզբ առնելիք սլառանեկան սիրո պատմությունը.

Նորամեջ ձորը դուրսի կողեր մեզ՝

Վառ ծաղիկներով պրճնած դեմքն ու լանջ.

Փարթամ բնության իրրև նուրբ բեհեզ
նետեր էր ուսին կըրկնոց մը կանանչ.
Սակայն վախճալով, որ հովն անսպասկառ
Ծածկույթը մարմնեն կատակով բանար,
Անփուլթ դիրքով մը փաթթեր էր մեջքին
Փըրփուրն գետի արծաթն գոտին:

Բնորոշ է նաև երրորդ նվազի այն հասովածը, որտեղ խոսելով լեռան աղջկա զգլխիչ շարժումների և հայացքի մասին, բանաստեղծը հոգեբանական խոր զուգահեռներ է անցկացնում բնության մոտիկ ու հեռավոր երևույթների հետ՝ մարդկայնացնելով նրանց.

Դյուբելու իղձը ան ո՞ւր էր ուսեր.
Եվ ինչո՞ւ դերել, դըրավել կուզեր:
Բայց ո՞ւրիկ ուսան աստղերը խայտալ,
Մեղի աչք ընել, պըչրիլ ու խնդալ.
Ո՞ւրիկ սորվեցավ գետակը զգլարթ
Փըրփուրն քող մը ձըգել իր վրա.
Ան ինչո՞ւ կեռա, ինչո՞ւ կգոռա,
Ինչո՞ւ կըրծնի ափերուն հպարտ.
Ծխածանն ինչո՞ւ կամար կկապե,
Երբ երկինք գոհար ու շող կթափե:

Այս պատկերները մի-մի հոգեբանական գյուտ են և կարող են դասվել համաշխարհային սիրային պոեզիայի լավագույն նմուշների շարքը:

Ակնհայտ են երկու պոեմների կառուցվածքի, տաղաչափության և լեզվի տարբերությունները:

«Անուշի» առաջին տարբերակը՝ կազմված 728 տողից, Թումանյանը հոսմեական, թվերով բաժանել է 38 գլուխների, որոնցից՝ 22-ը մտնում են առաջին մասի մեջ, իսկ 16-ը՝ երկրորդի: Այդ գլուխները, խառը կարգով, ներկայացնում են պոեմի էպիկական և քնարական բովանդակության տարբեր կողմեր, կազմում են մի ամբողջական ստեղծագործություն: Դա ոչ միայն երիտասարդ Թումանյանի լավագույն պոեմն է, այլև իր ժամանակի հայ գրականության նշանակալի երևույթ, որն այժմ մոռացության է մատ-

ներվել սոսկ այն պատճառով, որ տպագրվելուց մեկ տասնամյակ անց փոխարինվեց նոր, շատ ավելի կատարյալ տարբերակով: Պոեմը դրված է հիմնականում հայկական սփանդական 10-վանկանի ոտանավորով (բացառությամբ 8—7-վանկանի 40 և 4-վանկանի 8 տողերի): Հանգավորումը խաչածե է, միայն առանձին դեպքերում՝ կից: Մի խոսքով, տաղաչափական կառուցվածքի առումով առաջին «Անուշը» (ավելացնենք՝ նաև երկրորդը) մնում է հայկական վանկային ոտանավորի ավանդական ձևերի սահմաններում:

Իսկ «Լեռան աղջիկը» հայ գրականության մեջ մտնում էր նրան բոլորովին անծանոթ (թեև առաջին հայացքից ոչ այնքան նկատելի) տաղաչափական կառուցվածք: Պոեմը կաղմված է 50 հավասարաչափ՝ 14-տողանի միավորներից, որոնք կառուցված են Ա. Ս. Պուշկինի «Եվգենի Օնեգին» շափածո վեպի մեջ կիրառված սկզբունքով («օնեգինյան տուն»): Շանթը հետևողականորեն և խստորեն պահպանել է «Օնեգինյան տան» կառուցման բոլոր պայմանները: 14-տողանի յուրաքանչյուր միավոր իր հերթին բաղկացած է երեք քառատողից և վեքջում մեկ երկտողից: Քառատողից առաջինն ունի խաչածե հանդավորում, երկրորդը՝ կից, երրորդը՝ օղակաձև, իսկ եզրափակիչ երկտողը՝ դարձյալ կից հանգավորում: Հայ բանաստեղծներից ուրիշ ոչ ոք (նույնիսկ Չարևնյը) չի դիմել այդ դժվարին, պարտավորեցնող, նաև ինչ-որ չափով կաշկանդող տաղաչափական ձևին: Այստեղ երևան եկավ ձևի խստության ու կանոնավորության հակումը, որն ընդհանրապես բնորոշ է Շանթին գրական բոլոր տեսակների մեջ (միակ շեղումը «օնեգինյան տան» կանոններից՝ 8—9-վանկանի տողերի փոխարեն 10-վանկանի տողաչափի կիրառությունն է պոեմի ամբողջ ընթացքում): Պուշկինյան այդ բարդ ձևի ստեղծագործական կիրառությունը, ինչպես նաև լերմոնտովի «Մծիրի» պոեմի լրիվ թարգմանությունը (1891) արդյունք էին Գևորգյան ճե-

մարանում ուսա գրականության ջանադիր ուսումնասիրության և ջերմ սիրո, որի մասին Շանթը ոգևորությամբ գրել է իր առաջին արձակ երկի՝ «Մնաք-բարսովի իրիկունը» ինքնակենսագրական վիպակի մեջ:

Ավելացնենք, որ եթե պոեմի առաջին հրատարակությունները («Տարապում» և նույն 1893 թ. առանձին գրքուկով) գլուխների բաժանված չէին, ապա 1904 թ. հրատարակության մեջ այն բաժանվեց հինգ «նվագի», իսկ ավելի ուշ այդ մասերը նաև վերագրեց ստացան («Դեպի Գեղարդի օտան», «Լեռնադաշտը», «Լեռնուհին», «Լեռնաղբյուրին բով», «Լեռն. ի վար»):

Վերջապես, երկու պոեմների լեզվական սկզբունքների մասին: «Սնուշը» գրված է արևելահայ աշխարհաբարի այն տարբերակով, որն ընդունված է կոչել «հյուսիսափայլյան»: Այդ լեզուն իր գրքային վերամբարձ ու վերացական տարրերով դեռ հեռու էր լեզվի ժողովրդայնության այն որակից, որին Թումանյանը հասավ մեկ տասնամյակ անց: Լեզվի Թումանյանական անկրկնելի յուրահատկությունը ձեռք բերվեց այդ տարրերի հաղթահարման շնորհիվ՝ դարասկզբին գրած կամ վերամշակած երկերի, այդ թվում նաև «Սնուշի» նոր տարբերակի մեջ:

Իսկ «Լեռան աղջկա» լեզուն արևմտահայ աշխարհաբարի դարգացման ավելի կատարյալ աստիճան է ներկայացնում, որը և դարձավ, ոչ մեծ փոփոխություններով, Շանթի հետագա ստեղծագործության լեզուն: Թեև պոեմի լեզուն հաջորդ հրատարակությունների մեջ ենթարկվել է որոշ շտկումների, բայց դա զուտ դեղարվեստական կատարելագործման աշխատանք է եղել, չի վերաբերել լեզվական հիմնական սկզբունքներին, որոնք գրեթե անփոփոխ մնացին տասնամյակների ընթացքում: «Լեռան աղջկա» լեզուն էապես չի տարբերվում Շանթի արձակ և դրամատիկական երկերի լեզվից: Իսկ վերջինիս բնորոշ դժերից մեկն էլ այն է, որ շատ ավելի է մերձենում արևելահայ գրական լեզվին, քան որևէ ուրիշ արևմտահայ հեղինակ: Մնալով,

խհարկե՛ս, արեւմտահայ լեզվի քերականութեան և բառակազմութեան սահմաններում, Շանթը՝ սկսած «Լեռան աղջիկը» պոեմից, ստեղծեց մի այնպիսի լեզվական համագործվելուն, որը գրեթէ համասարաբաշխ մատչելի է հայութեան երկու մեծ հատվածներին: Այդ գործում բախտորոշ եղան էջմիածնում, Երևանում, Թիֆլիսում անցկացրած տարիները, մերձավոր կապերը կովկասահայ դրական շրջանների, առաջին հերթին՝ Թումանյանի և նրա ղեկավարած «Վերնատուն» խումբակի հետ, որի հիմնադիր անդամներից էր Լևոն Շանթը:

2

Թումանյանի և Շանթի պոետների համեմատական վերլուծութեան մեջ չի կարելի, այնուամենայնիւ, գիժ համառոտակի չխոսել երկու մեծ գրողների անձնական և ստեղծագործական կապերի մասին, որոնք շատ բազմազան են և կարող են դառնալ առանձին մանրամասն քննութեան նյութ:

Երկու գրողների բարեկամութեանն սկսվել է 90-ական թթ. կեսերին ու տեւել է քառորդ դար: Նրանց կապերն ամրապնդվեցին հատկապէս 1898 թ. հետո, երբ Լևոն Շանթը արտասահմանից վերադարձավ Կովկաս և բնգմիջումներով ավելի քան տաս տարի ապրում էր Թիֆլիսում ու Երևանում: Սկզբից ևեթ նա մտաւ «Վերնատուն» մեջ, որի մասին միշտ խոսել է մեծադույն սիրով ու երանութեամբ: «Վե՛ր, միշտ վե՛ր, ալդ չէ՞ մեր Վերնատան աղվոր դէպքը ... Կեցցե՛ք Վերնատունը»,— գրել է նա 1902 թ. մի նամակում (ՈՒՀ—4, 351—353): «Ամեն բանին առաջ, ամեն բանին մեծը մեր Վերնատան ընթերցումներն են»,— ավելացնում էր նա մի քանի ամիս անց (ՈՒՀ—4, 361): Պետք է նկատի ունենալ, որ «Վերնատուն» մեջ Շանթը միակ արեւմտահայ գրողն էր, որը հենց դրա շնորհիւ հանդես էր գալիս իբրեւ կենդանի կամուրջ հայ գրականության երկու նշուղերի միջև: Ընդամիտ նա լավ էր գիտակցում, որ իր համար այդքան սիրելի խմբակի ողին ու ողնաշարը Հովհ. Թումանյանն է, որին 1901 թ. մի նամակում անվանել է

«մեր վերնատան հավատարիմ պահապան» (ՈՒՀ—4, 347)։

Շանթի և Թումանյանի գրական-մանկավարժական համագործակցության ամենակարևոր ու արդյունավետ էջերից մեկն էլ «Լուսաբեր» դասագրքերի ստեղծումն էր, որ սկսած 1907 թվականից նրանք իրագործեցին հայտնի մանկավարժ և ազգագրագետ Ստ. Լիսիցյանի հետ միասին։ Այդ դասագրքի գեղեցիկ ձևավորված պրակները պատկանում են հայ դպրոցի պատմության մեջ երբևէ դորձադրված լավագույն ձևոնարկների թվին և շատ կողմերով օրինակելի են մնում առ այսօր։ Ազգային դպրոցին, աճող սերնդի դաստիարակությանը նվիրված մեծագույն ուշադրության ավելի ցայտուն ապացույց դժվար է ցույց տալ, քան այն, որ այդ գործին այդքան ժամանակ ու եռանդ են հատկացրել հայ գրականության երկու խոշորագույն դեմքերը։

Ըստ երևույթին, բռնազբոսիկ և անհիմն կլինեք խոսել Շանթի վրա Թումանյանի որևէ ազդեցության մասին, կամ ընդհակառակը։ Տարեկից դրողները սկզբից հեթ այնպիսի ինքնուրույն և անխտոր ճանապարհ էին ընտրել գրական աշխարհում, որ, թվում է, որևէ ազդեցություն ինքնին բացառում է։ Սակայն դա չի բացառում ո՛չ փոխադարձ հետաքրքրությունը իրար նկատմամբ, ո՛չ էլ օբյեկտիվ մերձեցումները ստեղծագործության մեջ։

Թումանյանի նկատմամբ Լևոն Շանթի վերաբերմունքի լավագույն վկայությունը նրա 40-ից ավելի նամակներն են, որոնք բարեբախտաբար պահպանվել են Թումանյանի արխիվում և հրապարակվեցին վերջերս (ՈՒՀ—4, 337—390)։ Նամակները գրված են 1901—1914 թթ. ընթացքում և հսկայական նյութ են պարունակում նրանց հարաբերությունների և ստեղծագործության մասին։ Դրանց շնորհիվ ընթերցողի առջև բացվեց Թումանյանի և Շանթի հետ կապված մի ամբողջ աշխարհ, որը երկար ժամանակ մնացել էր փականքի տակ։ Շանթի նամակները անկեղծորեն նվիրված, հոգատար ընկերոջ գրություններ են, որը խոսում է հավասարի իրավունքով՝ մերթ լուրջ, մերթ կատակ, առանց թաքցնելու իր

հողու գաղտնիքները, համարձակորեն քննադատելով նաև ընկերոջ Բերապումները՝ սկսած նամակները պարբերաբար ուշացնելուց մինչև կանոնավոր գրական աշխատանքից անընդհատ շեղվելը: Ե՛վ մեկ, և՛ մյուս առումով, ինչպես նաև բնավորության շատ դժերով Շանթը Թումանյանի կատարյալ հակապատկերն է եղել³, բայց դա չի խանգարել, որ նրանց միջև երկարամյա մտերմական հարաբերությունների լինեն: Սա այն դեպքն է, երբ, ինչպես ստում են, բեկոնները ձրգտում են իրար: Լ. Շանթը երկար ժամանակ գտնվել է Թումանյանի հմայքի տալավորության տակ, նայել է նրան սիրահարված բարեկամի աչքերով: «Քեզի նման, կյանքին շատ բարձր են նայող, հպարտ, մաքուր ու նրբազգաց հոգին բացառիկ է», — գրել է նա Թումանյանին 1902 թ. Փարիզից (ՌԻՀ—4, 355): Նույն թվականին Թումանյանը կնոջը պրած նամակում Շանթի մասին ասել է. «Գրեթե եզրաչրս է և այդքան ազնիվ ու կրթված մի մարդ»: Մի քանի օր անց նա նորից խոսել է իր «լավ ընկերոջ» մասին (ՌԻՀ—1, 369—371):

Պետք է առանձնացնել այն փաստը, որ 1902 թ. մի քանի նամակներում Շանթը կարոտով և սուղասուրբ է խոսում Թումանյանի աշխատ «աննման սյուեմի» մասին՝ նկատի ունենալով, անշուշտ, վերամշակված «Անուշը» (ՌԻՀ—4, 361): Այդ սյուեմի մասին նա գիտեր ոչ միայն 1892 թ. տպագրությունից, այլև վերամշակված այն հատվածներից, որ Թումանյանը կարդացել էր իր բարեկամների մոտ: «Անուշի» հետ միաժամանակ հայ դյուղաշխարհի մասին սյուեմ գրած բանաստեղծը լավ էր գիտակցում այն բացառիկ տեղը, որ հայ գրականության մեջ պիտի գրավեր Թումանյանի այդ սյուեմը՝ արմատական վերամշակումից հետո: Ուրեմն Շանթը ամենևին էլ չէր բացարձակացնում «Լեռան աղջկա» մեջ իր կիրառած ստեղծագործական սկզբունքները (արվես-

³ Այդ մասին վկայել են ժամանակակիցներից իշխանուհի Մարիամ Թումանյանը (ԹԺՀ, 470), Նվարդ Թումանյանը (ՀՀ, 43), Վաղարշակ Նորենցը (ԹԺՀ, 853—854) և ուրիշներ:

տաղետների շրջանում շատ տարածված մի հոգեբանություն), կարող էր արժանին մատուցել ուրիշ գրական չափանիշներով ստեղծված երկերին:

Հետագայում՝ Թումանյանի մահից հետո տված գնահատականները հաստատեցին, որ Շանթի նամակներում ասվածը քաղաքավարական խոսքեր չէին, այլ խորապես մտածված ըմբռնումներ: Այդ առումով շատ կարևոր են «Հայ բանահյուսությունը» աշխատության այն էջերը, որոնք նվիրված են Թումանյանի, Իսահակյանի և Տերյանի ստեղծագործության համեմատական բնութագրին: Այդ երեք բանաստեղծներին՝ նրանց թեմատիկայով, մտածողությամբ և լեզվով, Շանթը դիտում է իբրև հայ պոեզիայի զարգացման երեք աստիճան, որոնք պայմանավորված էին հասարակական կյանքի և գեղարվեստական գիտակցության տեղաշարժերով: Թումանյանի ստեղծագործության մեջ նա հատկապես ընդգծում է ազգային անխառն նկարագիրը, ժողովրդի կեցության և հոգեբանության ամբողջական, լիարժեք մարմնավորումը. «Իր լեզվով ալ, իր վարմունքովն ալ, իր զգացումներովն ու գրականությամբ ալ եղած է՝ ու մնացած է միշտ զուտ հայ ժողովուրդ, և ինքն ալ իր վրանայած է միշտ իբրև հայ ժողովուրդի հոգին ու ձգտումներուն հարադատ արտահայտիչը»: Եվ ասպա. «Հովհաննես Թումանյանը մեր նոր գրականության ամենեն հայ ու հարազատ, ամենեն պարզ ու պատկերով մեր մեծ բանաստեղծն է»⁴:

Այսպիսի գնահատական տալու համար պետք էր բարձրանալ սեփական ստեղծագործության սկզբունքներից, գրական երևույթներին մոտենալ համազգային չափանիշներով: Շանթը կարողացել է կատարել ստեղծագործողի համար ոչ դյուրին այդ քայլը. դավանելով հանդերձ փիլիսոփայական-գեղագիտական ուրիշ սկզբունքներ, նա հաճախ սլահանջ է զգացել մերձենալու ազգային գրականու-

4 Ատն Շանթ. Երկեր, հ. 9, Բեյրութ, 1948, էջ 432—434:

թյան այն հիմքերին, որոնք հատուկ էին Թումանյանին։ Վերջինիս արտասահմանից ուղարկած մի նամակում (1902) նա, օրինակ, գրել է. «Կարոտով կը հիշեմ մեր կյանքը, մեր շրջապատը, մեր տեղերը, մեր բնությունը, մեր ժողովուրդը։ Հիմա սկսեր եմ, մինչև անգամ, աղգային դառնալու։ Սիրելու համար սկսեք է հեռանալ, երևի» (ՈՒՀ—4, 352)։

Իսկ ինչպե՞ս է գնահատել Թումանյանն իր բարեկամի ստեղծագործությունը, որը 90-ական թվականներից սկսած գնալով ավելի ծանրակշիռ տեղ էր զբաղում աղգային գրականության համապատկերի մեջ։ Այստեղ մենք ստիպված ենք սահմանափակվել մի քանի ոչ ամբողջական տվյալներով և ժամանակակիցների վկայությամբ։

Ինչպես երևում է 1895 թ. հունվարին Արսեն Ղլտրճյանին հասցեագրած նամակից, Թումանյանը դեռ այդ ժամանակ մտադիր է եղել «Հորիզոն» գրական հանդեսի 2-րդ գրքի համար առանձին հոդված գրել Լևոն Շանթի մասին (տե՛ս V, 98)։ Այդ հոդվածը, որից որեէ ուրիշ տվյալ մեզ չի հասել, հենվելու էր, անշուշտ, մինչև այդ թվականը Շանթի հրատարակած գործերի՝ «Լեռան աղջիկը» պոեմի, քնարական բանաստեղծությունների, «Ծրաղ օրեր» վիպակի քրննության վրա։

Սակայն չպետք է կարծել, թե այդ և հետագա տարիներին նրանց միջև ամեն ինչ ներդաշնակ է եղել։ Թումանյանն իր բնկերոջ ստեղծագործության և մարդկային նկարագրի մեջ հաճախ չէր տեսնում այն, ինչ միշտ համարում էր գրողի ամենամեծ արժանիքը՝ անխղիչ կապ հայրենի միջավայրի և աղգային բնավորության հետ («Բանաստեղծի ոտը հարադատ ու իրական հողի վրա պիտի լինի, նրանից հետո միայն կարող է բարձրանալ, թեկուզ զուլսը մինչև երկինք հասնի»)։ Ելնելով այդ հիմնադրույթից՝ նա չէր կարող լիովին բաժանել, օրինակ, Շանթի ուժեղ ձգտումը դեպի արտասահման, նրա հակումը դեպի օտար գրական ձևվերն ու ոճերը։ Նրա նամակներում կա մի երկու ակնարկ, որոնք իրենց բարեհոգի-ներողամիտ բնույթով հանդերձ

բխում են երկու գրողների ազգային-հասարակական, ինչպես և գեղարվեստական մտածողության տարբերություններից: 1902 թ. Փ. Վարդազարյանին գրած մի նամակում Թումանյանը հարցնում էր Շանթի մասին. «Ի՞նչ է անում մեր այդ միջազգայինը» (V, 226), իսկ մի քանի տարի անց (1908 թ.) նույն հասցեատիրոջը գրում էր այսպիսի տույնը. «էն էլ Շանթը—ինքն էստեղ, միտքը Եվրոպա: Դաս է տալի տրտնջալով — նրա համար, որ Եվրոպա գնա, դասադիրք է շինում — որ Եվրոպա գնա, պիես է գրում, որ Եվրոպա գնա, գարնանն սպասում է, որ Եվրոպա գնա, վերջապես կնոջն ու երեխաներին արդեն ուղարկել է, որ ինքն էլ ստիպված Եվրոպա գնա» (V, 310): Այս տողերի կիսակատակ ոճի հետևում զգացվում է որոշակի քննադատական վերաբերմունք, համեմայն դեպս՝ կենսական ուրիշ գիրքորոշում:

Հիշենք նաև Դեմիրճյանի վկայությունը, որը Թումանյանի վերաբերմունքը բնութագրել է այսպես. «Շանթի վրա նայում էր իբրև մի օտարերկրյա, էլիդտիկ երևույթի վրա, մի նավաստու, որ եկել է, ո՞վ գիտի որտեղից, և բնակություն է հաստատել Թումանյանի ափերում: Նրա ստեղծագործություններից միայն լուրջ հավանում էր «Լեռան աղջիկը», այն էլ իբրև զվարճալի ապրումներ մի պատանու, որ անծանոթ է «սարի կյանքին»: Ոչ առանձին նախանձախնդրությամբ էր դիտում նաև նրա պիեսների ներկայացումները: Շանթը Թումանյանի անձնական ընկերն էր կենցաղի մեջ ավելի, քան իբրև գրող»⁵:

30-ական թվականների հայտնի նկատառումներով Դեմիրճյանը, ըստ երևույթին, որոշ չափով խտացրել է դույները, բայց, կարծում ենք, այս դեպքում ևս Թումանյանի մտքի ուղղությունը ճիշտ է ներկայացրել: Հետաքրքիր է, որ Թումանյանը զրականորեն առանձնացրել է «Լեռան աղ-

⁵ Դեմիրճյանի Դեմիրճյան. Երկերի ժողովածու, հ. XIV, 1987, էջ 263:

շիկը», թեև այն գյուղաշխարհը պատկերում էր բոլորովին այլ դիրքերից, քան ինքը: Թումանյանի վերաբերմունքը պայմանավորված էր գրականության կոչման և խնդիրների, նրա ժողովրդայնության ըմբռնման ամբողջ համակարգով, որ դաշխում էր բանաստեղծը: Սակայն տվյալ դեպքում, ինչպես նաև «տարաշխարհիկ» գրողներին գնահատելիս, Թումանյանն ընկնում էր որոշ միակողմանիության և չափազանցության մեջ, ակամայից կասկածի էր ենթարկում հակադիր ստեղծագործական սկզբունքների օրինականությունը:

Սրանով էր պայմանավորված նաև այն՝ առաջին հայացքից տարօրինակ, համենայն դեպս՝ ոչ հստակ վերաբերմունքը, որ Թումանյանը դրսևորեց Լևոն Շանթի գլուխգործոցի՝ «Հին աստվածներ» դրամայի նկատմամբ: Հայտնի է, որ 1912 թ. տալաղբվելուց հետո Շանթի պիեսը թափանցեց հայ հասարակական-մշակութային կյանքի բոլոր ոլորտները՝ և՛ Անդրկովկասում, և՛ Պոլսում ու արևմտահայ գավառում: Ամենուրեք թատերական ներկայացումներ, քննարկումներ ու գրական դատեր, անհամար հոգվածներ պարբերական մամուլում, նույնիսկ մի քանի գրքույկ: Նախապատերազմյան վերջին տարին՝ 1913 թվականը, մասամբ նաև 1914-ը ամբողջովին լցված էին «Հին աստվածներով», նրա հարուցած ազդային-հասարակական և բարոյագեղադիտական խնդիրներով: Բնականաբար, անտարբեր չմնաց նաև Թումանյանի ղեկավարած Հայ գրողների կոմիտեյան ընկերությունը, որը 1913 թ. փետրվարին կազմակերպեց մի քանի օր տեած քննարկում կամ, ինչպես այն ժամանակ ընդունված էր՝ գրական դատ: Վերջինս ենթադրում էր (իհարկե, պայմանական առումով) մեղադրողներ, պաշտպաններ, երգվյալ ատենակալներ, նույնիսկ «դատավճիռ»: Դարասկզբին դա գրական-թատերական քննադատության բավական տարածված ձև էր, որը նպատակ ուներ ստեղծել տարբեր ըմբռնումների բացահայտման առավելագույն հնարավորություններ («Հին աստվածների» շուրջ նման մի գրական դատ էլ կազմակերպվեց Կ. Պոլ-

սում, որի նյութերը նույն 1913 թ. հրապարակվեցին «Գրական ասուլիսներին» մի առանձին պրակով)։

Թումանյանը անմիջական մասնակցությամբ է ունեցել «Հին աստվածներին» Թիֆլիսյան քննարկումներին, բայց իր կարծիքը դրամայի մասին ուղղակի չի արտահայտել, կարծեք գերադասել է ձեռնպահ մնալ։ Միայն երբ մամուլում բողոքներ երևացին նման «գրական դատ» կազմակերպելու դեմ՝ այն համարելով գրողի համար վիրավորական, Թումանյանն իսկույն հանդես եկավ հաստով հողվածով՝ «Անտեղի ու անպետք միջոց», կրքով պաշտպանեց քննադատության աղատության, նրա մեջ տարբեր հղանակների կիրառման իրաւունքը։ Շանթի դրամայի և նրա դատի մասին այս հողվածում կան, մասնավորապես, այսպիսի տողեր. «Դատից հետո ես պատահեցի էն տեսակ վրդովված մարդկանց, որոնք կարծում էին, թե Շանթի դրաման դրամատիկակա՞ն պոեմ անվանելով, դատավորները նվաստացրել են նրա զործը և եթե մեջը ախպեր չեն գտել՝ դրանով էլ դատաւարտել են միանգամայն։ Էս կնշտնակի դրականությունից ու նրա ֆաուստներից կամ մանֆրեդներից հասկացողություն չունենալ միանգամայն։ Եվ էս տեսակ հարգանքն ու սերը չեն բերախացնիլ գրողին»⁶։

Այս տողերը տպագրվել են 1913 թ. փետրվարի 7-ին։ Նույն օրը, փակելով «Հին աստվածներին» քննարկումը, Թումանյանը նորից անդրադարձավ «գրական դատի» դեմ հանդես եկող մարդկանց կարծիքին՝ նրանց պատասխանելով այսպես. «...Գրական ընկերության նպատակներից մեկն էլ այն է, որ նա խիստ, բայց անաշու քննադատության պետք է ենթարկե հայ գրական աշխարհում հանդես եկող գրողներին և նրանց երկերը. թող նրանք պաշտպանվեն, եթե արժանիք ունեն իրանց մեջ»⁷։

⁶ «Հորիզոն», 1913, 7 փետրվարի, № 30։

⁷ «Հորիզոն», 1913, 9 փետրվարի, № 32։ Լ. Շանթին և նրա «Հին աստվածներին» Թումանյանն անդրադարձավ նաև նույն 1913 թ. վերջին դրած «Հայ հեղինակի իրավունքը» հողվածում, ուր, ի թիվս այլ

Դրանից հետո անցավ ավելի քան մեկ տարի, և հրք
 Լևոն Շանթը Թիֆլիսում էր ու մասնակցում էր զրոգների ըն-
 կերության 1914 թ. մայիսի 31-ի նիստին, Թումանյանը ող-
 ռունից նրան՝ հաստիապես նշելով կարճ ժամանակում «Հին
 աստվածներին» նվաճած համբավը, որը դուրս է եկել ազգա-
 յին շրջանակներից. «Յանկահում են, որ մեր մայրենի բե-
 մը ծաղկի ինքնուրույն գեղեցիկ դործերով: Բայց ահա ձեր
 առջև նստած է Շանթը, «Հին աստվածներին» հեղինակը,
 որ ոչ միայն մեր հասարակությանը ոգևորված պահեց մի
 ամբողջ տարի, այլ օտար բեմերի ուշադրությունը գրավեց
 և էսօր ռուսաց մայրաքաղաքի գեղարվեստական թատրո-
 նում ընդունվելիք բեմական դրվածքների մեջ երկրորդ տեղն
 է բռնում, և էդ ամենի համար սրտագին ողջունում եմ մեր
 սիրելի ընկերին Հայոց զրոգների ընկերության անունից»⁸:

Ինչպես տեսնում ենք, այս պեպքում ևս Թումանյանը,
 թվում է, ձեռնպահ է մեացել Շանթի դրամայի մասին իր
 կարծիքն ուղղակի արտահայտելուց: Հավանաբար, նա որոշ
 վերապահություններ է ունեցել, որ չի ցանկացել հրապա-
 րակորեն հայտնել: Այն, ինչ Դ. Դեմիրճյանը ձեռնարկել է
 դիվանագիտական լեզվով («ոչ առանձին նախանձախնդ-
 րություն» Շանթի պիեսների նկատմամբ), այստեղ բավա-
 կան ակնառու է: «Հին աստվածներ» դրաման տարբեր ու
 հակադիր կարծիքների այնպիսի մեծ հոսանք առաջ բե-
 րեց, որ զարմանալի չպիտի թվա նաև Թումանյանի հա-
 տուկ վերաբերմունքը, որը, սակայն, որոշակի և ամբողջա-
 կան արտահայտություն չի ստացել:

ժաստերի, բերվում է նաև հեղինակային իրավունքների կոպիտ ունա-
 հարման հետևյալ օրինակը. Շանթը դեմ է եղել իր դրամայի ռուսերեն
 թարգմանության տպագրությանը՝ համարելով այն «աղճատված ու աղա-
 վաղված», չուղելով տեսնել «իր գեղարվեստական երկը խալտառակված»,
 բայց թարգմանիչ Կարա-Դերվիշը անվրդով հայտարարել է. «Ես կտպեմ,
 Շանթն ինչ ուզում է թող անի»: Թումանյանը պահանջում է պաշտպանել
 հայ զրոգի «դատն ու իրավունքը ին՝ պետական, ին՝ բարոյական օրենք-
 ներով» («Հորիզոն», 1913, 25 դեկտեմբերի, № 289):

⁸ «Հորիզոն», 1914, 4 հունիսի, № 119:

Բայց ինչպիսին էլ լինե՞ր այդ վերաբերմունքը, հայ գրականության ընթացքը հետազոտելիս չի կարելի անտեսել «Հին աստվածներին» որոշակի կապը Թումանյանի ստեղծագործության հետ: Խոսքը վերաբերում է այդ դրամայի տպագրության ճիշտ քսան տարի առաջ՝ 1892 թ. «Բանաստեղծությունների» 2-րդ հատորում տեղ գտած «Մերժած օրենք» պոեմին: Մեծ ջանք պետք չէ թափել նկատելու համար, որ Թումանյանի այդ պոեմի հիմքում դրված է կենսական մի իրադրություն, որը շատ կողմերով նման է հետագայում «Հին աստվածներին» հիմքում դրված սյուժեին: Երկուսի մեջ էլ գործողությունը ծավալվում է վանքում (մի դեպքում ժամանակակից պայմաններում, մյուս դեպքում՝ «հազարամյակ մը մեղմե առաջ»), իբրև գլխավոր անձնոր հանդես են գալիս հատուկ անուններ չունեցող Վանահայրը և Աբեղան: Թումանյանի պոեմի մեջ ևս Աբեղայի հոգեկան աշխարհում հեղաշրջում է կատարվում աշխարհիկ կյանքի օգտին այն բանից հետո, երբ վանքն այցելում է «լուսեղեն մարմնով մի կույս երկնածին»: Այստեղ ևս մեծ տեղ է դրավում Վանահոր և Աբեղայի վիճաբանությունը, որից հետո վերջինս հեռանում է վանքից:

Ինչ խոսք, երկտասարդ Թումանյանի այս դեռ ոչ հասուն, իր վրա ստեղծագործական որոնումների կնիք կրող պոեմը և Շանթի լավագույն դրաման անհամատեղելի գործեր են: Եվ եթե վերջինս հեռավոր, նախնական որոշ ազդակ էլ ստացել է առաջինից, ապա դա չի կարող համարվել գրական ազդեցություն կամ փոխառություն: Մանավանդ որ ժամանակի քննադատությունը ցույց է տվել «Հին աստվածներին» ուրիշ գրավոր աղբյուրներ: Սակայն ինքնին շատ հետաքրքիր, հույս և տարերայնորեն գոյացած զուգահեռություն է այն, որ «Մերժած օրենքի» տպագրությանից մի քանի տարի անց՝ 1897 թ. Շանթը գրեց «Դարձ» վիպակը, որի սյուժեն նույնպես հանուն աշխարհիկ սիրո վանական կյանքից հրաժարվող երիտասարդի պատմությունն է, իսկ գրական հասունության շրջանում գրեց նույնատիպ իրա-

դրության վրա հիմնված «Հին աստվածները»: «Մերժած օրենք» — «Դարձ» — «Հին աստվածներ», իսկ մի փոքր անց՝ նաև Տ. Չոկյուրյանի «Վանքը» վիպակը, — ահա համայնման սյուժե պարունակող երկերի մի շարք, որոնց ընդհանրությունը թելադրված էր կյանքից և նոր միայն գրական ավանդույթից:

Ավելացնենք, որ «Մերժած օրենքի» և «Հին աստվածների» ընդհանուր գրական աղբյուրներից մեկը Լերմոնտովի «Մծիբրի» պոեմն էր՝ վանքի խցերից դեպի աղատության աշխարհ ձգտող հսլարա հոգու այդ պատմությունը: Բնորոշ է, որ և Շանթը, և Թումանյանը թարգմանել են այդ երկը: Առաջին անգամ 1896 թ. տառնաձևի գրքույկով հրատարակված Թումանյանական թարգմանությունը լավ հայտնի է հայ ընթերցողին, իսկ քննադատությունը մեկ անգամ չէ, որ անդրադարձել է Լերմոնտովի պոեմի նշանակությանը «Մերժած օրենքի» մտահղացման գործում: Բայց բոլորովին անծանոթ է մնացել այն փաստը, որ Թումանյանից հինգ տարի առաջ՝ 1891 թ. Կ. Պոլսի «Հայրենիք» թերթում տպագրվել է «Մծիբրի» պոեմի մեկ այլ լրիվ թարգմանություն⁹, «Յոլք» կեղծանունով, որով հանդես էր գալիս Լևոն Սեղբոսյանը՝ Շանթը:

Այսպես, Թումանյանի և Շանթի ուղիները հաճախ են հանդիպել կյանքում և ստեղծագործության մեջ: Միաժամանակ հրապարակված «Անուշն» ու «Լեռան աղջիկը» նրանց առաջին հանդիպումն էր: Այստեղ նախանշվեցին նրանց հեղինակների ամբողջ ստեղծագործության գերակշիռ հատկանիշները, նրանց հետագա զարգացման ուղիները: «Անուշն» առաջին տարբերակը հիմք ծառայեց պոեմի վերջնական խմբագրության համար, որը Թումանյանի կենտրոնական ստեղծագործությունը դարձավ: Իսկ «Լեռան աղջկա» մեջ դրված են շատերն այն սաղմերից, որոնք հետագայում զարգացան և բազմակողմանիորեն մարմնավորվեցին Շան-

⁹ «Հայրենիք», Կ. Պոլս, 1891, № 60—62, 71, 74:

թի արձակի և դրամատուրգիայի մեջ: Պատահական չէ, որ անցյալում գրականագետները այդ պոեմից համոզիչ գծեր են տարել դեպի Շանթի մյուս երկերը¹⁰:

Ամբողջ մի դար է անցել այն ժամանակից, երբ «Անուշըն» ու «Լեռան աղջիկը» ազդարարեցին գրական նոր տաղանդների արշալույսը: Եվ այդ առումով նրանց զուգարիս վերլուծությունը ելակետային կարևոր նշանակություն ունի երկու գրողների ստեղծագործական դիմանկարի համար:

Բ. ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱՆՅՅԱԼԸ ՌՈՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ԵՎ ՌԵԱԼԻՍՏԱԿԱՆ
ԸՆԿԱՆՄԱՄԲ (ԴԱՆԻԵԼ ՎԱՐՈՒԺԱՆԻ «ԱՐՄԵՆՈՒՆԻ» ԵՎ
ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ԹԱԳԱՎՈՐՆ ԸՆ ԶԱՐԶԻՆ»)

Այս երկերի համադրությունը առաջին հայացքից կարող է թվալ առհասարակ անհիմն և արհեստական մի բան: Իրոք, ի՞նչ կապ կամ ընդհանուր դիժ կարելի է հայտնաբերել նրանց միջև: Մեկը բավական ծավալուն (մոտ 500-տողանոց) մի պոեմ, կամ, ինչպես կոչել է հեղինակը՝ գլուխադնավեպ, իսկ մյուսը՝ հարյուր տողի էլ չհասնող մի ամանդություն-բալլադ: Մեկը՝ «Արմենուն», որն առաջին անգամ տպագրվել է 1908 թ., պատկանում է Դանիել Վարուժանի դրական ճանապարհի, այսպես ասած, միջին շրջանին, երբ նա արդեն դուրս էր եկել սկսնակի որոնումների փուլից, բայց դեռ չէր հասել կատարելության այն աստիճանին, որը շուտով ախտի արտահայտվեր «Հեթանոս երգեր» և «Հացին կրգը» զրքերում: Իսկ մյուսը՝ 1917 թ. տպագրված «Թագավորն ու շարչին», Թումանյանի ստեղծագործական ուղին եզրավակող երկերից մեկն է, էպիկական բանաստեղծության մարդում նրա վերջին ամբողջական գործը, որը հեղինակի դեղարվեստական հասունության ամենաբարձր մակարդակի վկայությունն է: Մեկը դասական

10 Տե՛ս Արսեն Տերտերյան. Լեոն Շանթ. Սևոյ և դասարության երգիչը, Վաղարշապատ, 1913, էջ 8 և հտե: Խաչեն Սարգսյան. Լեոն Շանթ. Երևան, 1930, էջ 23 և հտե:

ռոմանտիզմի սկզբունքներով դրված մի երկ, մյուսը՝ ռեալիստական պոեզիայի ցայտուն օրինակ։ Իրոք՝ ո՛չ մի նմանություն։ Ավելացնենք, որ երկու բանաստեղծների միջև առհասարակ չի եղել անձնական և դրական որևէ առնչություն, եթե չհաշվենք այն, որ Թումանյանի մասնակցությունը կազմված «Հայ դրողներ» (2-րդ հատոր, 1910) և «Լուսաբեր» (5-րդ տարի, 1914) դասագրքերում զետեղվել են Դ. Վարուժանի առանձին գործեր, իսկ վերջինս իր սրող հոգվածներում («Հայ լեզվի խնդիրը», «Հորդորներ սկսնակներուն») հիշատակել է Հ. Թումանյանի անունը։

Սակայն այս երկու երկերի միջև կա մի ընդհանրություն, որը և իրավունք է տալիս համագրելու դրանք։ Ե՛վ «Արմենուհին», և՛ «Բագավորն ու շարչին» վերաբերում են հայ ժողովրդի պատմության միևնույն շրջանին՝ XVII դարի սկզբին, երբ պարսից Շահ Աբասի հրամանով կատարվեց հայության զանգվածային բռնագաղթը Արևելյան Հայաստանից դեպի Իրանի խորքերը։ Նրկուսի մեջ էլ այդ արևելյան բռնակալը հանդես է գալիս իբրև պխավոր գործող անձ։ Ահա այդ է մեզ հիմք տալիս համագրելու հիշյալ գործերը, իսկ նշված և ուրիշ տարբերություններ ոչ թե խանգարում, այլ մի որոշ առումով նպաստում են այդ համեմատությանը։ Թեմատիկ որոշակի ընդհանրության ֆոնի վրա ավելի ցայտուն են երևում հեղինակների ստեղծագործական անհատականության, նրանց գեղարվեստական մտածողության յուրահատուկ գծերը։

Թումանյանի և Վարուժանի այս երկերի ղուգադիր վերլուծությունը մեզ հետաքրքրում է ամենից առաջ նրանց գեղարվեստական մեթոդի տեսանկյունից։ Իրականության գեղագիտական յուրացման երկու հիմնական սկզբունքների՝ ռեալիզմի և ռոմանտիզմի տարբերությունների մասին սովորաբար խոսվում է ընդհանուր տեսական դատողությունների լեզվով։ Բայց ավելի հետաքրքիր է ցույց տալ այդ տարբերությունները ստեղծագործության ներքին գեղարվեստական հյուսվածքի մեջ։ «Արմենուհին» ռոմանտիզմի և

«Թագաւորն ու շարշին» ռեալիզմի, կարելի է ասել, դասագրքային օրինակներ են, և նրանց վերլուծությամբ կարելի է շոշափելիորեն ցույց տալ այդ մեթոդների յուրահատկութիւնը գեղարվեստական ստեղծագործության բոլոր հիմնական տարրերի՝ թեմայի և իդեալի, կերպարների, սյուժեի և լեզվի մեջ:

Այդ տեսանկյունից համեմատենք Վարուժանի և Թումանյանի երկերը՝ ուշադրութիւնը կենտրոնացնելով մի քանի սկզբունքային խնդիրների վրա:

Բաճաւտեղծեակն իրադրության ընտրութիւնը: Պատմական անցյալի ռեալիստական կամ ռոմանտիկական ընկալման տարբերութիւնները երևան են գալիս ամենից առաջ ստեղծագործության թեմատիկ շրջանակների, սյուժետային իրադրության ընտրության մեջ: Հայտնի է, որ դասական գրականության ռոմանտիկական դպրոցը պատմական թեմաների մեջ ևս կողմնորոշվում էր դեպի անսովոր և արտակարգ, իրենց բնույթով ծայրահեղ երևույթները, որոնք կարող էին բորբոքել ընթերցողի երևակայութիւնը իրենց բացառիկությամբ, հոգևոր և ֆիզիկական ուժերի մեծ լարումով: Բավական է հիշել Վիկտոր Հյուգոյի պատմական վեպերը («Փարիզի աստվածամոր տաճարը», «Մարդ, որը ծիծաղում է», «Իննսուներեքը»), Բաֆֆու «Սամվելը» կամ Մուրացանի «Գեորգ Մարգարետունին», «Անդրեաս երեցը»: Այնինչ ռեալիստական հայացքը անցյալի նկատմամբ սկզբում է նրանից, որ պատմական դարաշրջանի բովանդակութիւնը, ժողովրդի ճակատագրի բեկումները զրոյն աշխատում է բացահայտել կյանքի, այսպես ասած, շարքային, սովորական իրողութիւնների պատկերման ճանապարհով: Հայտնի է նաև, որ պատմության կապը արդիականության հետ ռոմանտիկական երկերում հաճախ ենթարկվել է որոշ մոգեհոնացման, մի բան, որը խորթ է պատմականության խոր զգացումով տոգորված ռեալիստական արվեստին:

Այդ տարբերութիւնը հեշտ է նկատել նաև Թումանյանի և Վարուժանի երկերի մեջ: Երկու գործերի որոշակի թե-

մատիկ ընդհանրությամբ հանդերձ զգալիորեն տարբեր է նրանց գաղափարական խնդիրը, ինչպես նաև առաջադրված գեղադիտական իդեալը:

Սկսենք Թումանյանի բալլադից, թեև այն ավելի ուշ է գրվել: «Թագավորն ու շարչին» ներկայացնում է պատմական բազմիցս վկայված մի իրադրություն՝ Շահ Աբասի ծալոված շրջագայությունը և ղրույցը հայ գաղթականների հետ: Այդ իրադրությունը և մանավանդ ղրույցի ժամանակ պանդուխտ հայերի պատմածը վարմանալիորեն համահունչուն էր բալլադի գրության ժամանակի հետ: 1917 թ. ամռանը, երբ գրվում էր «Թագավորն ու շարչին», նոր միայն տեղի էր ունեցել ու դեռ շարունակվում էր հայոց մեծ եղեռնը, հարյուր հազարավոր մարդիկ, եթե նույնիսկ չէին դարձել յաթաղանի զոհ, բռնի տեղահանվել ու գաղթել էին իրենց հայրենի տներից: Շատ ավելի մեծ չափերով ու դաժանությամբ կրկնվում էր այն, ինչ տեղի էր ունեցել դրանից երեք դար առաջ՝ Շահ Աբասի ժամանակ: Եվ գրելով միանգամայն հավաստի պատմական հիմք ունեցող իր բալլադը, Թումանյանը փաստորեն ցտեղծեց նաև խորապես արդիական մի երկ, որի ամեն մի տող ուղղակի արձագանքում էր ժամանակակից ազգային կյանքի ողբերգական դեպքերին: Սակայն առանց պատմական ճշմարտության դեմ թրեհ չափով մեղանշելու կամ նրա վրա բռնաալու: Բալլադի առանցքը հայ ժողովրդի անլուր տառապանքների ու տոկունության, բռնի կերպով խլված հայրենիքի ապրող կարոտի գաղափարն է, որն այնպես տիրականորեն հնչում է ջուղայեցի գաղթականների խոսքերում: Բայց ինչպես շատ այլ դեպքերում, այստեղ ևս Թումանյանն ազգային նյութից զնում է դեպի համամարդկային ընդհանրացում, ըստ որի բռնությունն ու ճշմարտությունը անհամատեղելի են: Պատկերվող իրադրությունից բխող այս գաղափարը ուղղակի արտահայտվել է բալլադի վերջում (հատկանշական է, որ նրա սևագիր տարբերակներից մեկն ունեցել է ուրիշ վերնագիր՝ «Անկեղծ խոսքն ու շահը»):

Պատմական սյուժեի և արդիականութեան սերտ կապն այլ կերպ է հանդես դալիս Վարուժանի պոեմում: Աշխարհակալ թագավորի «սիրո» առաջարկները հպարտորեն մերժող Արմենուհու կերպարով բանաստեղծը հաստատում էր հայրենասիրութեան ուժի և մարդկային արժանապատիւութեան գաղափարը: «Սիրային պոեմը» վերածվում է բռնութեան առջև չընկրկող Գեղեցիկի և Զորութեան փառաբանման, մի մոտիվ, որը մի քանի տարի անց՝ «Հեթանոս երգերի» մեջ, պիտի դառնար տիրապետող: Դա այն իդեալն էր, որ բանաստեղծը հակադրում էր շրջապատի հասարակութեանը՝ մերժելով փողի իշխանութեան տակ մարդկային վսեմ զգացմունքների մանրացումը: «Արմենուհու» մեջ սկիզբ առավ պեղարվեցողական մի միտում, որն իր բարձրագույն արտահայտութիւնը պիտի գտներ «Հարձի» մեջ. ռոմանտիկական գեղագիտութեան սկզբունքների համաձայն «պատմական սյուժեն», անցյալի դեպքերն ու անունները ձևափոխվում ու ենթարկվում են արդի իրականութեան ընկալման ու դեմահատման խնդրին, դառնում են հեղինակային վերաբերմունքի անմիջական դրսևորման միջոցներ:

Համեմատելով Թումանյանի և Վարուժանի ընտրած բանաստեղծական դրվագները, մենք տեսնում ենք, որ նրանց միջև շատ ցայտուն տարբերութիւն կա: Մեկը մի սովորական պատմութեան մեջ տեսել և ցուցադրել է ժողովրդի ճակատագիրը, արտահայտել է համամարդկային գաղափարներ: Իսկ մյուսն իր երիտասարդ հերոսուհու մեջ բանաստեղծացրել է ուժեղ և հպարտ անհատին, որի կամքի առջև անզոր է նույնիսկ դաժան բռնակալը:

Հետագա վերլուծութեան և համեմատութիւնների համար նախատեղադրւած է ընթերցողին հիշեցնել երկերի սյուժետային ընթացքը: Վարուժանի պոեմում այն հանգում է հետևյալին:

Հայերի գերեզմարութեան ժամանակ Շահ Աբասը առեանդում է Մելիքի աղջիկ Արմենուհուն, որին ցանկանում էր դարձնել իր հարձը: Արաքս գետն անցնելուց հետո նա

հրամայում է, հայ գեղեցկուհու հետ իր հանդիպումից առաջ, զուգել նրան բոլոր հնարավոր թանկարժեք զարդերով, օժել անուշահոտ ջրերով: Յոթ նախշտներ կատարում են թագավորական հրամանը՝ առանձին-առանձին դովեր-պելով Արմենուհու մարմնի հմայքները: Բայց երբ շահը, իր կրքին հագուրդ տալու համար, մտնում է աղջկա վրանը, հանդիպում է անզիջում դիմադրության: Չանսալով ո՛չ «սիրահար» բռնակալի ղեղումներին և ո՛չ նրա սպառնալիքներին, Արմենուհին մի կողմ է հրում նրան և զիշերով դուրս է նետվում վրանից: Նա ցանկանում է անցնել Արաքսը և վերադառնալ հայրենիք, թեկուզ և դա լինի մահվան գնով: Ժայռի բարձունքից նա արգահատանքով ջուրն է շարտում շահի տված բոլոր զարդերը և պահելով միայն նշանած տղայի մատանին՝ նետվում է դետը: Բայց հերոսուհին ջրահեղձ է լինում ալիքներում ու խռիթերում, իսկ նրան տիրանալու համար միաժամանակ ջուրն են մտնում շահը, իսկ հայկական ափից՝ մի առյուծ: «Փրփրածնունդ հավերժահարսի» արդեն անկենդան մարմնի շուրջ ծավալված ջրամարտն ավարտվում է առյուծի հաղթանակով. «Առյուծն անբիծ կույսը առած կը տանի կեռներն ի վեր, ավերակ բերդն հայրենի»:

Վերհիշենք նաև Թումանյանի բալլադի մեջ ծավալվող դեպքերը: Դրանք զծագրվում են զործող անձանց խոսակցության մեջ, որը զբաղվում է ստեղծագործության ծավալի մեծ մասը (95 տողից 74-ը): Ծագված, իբրև մանրավաճառ շրջող Շահ Աբասը Փարիա բնակավայրում խոսակցություն է բացում Զուղայից գաղթեցված հայերի հետ՝ ցանկանալով իմանալ, թե ի՞նչ են մտածում նրանք իրենց նոր վիճակի և գաղթի կաղմակերպիչ պարսից արքայի, այսինքն՝ իր մասին: Չկասկածելով, որ իրենց առջև հենց ինքը՝ արյունաբուր շահն է, գաղթական հայերն ազատորեն արտահայտում են իրենց մտածածը: Նրանք պատմում են գաղթի ճանապարհին իրենց կրած տառապանքների մասին, ցավագին կարոտով հիշում են հեռվում մնացած հարազատ Զուղան:

Նրանք խոստովանում են, որ, այո՛, շահի ներկայությամբ իրենք ստիպված են լինում թաքցնել ճշմարտությունը, վախենում են անկեղծ խոսք ասել նրա երեսին, նույնիսկ օրհնում են նրան, բայց իրականում միայն անեծքով են հիշում նրա անունն ու գործը: Կատաղած շահը մի կողմ է նետում շարժու դիմակը և կացնով սպանում է բողոքող ծերունուն: Հաստատվում է այն խոսքը, թե գերության և բռնության մեջ անհնար է որևէ ճշմարիտ և ազատ խոսք:

Բանաստեղծական երկի վերապատմումը շնորհակալ գործ չէ, քանի որ այդ դեպքում անխուսափելիորեն կորչում են գեղարվեստական հյուսվածքի հարստության և հմայքի ինչ-ինչ կողմեր: Սակայն նույնիսկ այս պարզեցված շարադրանքի հիման վրա կարելի է ասել հետևյալը: «Արմենուհու» սյուժեն ցայտուն արտահայտված ռոմանտիկ-իդեալականացված բնույթ ունի, ինչ-որ տեղ էլ (հատկապես պոեմի վերջում) ձեռք է բերում պայմանական, սիմվոլիկ գծեր: Իսկ «Թագավորն ու շարժին» սկզբից մինչև վերջ հիմնված է պատմական անցյալի զգաստ ու ճշմարտապատում ըմբռնման վրա, որը բխում է բանաստեղծի ռեալիստական դավանանքից: Այդ տարբերությունն ավելի ևս պարզ կդառնա, եթե հիշենք, թե ի՞նչ աղբյուրներից և ի՞նչ ուղիներով են ստեղծվել մեկ և մյուս սյուժեները:

Պատմական փաստը և գեղաբանական հնարանքի տանձանները: «Արմենուհի» պոեմի միտքը Վարուժանի մեջ ծագել է 1906 թ. ամռանը կամ աշնան սկզբին, երբ նա իր համալսարանական արձակուրդն անց էր կացնում Վենետիկի մոտ գտնվող Աղուլո գյուղում: Այդ ժամանակ երիտասարդ բանաստեղծը նոր միայն հրատարակել էր «Սարսուռներ» փոքրիկ քնարական ժողովածուն, և նրա մեջ ուժեղ հակում էր առաջադնել դիմելու նաև վիպական բանաստեղծության ձևերին: Իր նոր գրքի համար, որը պիտի ստանար «Ցնդին սիրտը» անվանումը, նա մտադիր էր գրել «վիպերգներու ամբողջ շար մը»¹¹, որոնք, նրա համոզմամբ,

¹¹ Դանիել Վարուժան. Նամականի, Երևան, 1965, էջ 125:

ավելի են համապատասխանում իր տաղանդի բնույթին: Եվ ահա Վենետիկի միաբանությունից հայր Ներսէս Անդրիկյանը մի դրույցի ժամանակ բանաստեղծին պատմում է XVII դարի մատենագիր Զաքարիա Սարկավազի գրքում նկարագրված մի դրվազի մասին, իսկ Վարուժանը խոստանում է «ոտանաւորի մը մեջ ... փոխադարձաբար հավերժացնել» այդ պատմութեան հերոսուհուն¹²: Մի որոշ ժամանակ անց՝ 1906 թ. հոկտեմբերի 16-ի նամակում Ն. Անդրիկյանը արդեն նորից Բելգիա վերադարձած բանաստեղծին ուղարկում է պատմիչի դրքից քաղված համապատասխան հատվածը: Սկզբնաղբյուրն ու բանաստեղծական սյուժեն առարկայորեն համադրելու համար բերենք այդ հատվածը պշխարհաբար թարգմանութեամբ՝ պահպանելով Ն. Անդրիկյանի մտքրած ոչ մեծ կրճատումներն ու ռճական փոփոխութիւնները:

«Շահ Աբասը Ղազվին դնալիս հասավ մի գլուղաքաղաք, որ կոչվում է Եմխանա ...: Եվ ըստ իր վաւաշոտ սովորութեան հրաման արձակեց, որ բոլոր երիտասարդ կանանց ու աղջիկներին հավաքեն մի տեղ: Նստեցրեց նրանց շուրջանակի իրար դեմ զիմաց ու շթողեց այնտեղ ոչ մի տղամարդու, միայն կանայք էին ու փոքր տղաներ: Մածկեցին սեղանը և սկսեցին ուտել, խմել ու ոլարել: Իսկ ինքը՝ Շահը կանգնած՝ ոսկի բաժակով զինի էր մատուցում նրանց և ումը որ հաւանում էր՝ բաժակի կեսն ինքն էր խմում, իսկ կեսը տալիս էր նրան: Նստածների մեջ կար մի դեղնցիկ աղջիկ, որը ոչ ուտում էր, ոչ խմում, ոչ խոսում և ոչ էլ աչքերն էր վեր բարձրացնում. նա նշանված էր մի երիտասարդի հետ: Մոտեցավ նրան Շահը և բռնելով աղջկա ծնոտից՝ ասաց. «Աղջիկ դու, ինչո՞ւ վեր չես նայում»: Այդ ժամանակ աղջիկը վեր նայեց, բացեց շուրթերը և ասաց. «Ո՛վ թագավոր, դու ես վեր նայիր»¹³:

¹² Նույն տեղում, էջ 246:

¹³ Նույն տեղում, էջ 246—247: Հմմտ. Զաքարիայ Սարկավազի պատմադրութիւն, հ. I, Վաղարշապատ, 1870, էջ 32:

Մեջ բերելով այս տողերը, Ն. Անդրիկյանն իր կողմից ավելացնում է. «Պատմիչը այս աղջկան անունը չի հիշեր, ազատ եք ուրեմն ուզածդ անուննիդ դնելու: Երջանիկ պիտի ըլլա այն անունը զոր պիտի ընտրեք... պիտի անմահանա»¹⁴:

Զաքարիա Սարկավազի պատմության այս դրվագն ստանալուց մեկ տարի անց՝ 1907 թ. աշնանը Վարուժանը ձեռնամուխ եղավ պոեմի ստեղծմանը: Սակայն, ինչպես երևում է 1907 թ. դեկտեմբերի 31-ին Արշակ Չոսլանյանին գրած նամակից, «Արմենուհու» գրության համար եղել է նաև մի ուրիշ դրդիչ հանգամանք՝ կապված արդեն ժամանակակից կյանքի հետ: Ահա թե ինչ է գրում Վարուժանը իր պոեմի մտահղացման և ստեղծման ընթացքի մասին.

«Վիպերգը վերջացուցի, և քարտիս հետ կղրկիմ: Պուխ եղած ատենս հայաստանցի պատանի մը իր քրոջ մասին սրտաշարժ պատմություն մ'ըրած էր: Այդ դեպքը «Արմենուհի»-ես բավական տարբեր էր: Բայց ո՞վ կհուսար թե երևակայութենե երևակայություն ան զիս պիտի առաջնորդեր քերթվածի մը ամբողջության: Այսպես եղավ: Ինչ որ կվերաբերի պատմական մասին, համակրելի Հայր Անդրիկյան ինձի մատնանիշ ըրած էր նախնյաց գրություններուն մեջ գեղեցիկ դրվագ մը: Այդ առիթ եղավ ինձի Շահ Աբասի

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 247: Դատելով պահպանված նյութերից, Վարուժանն սկզբնապես հերոսուհուն կոչել է Աշխեն և ցանկացել է ավելի մանրամասն ներկայացնել նրա նախորդ կյանքի և առևանգման պատմությունը: Ահա մեկ տուն պոեմի նախնական տարբերակից.

Թըխազանդուր Աշխենն. ըստրուկ և ղըշխո

Ընկողմանած փեղոսկրե բաղմոցին՝

Շահ Աբասի պալատին մեջ կը հյուծի:

Ամիսն անցավ՝ երբ արքան ղինքն հափհափեց

Եմխանայի լեռներեն՝ ուր կը սպասի

Մայրն արցունքով և նըշանածը վրեժով:

(Իսկելի վարուժան. Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, 1986, էջ 494):

գեմքին ծանոթանալու: Եթե դրվագն ամբողջապես առնելի՝ պետք էր նկարագրել Շահին՝ հայ կույսերուն հետ ըրած մեկ կերուխումը, ինչ որ գեղեցիկ հակասություն մը գուցե կազմեր հայ աղջկանց նկարագիրներուն մեջ: Մեկ խոսքով՝ խոհանարարի խոհանարարի հուսկ հասա ներկա ձերին զոր կհանձնեմ Ձեր դատողության»¹⁵:

Ինչ «սրտաշարժ պատմության» մասին է խոսվում այստեղ: Թերևս դա հղև է Արևմտյան Հայաստանում հայ աղջիկների առեանգման և բռնի ամուսնության մի պատմություն՝ նման այն դրվագներին, որ ներկայացված են Թումանյանի «Հին կռիվը» պոեմի «Երկրում» գլխի մեջ կամ Բ. Սեակի «Թրքոհին» պոեմում: Դժբախտաբար, որևէ ուրիշ տվյալ մեզ չի հասել, որը հնարավորություն տար բարեկերպ «Արմենուհու» արդիական կենսական հիմքը:

Սեակյան տվյալ զեպքում մեզ հետաքրքրում է մի ուրիշ խնդիր: Բնորոշ է, որ Վարուժանը միանգամայն հնարավոր է համարել մեկ պոեմի մեջ միավորել պատմական և արդիական սյուժեները, մեկի տվյալները լրացնել մյուսով: Պատմական փաստի ազատ ձևափոխման ու մոգեռնացման ռոմանտիկական սկզբունքից էր դա բխում և միանգամայն օրինական էր ռոմանտիկ Վարուժանի համար, ինչպես որ անհրաժեշտության իլիինքը ռեալիստ Թումանյանի ստեղծագործական համակարգում: Իրոք, անհնար է պատկերացնել, որ «Թագավորն ու շարչին» գրելիս նա այդ երկի մեջ ներմուծեր 1915 թ. դադից քաղված ինչ-որ դրվագներ: Դա անհամատեղելի կլիներ ռեալիստական մեթոդից անբաժան պատմականության սկզբունքին: Բալլադը արդիականության հետ կապելու շատ ավելի ազդեցիկ միջոցներ ունեն ռեալիստ բանաստեղծը:

Ինչ վերաբերում է Վարուժանի պոեմի «պատմական մասին», ապա հեշտ է համոզվել, որ նրա և պատմիչի հաղորդածի միջև գրեթե ոչ մի նմանություն չկա, բացի նրա-

¹⁵ Դանիել Վարուժան. Նամականի, էջ 124—125:

նից, որ երկու դեպքում էլ խոսվում է շահի և մի հայունհու հանդիպման մասին: Ավելին. Զաքարիա Սարկավազի դրքում այդ պատմությունը շարունակվում է բոլորովին ուրիշ ընթացքով, որն արդեն ոչ մի կապ չունի Վարուժանի պոեմի հետ: Ճիշտ է, պատմիչի գիրքը բանաստեղծի տրամադրությունների տակ չի եղել, և նա այդ մասին իմանալ չէր կարող (ն. Անդրիկյանը բարվոք էր համարել նրան հաղորդել միայն պատմության առաջին՝ այսպես ասած իդեալական, բանաստեղծական մասը՝ բաց թողնելով նրա շարունակությունը), սակայն արժե ծանոթանալ նաև այդ մասին, որն ավելի է ընդգծում Վարուժանի վիպերգի բացահայտ շեղումը պատմական աղբյուրից: Սարկավազի պատմության շարունակության մեջ կարդում ենք (հատվածը բերվում է աշխարհաբար թարգմանությամբ).

«Երկու անգամ նա ասաց այդ բանը: Իսկ Շահն իր միտքը պահեց աղջկա խոսքերը: Եվ երբ ավարտվեց նրա խրախճանքը, հրամայեց կանանց գլուխներին նետել մի-մի ծածկոց, այսինքն՝ ռոհփակ, իսկ տղաներին տալ մեկական գլխարկ, և արձակեց նրանց: Ապա վերադարձավ իր տեղը և կանչեց այն աղջկան, որ ասաց այդ խոսքերն իրեն, համբուրեց նրան և ասում էր. «Ա՛հ դու իմ դուստր, ի՞նչ էին նշանակում այն խոսքերը, որ դու ասացիր իմ երեսին»: Աղջիկն ասում է. «Օ հայր իմ Շահ, ես քո ծառան եմ: Ահա երկու տարի է, ինչ ես նշանված եմ մի երիտասարդի հետ և ոչ մի անգամ տղամարդու երես չեմ նայել, ոչ խոսել հետը և ոչ էլ մեր տնից դուրս եմ եկել մինչև այսօր, երբ պատուվեց իմ երեսի քողը: Ավելի լավ էր ես հողը մտնեի, քան տղամարդու հրես տեսնեի»: Շահն ասում է. «Շատերը կուզեին տեսնել թագավորի դեմքը, բայց չեն կարողանում, իսկ դու տեսնում ես և դեռ մտմտում ես»: Աղջիկն ասում է. «Եթե ռամիկ մարդու երես տեսնելը ամոթ է, ապա որքան ավելի ամոթ է տեսնել մեծ թագավորի դեմքը»: Այդ ժամանակ Շահը զարդարեց աղջկան և կարգադրեց կատարել նրա հարսանիքը և արքունական հրամա-

նագրով տվեց նրան այն քաղաքը, որպեսզի որդոց որդի հավիտյան պատկանի նրան: Ծվ աշդպես էլ է. ոչ ոք չի իշխում այն գյուղաքաղաքում, բացի ամագ դուստրից, ու այդ պատճառով էլ կոչում են Ղզ-շահրի, այսինքն՝ աղջկա քաղաք, իսկ մեր լեզվով՝ միանա»¹⁶:

Զաքարիա Սարկավագի (Քանաքեռցի) պատմությունը գրվել է XVII դարի վերջին՝ Շահ Աբասի տիրակալությանից մոտ հարյուր տարի անց: Նրա գրքում մեծ տեղ են գրավում այդ թագավորի մասին ժողովրդի մեջ շրջող պատմությունները, ուր նա երբեմն ներկայացվում է բարերար տիրակալի դերում: Բացի վերը բերված դրվագից, կարելի է հիշատակել նաև Սարկավագի պատմության առաջին հատորի հաջորդ՝ 20-րդ գլուխը, որը շարադրում է Շահ Աբասի և մի հայ կնոջ հայրաբերությունները («Վասն Գողալ անուն կնոջ և գարծոց նորա»):

Ինչպես տեսնում ենք, Վարուժանը իրեն բոլորովին ազատ է զգացել սկզբնաղբյուրի նկատմամբ: Զաքարիա Սարկավագի գրքից ոչ մի բան ուղղակի և նույնությամբ չի օգտագործվել պոեմի մեջ՝ ո՛չ խնջույքի պատմությունը, ո՛չ շահի և հայ աղջկա խոսակցությունը, ո՛չ էլ, առավել ևս, այդ աղջկան ամուսնացնելու և նրան գյուղաքաղաք նվիրելու դրվագը, որի մասին Վարուժանը առհասարակ տեղյակ չի եղել: Ռոմանտիկ բանաստեղծը իր երևակայության զինանոցից է քաղել պոեմի ամբողջ սյուժետային կառույցը, որի մեջ բացի Շահ Աբասի և մի քանի ուրիշ անուններից պատմական ոչինչ չկա: Պոեմի հպարտ ու խիզախ հերոսահին ոչնչով նման չէ պատմիչի նկարագրած հեզ ու խոնարհ, շահից ահաբեկված աղջկան: Նա բանաստեղծի ռոմանտիկական իդեալի մարմնացումն է՝ կազմված հայրենասիրության, ոգու ուժի և գեղեցկության ամենավսեմ տարրերից: Ամեն ինչ երևան է գալիս ծայրահեղ բեեռացմամբ՝ լույսի և խավարի, անվերապահ իդեալացման կամ դա-

16 Զաքարիայ Սարկավագի պատմագրություն, հ. 1, էջ 32—33:

տապարտման սկզբունքով: Պոեմի հերոսները՝ Շահ Աբասը և Արմենուհին, պատմական դեմքեր չեն, այլ բռնակալության և ազատասիրության, տուխանքի և իսկական սիրո խորհրդանիշներ:

Ռոմանտիկ գրողին սովորաբար միայն մի փոքրիկ հենարան է պետք, որպեսզի նա ծավալի իր ստեղծագործական ազատ թռիչքը, ինչպես ասվել է՝ միայն «մեխ», որից նա կարողանա կախել հնարանքի ուժով գործած իր հագուստը: Վարուժանի համար այդպիսի հենարաններ եղան իր լսած բանավոր պատմությունը և Զաքարիա Սարկավադի հաղորդածը, որոնցից ելնելով, բայց ամենևին չկաշկանդվելով փաստագրական որևէ «պարտավորություն», նա կերտեց մի երկ, որը ռոմանտիկական արվեստի իսկական դասագրքային օրինակ է՝ և՛ իր գեղագիտական սկզբունքներով, և՛ կատարման մանրամասներով:

Գրական սկզբնաղբյուրի, հետևաբար նաև պատմական իրականության նկատմամբ բոլորովին այլ մոտեցում ենք տեսնում Թումանյանի բալլադում: Հայտնի է, որ «Թագավորն ու շարչին» գրելիս Թումանյանն օգտվել է XVII դարի նշանավոր պատմիչ Առաքել Դավրիժեցու, մասամբ նաև մեզ արդեն ծանոթ Զաքարիա Սարկավադի գրքերից, որոնք, ի դեպ, երկուսն էլ եղել են նրա անձնական գրադարանում: Այդ գրքերի, ինչպես նաև մի շարք պատմագիտական աշխատանքների (Մ. Զամչյան, Լեո և ուրիշներ) հիման վրա Թումանյանն ամենայն ուշադրությամբ ծանոթացել ու հավաքել է այն բոլոր տվյալները, որոնք վերաբերում են Զուղայի հայերի բռնադադթին և Շահ Աբասի ծպտված շրջագայություններին¹⁷: Այդ ամենն արտացոլվել է բալլադի վրա կատարված ստեղծագործական աշխատանքում, որն ունի երկու՝ առաջին հայացքից հակադիր, բայց իրականում ներգաշնակորեն զուգակցվող հատկանիշ:

17 Տե՛ս այդ կապակցությամբ բանաստեղծի կատարած սևագիր դրանումները — (ԳԱԹ, ԹՖ, № 79, ամբողջությամբ տպագրվել են Թումանյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի 2-րդ հատորում, 1990, էջ 416, 569):

Մի կողմից, Թումանյանը ոչ թե «հորինել», այլ պատմական աղբյուրներից է քաղել սյուժեի հիմնական օղակները (մանրավաճառի տեսքով շահի ծպտված շրջադայություն, զրույց հայ գաղթականների հետ, նրանցից մեկի սպանություն և այլն), ինչպես նաև շատ արտահայտություններ, բառեր ու ոճեր: Միայն զարմանալ կարելի է, թե համեմատաբար փոքր մի ստեղծագործության մեջ նա ինչպե՞ս է կարողացել ընդգրկել ու տեղավորել այդքան շատ պատմականորեն հավաստի գեղարվեստական մանրամասներ:

Բայց, մյուս կողմից, «Թագավորն ու շարչին» սլաոմիշների նկարագրած որևէ առանձին դրվագի շափածո շարադրանքը չէ: Առաքել Դավրիժեցու և Զաքարիա Սարկավագի գրքերից քաղված դեպքերը, պատկերներն ու ոճերը ոչ թե մեկնաբնիկորեն գումարվել են, այլ կաղմում են նոր որակի համաձուլվածք՝ իր ինքնատիպ թումանյանական գաղափարով, շարադրանքի եղանակով, կենսական լրիվության և գեղարվեստական հակիրճության գուղալցումով: Այս բալլագում մենք տեսնում ենք ստեղծագործական աշխատանքի այն սկզբունքը, որը Թումանյանը կիրառել է իր հեքիաթների մեծ մասում, «Սասունցի Դավիթը» և «Հաղարան բլբուլ» պոեմներում: Այդ սկզբունքի էությունն այն է, որ իր «շինանյութը» նա խնամքով հավաքում է տարբեր աղբյուրներից, բայց նրանցից կերտում է բոլորովին նոր, ինքնուրույն կառույց:

Թումանյանին նվիրված գրականության մեջ բավական մանրամասնորեն քննվել է այս բալլագի և նրա գրական աղբյուրների փոխհարաբերությունը¹⁸: Չկրկնելով արդեն ասվածը, այստեղ նպատակահարմար ենք համարում առանց մեկնաբանությունների ներկայացնել այդ փոխհարաբերության բնագրային լրիվ պատկերը: Այդ նպատակով ստորև

18 էդ. Զրբաշյան. Թումանյան. Ստեղծագործության պորտրետներ. 1988, էջ 203—213: Տե՛ս նաև՝ Լ. Հախվերդյան. Թումանյանի աշխարհը, 1966, էջ 447—450:

նախ բերվում են Թումանյանի բալլադի տողերը, իսկ հետո՝ Առաքել Դավրիժեցու և Զաքարիա Սարկավազի համապատասխան տեքստերը: Թումանյանի անձնական գրադարանում եղել են Առաքել Դավրիժեցու պատմության առաջին՝ 1669 թ. և երկրորդ՝ 1884 թ. հրատարակությունները: Քանի որ, ամենայն հավանականությամբ, Թումանյանն օգտվել է այս երկրորդ տպագրությունից, մենք ևս քաղվածքները կատարում ենք այդ գրքից (Պատմութիւն Առաքել Վարդապետի Դավրիժեցույ, Վաղարշապատ, 1884, այսուհետև՝ ԱԴ և համապատասխան էջը): Ինչ վերաբերում է Զաքարիա Սարկավազի գրքին, ապա նրա էջերը նշվում են ըստ միակ տպագրության (Զաքարեայ Սարկավազի պատմագրութիւն, հատոր առաջին, Վաղարշապատ, 1870, այսուհետև՝ ԶՍ և համապատասխան էջը): Օրինակները համարակալվում են, իսկ բառային համընկնումների պատկերն ավելի ակնառու դարձնելու համար այս դեպքում քաղվածքները բերվում են պարբար բնագրերով:

1. — Հե՛յ, լավ մանրո՛ք,
Ասե՛ղ, հուրո՛նք,
Մատնի՛ք, մարջա՛ն,
Ասլարանջա՛ն ...
Հա՛վ, ձու բերե՛ք,
Առեք, տարե՛ք ...

Եւ Շահն Լմուտ 'ի տունն՝ ասէ, խուրտա առնո՞ւք: (ԶՍ, 20): Մտնալ 'ի տունն՝ ասէ, խուրտա առնո՞ւք ... և բացեալ դուրունս ևդ առաջի նորա ... բազում շար ուլունս ... ասլարանջան դեղին: (ԶՍ, 24): Եթէ ունիս հաւ վաճառելոյ՝ բեր առ իս զի գնեցից: (ԱԴ, 123):

2. Էսպես կանչելով՝ փողոցից փողոց,
Իբրե թև շարլի մի թափառական,
Չարչու կերպ մտած, ինչպես վիշապ օձ,
Անցնում էր ինքը՝ Շահ-Արաս արքան:

Իսկ վիշապն անդրնդային Շահարաս՝ որ իսկզբանէ դարաւ օձի ունի բնաւորեալ յինքեան ընդդէմ բրիստոնէից: (ԱԴ, 16): Երբեմն Երբեմն զի ալակերպիալ զինքն՝ ձեանայր ... ալակերպէր զինքն շահն, և շրշէր ի փողոցս և ի պողոտայս ի լսել, թէ զինչ առնն: (ԱԴ, 122, 129, 150) Օձն դարանակալ: (ԱԴ, 151): Սովորութիւն էր Շահ-Արասին՝ որ Երբեմն,

հրեմն յայլակերպս եղեալ շրջէր ... Երբեմն 'ի կերպ փօրեզկի՝ որ է Չարչի (ՉՍ), 15): Եղև Թալլիզ սուրար (կերպարանափոխ, ծպտեալ կնարարանօք) 'ի կերպ մանրավաճառի՝ որ է խուրտայ ֆոխշ: (ՉՍ, 20, 24):

3. Է՛, մի՛ խոսիր, քուրի՛կ, էդպէս,
Շահի կյանքը թև կըսիրես:

Թև դու սիրես զշահն, տուր մեզ զհաւս: (ԱԴ, 123): Բան ինչ կամ միմ հարցնել ի ձէնջ թև սիրէք զշահն: (ԱԴ, 130): Վասն սիրոյ Շահին քնկա՛ւ զիս ... Եթէ Շահն սիրես, պատմեա՛ւ վասն շնիաւացն: (ՉՍ, 15, 20)

4. Արեղ ապրի, չարչի ախպեր
էդ անունը բերան մի՛ բեր:

Եւ կինն ասաց. զի՛նչ լաւագոյն բարիս և զերախտիս տեսաք մեք ի շահին՝ որ վասն սիրոյ շահին տաց քեզ զհաւս: (ԱԴ, 123)

5. Վա՛հ, էսքան էլ շա՛ր լինի մա՛րդ.
Խոնջ է արեւ Շահը ձեզ վատ:—
Դադան թուրքի սըրից փըրկէ,
Չոր Զուղայի քարից պոկէ,
Բերել է ձեզ առատ Փարիս,
Աչքն էլ քաղցր է միշտ ձեզ վըրա ...

Եւ շահն ասաց. զի՛նչ ալ ևս բարիս արտացէ ձեզ շահն, զի յայսպիսում լաւ և վայելուչ երկրի բնակեցացեալ և յապահով պահէ զձեզ յամենից նեղութեանց, և քաղցրութեամբ և դիմի վարի ընդ ազգիդ ձերում: (ԱԴ, 123)
Եւ մանաւանդ առաւել խնամակալ է աղզին Հայոց, որ զամենայն զգործ և զրանս նոցա ըստ կամաց նոցա կատարէ. և ընդէ՛ր ազգն Հայոց ոչ են ջերմագոյն և յօժար կալ ի յաշխարհիս Ասպահանայ. զի շէն աշխարհ է և իշէլի է. իսկ աշխարհն Հայոց սահրատ է և բերան թշնամուոյ, և հասպաղ աւար և դերուքիւն: (ԱԴ, 150):

6. Օ՛ֆ, հերիք է, չարչի ախպեր,
Մի խոսեցնիր ինձ զըրանից:
Երնեկ զըրա ոտը կոտրեմ՝
Չըզար հաներ մեզ մեր տանից:
Եկա՛ւ վարար հեղեղի պիս,
Չարկեց մեր շէն, մեր լի Զուղան,

Ոչ Աստըծուն նայեց, ոչ մեղ,
Սըրբեց բերավ ողջ տեղահան:

Եւ կինն ասաց. երանի թէ ոչ էր բերեալ զմեզ՝ զի վտարանշի արարեալ
եհան զմեզ ի նախնի աշխարհէն մերմէ, ի բնիկ տեղեաց, և ի հայրենի
ժառանգութեանց, և բերեալ աստէն յօտար աշխարհի բնակեցոյց պան-
դըխտութեամբ: (ԱԴ, 123): Զի անապատ եղև վայելուչ և քաղցր աշխարհա-
մեր: (ԱԴ, 39)

7. Թող արինք փակ մեր տուն ու ժամ,
Բանալիբներն Արաղն ածինք,
Սարի ուսից վերջին անգամ
Ծտ նայեցինք ու կանչեցինք.
— «Աստվածածին՝ Վերին Կաթան,
Քնդ ամանաթ մեր սուրբ վաթան,
Ուր որ դրնանք մեր վաթանից՝
Մեզ դարձրու գերությունից»:
Աղաչեցինք աղերսելով,
Ետ շուռ եկանք ու անց կացանք.
Մեծով, կոծով, հըրով, սըրով՝
Ծով Արաղի ալիւ հասանք:

Եւ զբանալի եկեղեցւոյն՝ զոր Վերին Կաթան ասէին՝ առին քահանայքն,
և յորժամ ելին ընդ դուռն սարսպին Զուղայու, և ի հասանելն առաջի
եկեղեցւոյն որ անուամբ Աստուածածնին կայ շինեալ արտաքոյ Զուղայու-
իբր հայեցան, և տեսին զԱստուածածին եկեղեցին, և բազում քրիստո-
նեայք եկեալ խառնեցան ընդ քահանայսն. որ և նոքա ես բերին զրա-
նալիս տանց իւրեանց, և ի միասին աղաղակ բարձին աղիողորմ ձայ-
նիւ, փղձկեալ սրտիւ և արտասուալի աչօք գոռային՝ և լացին, և սղաղա-
կելով կանչէին ընդդեմ Աստուածածնին և ասէին. ո՞վ սուրբ Աստուածա-
ծին, այսոքիկ լուսնալիւ սրբոյ եկեղեցւոյ մերոյ՝ և տանց մերոց բեզ-
յանձն լիցի. և դու դարձուցես զմեզ ի տեղիս մեր յօտար երկրէն ուր
տանին: Եւ զայս ասացեալ արկին զբանալիսն ի գետն, և մորմոքաւով
յոլով ժամս ձայն բարձեալ լացին. և ասպ զնացին:

Եւ այսպէս ժողովուրդքն Զուղայու հարուստ և չբաւորք ելին ի Զուղա-
յոյ՝ և զնացին յնոր գետոյն Երասխայ առ ի անցանել զգետն... (ԱԴ,
43—44)

8. Արաղը ծաղի, Արաղն ելման,
Դուրս է եկել իր ափերից.
«Անցն՛ք», եկավ մեղ հըրաման.
Շահն է հրաման տալիս վերից ...
Նտեը սո՛ւր, առաջը ջո՛ւր,
Աճ՛ւղ, վայնասո՛ւն, իրարանցո՛ւմ,
Բառաշում են մեծ ու պուճուր,
Իրար զըրկած՝ դետը լըցվում ...
էն սև օրը որ մենք տեսանք,
Քո թըշնամին թող չըտեսնի ...
Ա՛խ, ե՛րբ պիտի մին էլ տեսնենք՝
Մեր անեծքը երկինք հասնի ...

Իսկ ողորմելի ժողովրդեանն հայելին յառաջ դանհուն դետն տեսանէին իրրև դծով՝ որ խեղդէր, և յետուստ զսուրն Պարսից՝ որ սպանանէր, և ճարսկ փախչելոյ ոչ դտանիւր. և առհասարակ աղիողորմ ողբս, և յորդ արտասուս յաշաց հեղեալ տունէին երկրորդ Նրասխ. և ձայն լալիաց, և հառաչանաց, ճշանաց, վայոց, կսկծանաց, մորմոքանաց բնդ միմհանս խառնեալ գոչեցուցանէին ուժգին աղաղակաւ. իսկ ողորմութիւն և փրկութիւն ոչ ուստեբէ էր (ԱԴ, 30)։ Յայնժամ հրաման եղև ի Պարսիցն առ ժողովուրդն, թէ անցեբ զգետն ... եւ որբ տկարք էին թափեալք լինէին ի ջուրն և ծփալով և ճշալով զՆային ընդ երեսս ջրոյն. և յովովք հեղձնուին ի ջուրն՝ և մեռանէին (ԱԴ, 44)

9. Շուռ են գալիս խրենց բընում
Չարչու աչքերն ըսպառնալի,
Չենն ու ոտը դող են լինում ...

Իսկ այս բան կնոջն իրրև դերկսայրի սուր սլատահեցաւ ի սիրտս շահին, վասն զի կարի ծանր և դառն թուեցաւ նմա, մինչև ի սիրտ և ի հոգի խոցեալ լինէր, և յառաւել բարկութենէն լուեալ կայր՝ և ոչինչ խօսէր (ԱԴ, 123)

10. Մոքնչաղ շարլին, արին շըպըրտեց,
Դուրս եկավ տակից Շահ Արասն ահեղ,
Նաջաղը ցոլաց, իջավ շեշտակի,

Եւ զայրագին սրտամտութիւն թագաւորին կարի յորդեալ առաւելաւ՝ որ և ոչ հանդուրժեալ ի բարկութենէ իւրմէ շահն, այլ էստ ի ձեռաց փայլելին զկացնական, որ է նաջախն՝ և նովաւ ուժգին բախմամբ հհար զգլուխ երիցոյն և կարի սլատառեաց: Որոյ վիրացն և բախմանն չհանդուրժեալ տեւել երիցոյն, այլ ուշաթափ և խելագնաց եղեալ՝ անկաւ անշնչացեալ իբրեւ զմեռեալ (ԱԴ, 124)

Հնարավոր է, որ ավելի մանրակրկիտ քննությամբ բայտահայտվեն ուրիշ համընկնումներ ևս: Բայց քանակի ավելացումը բանի էությունը չի կարող փոխել: Բերված օրինակները բավական են տեսնելու համար, թե ի՞նչ վիթխարի աշխատանք է կատարել Թումանյանը այս համեմատաբար ոչ մեծ գործը գրելու համար, ինչպիսի՜ բծախնդրությամբ է նա վերաբերվել ամեն մի բառի՝ խստորեն պահպանելով պատմական դարաշրջանի հարազատ գծերը:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե Թումանյանն ընտրել է ստեղծագործական աշխատանքի «հեշտ ուղի»՝ շատ բան ուղղակի փոխ առնելով պատմական աղբյուրներից: Բայց իրականում Թումանյանը գնացել է ամենադժվար ճանապարհով. շատ ավելի հեշտ կլիներ մի երկու փաստ վերցնել պատմիչներից, իսկ մնացածը ազատորեն հորինել՝ առանձնապես չհոգալով մանրամասների պատմական և հոգեբանական ճշմարտության մասին: Բայց դա խորթ էր Թումանյանի ռեալիստական սկզբունքներին, պատմականություն խորը ըմբռնմանը:

Սխալ կլինի կարծել նաև, թե այդպիսի մոտեցումով Թումանյանը կաշկանդել է իր ստեղծագործական ազատությունը, երևակայության թռիչքը: Դեղարվեստական հնարանքի սահմանները ռեալիզմի մեջ շատ լայն են, բայց անհրաժեշտաբար ենթարկվում են պատմական ճշմարտության պահանջին: Քննելով վերը բերված օրինակները, զրգովար չէ համոզվել, թե Թումանյանն ինչպիսի ազատությամբ և վիրտուոզ վարպետությամբ է քաղել ու միավորել ան-

Հրաժեշտ գեղարվեստական մանրամասները, հետ ու առաջ է գցել, ինչ-որ բան փոխել, դրել է նոր կապերի մեջ: Եվ, ինչպես արգենտալեց, նա ամենևին էլ չի ստրկացել որևէ փաստի, այլ փաստն է ենթարկել իր ընդհանուր մտահղացմանը: Դա ստեղծագործական ազատության բարձրագույն ձևն է, որին հետևում է ռեալիստ արվեստագետը: Անթերի գեղարվեստական ղեկավարությամբ ստեղծված այս նրկը, հենվելով ազգային արմատների վրա, միաժամանակ դառնում է մի ինքնատիպ խոհ մարդկային հասարակության ճակատագրի մասին: Այդ առումով բնորոշ է սկզբնաղբյուրի մեջ մտցված ամենամեծ փոփոխությունը: Եթե ըստ Առաքել Դավրիժեցու Շահ Աբասը հայ ծերունուն նաջախով հարվածում է մուսուլման դառնալու առաջարկից հրաժարվելու համար, ապա Թումանյանը ուրիշ մեկնաբանություն է ապիս դեպքին: «Դերի ծերունին» մահացու հարված է ստանում բռնակալի կրեսին ճշմարիտ և անկեղծ խոսք ասելու, ժողովրդի կրած տառապանքները նրան հիշեցնելու համար: Թումանյանի ողջ ստեղծագործության և մտածողության համար այնքան բնորոշ մարդկայնության պաթոսը, մարդու բնական իրավունքների պաշտպանության դադափարը այստեղ դառավ իր վերջին ամենավառ դրսևորումներից մեկը:

Բռնակալը բառայական դատաստանի առջև: Դժվար չէ նկատել, որ միևնույն պատմական դարաշրջանին վերաբերող այս երկու դործերն էլ մի գերագույն նպատակ են հետապնդում՝ գեղարվեստորեն ցուցադրել Շահ Աբասի հրեշավոր դերը հայ ժողովրդի ողբերգական ճակատագրի մեջ, բարոյապես դատապարտել բռնակալին: Բայց ինչպե՞ս, ի՞նչ միջոցներով, — այս հարցում նրկու բանաստեղծների ուղիները որոշակիորեն բաժանվում են, և դա նորից պայմանավորված է նրանց ստեղծագործական սկզբունքների տարբերությամբ:

Ուղղակի առումով՝ վարուժանի պոեմը պատմում է ոչ թե հայոց հողում Շահ Աբասի գործած չարիքները, այլ մի

մասնավոր դեպքի՝ հայ աղջկան տիրելու համար նրա անհաջող փորձի մասին: Այդ ոլորտում էլ տրվում է նրա բարոյական գնահատականը, այստեղ է նա ենթարկվում անողորմ և անվերապահ բանաստեղծական դատաստանի: Այսպիսով, Վարուժանն ընտրել է ռոմանտիկական պոեզիային բնորոշ մի իրադրություն, երբ երկրներ ու ժողովուրդներ նվաճած ահեղ տիրակալը պարտվում է մի թույլ աղջկա կամքի և արժանապատվության ուժի առջև: Այդ առումով շատ հատկանշական է Շահ Աբասի և Արմենուհու խոսակցություն տեսարանը, որից բերում ենք մի հատված.

— «Ես գերիդ եմ. կույս ոտքերուդ տակ ահա

Կը մերկանամ զենուզարդես, անունհս»:

— «Դու վազըր մ'ես որ ճիրաններդ արյունլիւս

Նայվածքներուս առջև հիմա կ'ամփոփես,

Որ տարածես դանոնք հետո իմ սըրտիս»:

— «Միշտ պիտի քեզ սիրեմ»:— «Խամբես պիտի ղիս»:

Ի դեպ, պոեմի նախնական տարբերակի մեջ այս հատվածի վերջին տողն ունենր ուրիշ՝ ավելի ցայտուն հակադրության վրա հիմնված ձևակերպում. «Բայց կը սիրեմ ըզքեզ»:— «Ըզքեզ ես կ'ատեմ»:

Իհարկե, այսպիսի մի երկխոսություն ամենազոր արքայի և գերված աղջկա միջև պատմական և հոգեբանական առումով բացարձակորեն անհամոզիչ է: Առավել ևս սա վերաբերում է այն տեսարանին, ուր Արմենուհին գերբնական ուժով և արհամարհանքով մի կողմ է նետում բռնակալին.

Արմենուհին բաղձոցեն խրոխտ կ'ոստնու վեր՝

Փոթորկելով ուսերուն շուրջն իր վարսեր:

Կը դընն մերկ ոտքն Արքային ծոծրակին

Ջերդ Տիրամայր վրկանդած քարրն ոխերիմ.

Ի այսպես կանգուն շողերուն մեջ լուսնակին,

— «Ո՛վ Շահ, կ'ըսե, բանականրուդ ուժն ունիմ»:

Անշուշտ, այս և նման պատկերները պետք է գնահատել ոչ թե պատմական հավաստիության տեսակետից, այլ իբրև բռնության նկատմամբ բարոյական ուժի գերազան-

յության ռոմանտիկական դադարարի հաստատում: Հետա-
քըքքիր է, որ վերը բերված հատվածից 150 տող անց, ար-
դեն հերոսուհու մահից հետո, վարուժանն ստիպում է, որ
արյունոտ ու դաժան արքան ևս խոստովանի Արմենուհու
անհաղթահարելի ուժն ու իր բարոյական պարտութունը.

Հոն ևզերքին Շահը կեցած մըտախոհ՝
Կ'երազեր իր Ավարին վրա՝ որ մընաց
Մահվան մեջ կույս. և կուտոթյան մեջ՝ դըշխո:
Այդ կյանքին հետ կ'ըզդար թուրն իր ջախջախված
Եւ կը խորհեր՝ առջէն այդ սուրբ դիակին՝
Թե ան իրավ ուժն ուներ իր բանակին:

Վերջապես, Շահի բարոյական (ինչպես և ֆիզիկական)
նսնմացման դիժը իր բարձրակետին է հասնում պոեմի նշ-
րափակիչ տողերում, երբ նա պարտվում է նաև առյուծի
հետ վարած մենամարտում.

Արդ կը դարնէ, կը փըշըն հոն խարակին
Թուրին մնացած կեսն անպետ, սիրտն իր վըհատ.
Ու կարդալով հազար նըզովը Դըժոխքին՝
Կը դառնա իր վըրաններուն հուսահատ:

Այսպես է ավարտվում բռնակալի բարոյական դատա-
տանը, նրա ամենադորոթյան լեդենդի պսակազերծումը:
Ամենուր հրով ու սրով անցած շարագործը ընկրկում և
պարտվում է հերոսուհու բարոյական ուժի առջև, և դա բա-
նաստեղծի համար մի յուրօրինակ խորհրդանիշ է, ամեն մի
բռնության անխուսափելի կործանման առհասույտը: Կըրկ-
նում ենք, այս բոլորը չպետք է դիտել իբրև պատմական
անդյալի հաշվառարիմ արտացոլման արդյունք: Դա բանաս-
տեղծի ռոմանտիկական իդեալի հաստատման միջոց էր:

«Թագաւորն ու շարշու» մեջ ևս Շահ Աբասը իսկական
բարոյական դատաստանի առջև է կանգնում: Բայց դա ար-
վում է ուրիշ՝ շատ ավելի իրապատում ուղիներով: Բռնակա-
լի պատիժն այստեղ առաջին հայացքից կարող է թվալ «ոչ
էֆեկտիվ», բայց դա ամենախոր և անբեկանելի դատաս-
տանն է: Ծաղկած՝ «իբրև թե շարշի մի թափառական» շըր-

ըող բռնակալ արքան հոգու խորքում այն հույսն էր փայ-
փայում, թե դադլթական հայերի շուրթերից իր հասցեին
կլսի սիրո և երախտագիտության խոսքեր: Բայց, ի զար-
մանս նրա, հնչում են միայն անեծքի և ատելության ձայ-
ներ, որոնք դալիս են,— դա չի կարող շհասկանալ նույնիսկ
իր մեծության հովերով կուրացած բռնակալը,— ժողովրդ-
դի սրտի խորքերից: Եվ ինչպիսի՝ ճշգրիտ ու դիպուկ բա-
ռեր է գտել բանաստեղծը շարագործ արքայի նկատմամբ
ժողովրդի իսկական վերաբերմունքն արտահայտելու հա-
մար. «Ամա՛ն, հողեմ դուխը Շահի, Աստված Շահից հե-
ռու պահի», «Երնեկ դերա ոտը կոտրեր՝ Զըզար հաներ մեզ
մեր տանից», «Ա՛խ, ե՞րբ պիտի մին էլ տեսնենք՝ Մեր անեծ-
քը երկինք հասնի», «Անե՛ծք Շահին, իրեն գահին», «Բայց
մեր սիրտը ո՞նց չըծածկենք էն մարդակեր շար գազանից»:
Այս է, որ մինչև հոգու խորքը խոցում է արքային, ստիպում
է մի կողմ նետել կեղծ վաճառականի դիմակը և անձամբ
ֆիզիկական դատաստան տեսնել ճշմարիտ խոսք ասած ծի-
րունու նկատմամբ: Այո՛, բռնակալի համար իր մասին ճըշ-
մարտություն լսելը ամենամեծ դատաստանն է: Բալլադի
նախնական մի դրաման մեջ, պատմելով քահանային նա-
ջախով հարվածելու դրվագը, Թումանյանը թագավորի կա-
տաղության պատճառը համարում է այն, որ նա «աճեղձ
խոսք էր լսել»¹⁹: Հայ բանաստեղծը ևս այն համոզմանն էր,
որ վերջին հաշվով ժողովրդի կարծիքով է պայմանավորված
բոլոր կարգի իշխանավորների փառքի և իշխանության իրա-
կան արժեքը, նրանց տեղը պատմության մեջ: Մի միտք,
որը տարբեր ձևերով արտահայտել են առաջնության գրա-
կանության շատ խոշորագույն դեմքեր՝ Շեքսպիրից մինչև
Պուշկին և Տոլստոյ:

Թումանյանի բալլադը մարդկության անցյալն ու ներ-
կան մի որոշ տեսանկյունից ընդհանրացնելու փորձ է, սե-
րունդներին հանձնված մի յուրօրինակ սրտովիրան: Այդ մա-

19 Տե՛ս ԳԱԹ, ԹՖ, № 79 (ընդգծումը Թումանյանինն է):

սին է խոստում ստեղծագործության հայտնի վերջույթը. «Ու միշտ, քանի որ կա Շահ ու գերի, ըստրուկ ու տեր, Չի լինելու երկրի վերա Ոչ շիտակ խոսք, ոչ կյանք, ոչ սեր»։ Թե ինչքան կարեւորութիւն էր տալիս Թումանյանն իր այս մըսֆին, երևում է նրանից, որ այս տողերը բալլադի վերջում կրկնվում են երկու անգամ՝ ծերունի գաղթականի շուրթերում և ապա, դրանից ընդամենը չորս տող հետո, արդեն հեղինակի անունից, իբրև ստեղծագործության ընդհանուր եզրափակում։ Թումանյանի պոետիայում շատ հաղվագչուտ է միևնույն տողերի այսպիսի՝ իրար գրեթե կողք կողքի դրված կրկնութիւնը։ Գրականագիտութեան մեջ այս տողերը սովորաբար վկայակոչվում են իբրև բանաստեղծի դեմոկրատիզմի և մարդասիրութեան վկայութիւն, և դա, իհարկե, ճիշտ է։ Սակայն չի կարելի մոռանալ, որ այստեղ կանաւ մարդկութեան պատմութեան դառը փորձից բխեցված մի կարեւոր ընդհանրացում, որն ամենեւին վարդապույն չէ։

Զննելով հասարակութեան դարգացման ընթացքը, Թումանյանը ցավով համոզվել էր, որ կեղծիքն ու ստրկութիւններ, ատելութիւնն ու դաժանութիւնը խոր և ամուր արմատներ ունեն, որոնք հեշտութեամբ դուրս չեն մղվի մարդկանց գիտակցութիւնից ու վարքագծից։ Իսկ քանի դեռ կա հողեւոր և մարմնական ստրկութիւն, չի կարող լինել նաև ճշմարիտ խոսք և լիարժեք կյանք։ Բալլադի այս եզրակացութեան յուրօրինակ տարբերակներ կարող են համարվել դրանից երկու տարի առաջ՝ 1915 թ. գրված «Հողհանգիստ» բանաստեղծութեան մոայլ վերջույթը՝ «Մարդակեր գաղան՝ մարդը՝ դեռ երկար է սպաս կը մընա», կամ 1918 թ. մի քառյակի հայտնի ավարտը՝ «Ու հեռու է մինչև Մարդը իր ճամփան»։ Այս ազդերով Թումանյանը նախազդու աշխուժում էր մարդկութեանը, որ հեշտ չի լինելու ազատասիրութեան ու հումանիզմի իդեալների կենսագործումը, որ բռնութիւնն ու սուտը դեռ շատ չարիքներ են գործելու մարդկանց կյանքում։ Իբրև իրատես մտածող ու դեղագետ Թումանյանը լավ էր գիտակցում, որ արդարութեան և ճշմարտութեան հաս-

ներու ուղին երկարատև է ու տատասկոտ: Ամեն մի սերունդ իր ավանդն է ներգնում այդ գործում, բայց ոչ մեկը չի կարող ավարտել այն, որովհետև անսպառ ու անվերջ են մարդու և հասարակության կատարելագործման պահանջն ու հեռանկարները:

Լեզվի հայելու մեջ: Իր գրական դասերից մեկում (որոնք հրատարակվել են «Հորդորներ սկսնականերուն» պայմանական վերնագրով) Դ. Վարուժանը հատուկ խոսել է ոճի, իբրև տաղանդի անհատականության անմիջական ցուցանիշի մասին՝ գրելով. «Մտածում մը գրվածքի կամ խոսքի միջոցով առանձնահատուկ կերպով արտահայտելուն ոճ կ'ըսվի ... Ոճը տաղանդին անձնական դրոշմն է, ան որքան ինքնուրույն ըլլա՝ տաղանդը այնքան ավելի ինքնուրույն է»²⁰:

Այս միանգամայն ճիշտ մտքին պետք է ավելացնել, որ ոճը ինչպես իր մյուս կողմերով, այնպես էլ լեզվական մակարդակով, ոչ միայն գրողի ինքնատիպ տաղանդի, այլև նրա որդեգրած ստեղծագործական մեթոդի անմիջական արտահայտությունն է: Ե՛վ Վարուժանի պոեմի, և՛ Թումանյանի բալլադի լեզվի հայելու մեջ կարելի է տեսնել իրարից շատ տարբեր երկու բանաստեղծների անկրկնելի նկարագիրը: Ռոմանտիզմի և ռեալիզմի սկզբունքային տարրերն թյունները երևում են նաև պատկերների լեզվական ձևավորման մեջ: Ցույց տանք դա համառոտակի, մի քանի օրինակով:

«Արմենուհու» մեջ կարելի է տեսնել այն բոլոր հիմնական լեզվական հատկանիշները, որոնք բնորոշ են Վարուժանի շափածո երկերի մեծ մասին, բացի թերևս վերջին՝ «Հացին երգը» ժողովածուից: Դա ներշնչված բանաստեղծական լեզու է, որի մեջ երևույթների կոնկրետ բնութագրումները սովորաբար ուղեկցվում են ծավալուն հրապարակախոսական դատողություններով, ղուգակցվում են իրական կեն-

²⁰ Դանիել Վարուժան. Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, 1987, էջ 192:

սական փաստն ու խորհրդանիշի աստիճանի հասցված բառ-
հասկացությունները: Իր ներքին և արտաքին ամբողջ կա-
ռույցով այդ լեզուն համապատասխանում է բանաստեղծի
ռոմանտիկական մտածողության ոգուն՝ նրան բնորոշ բևե-
ռացված հակադրություններով, գեղադիտական հզոր իգեա-
լի մշտական և անսքող ներկայությամբ: Պոեմի լեզվի այդ
որակը ցույց տալու համար բերենք մի քանի օրինակ ստեղ-
ծագործության տարբեր շերտերից: Ահա մի հատված հե-
ղինակային խոսքից, երբ հերոսուհու արտաքինի նկարա-
դրությունը ուղեկցվում է այսպիսի պաթետիկ խորհրդածու-
թյուններով.

Ո՛վ մարմին հայ կույսերու, ո՛վ սուրբ Սափոր,
Նահատակի, բանաստեղծի, հերոսի
Սաղմն և աճյունն օր մը կրելու դու սովոր:
Ո՛վ վեհ Արձան աստվածակերտ, ես քեզի
Վաղը նյիտ՝ դամ և ճակատիս ուղփաճեմ
Դափնեպսակն ու փուշապսակը փետեմ
Գիրգ ծոցիդ մեջ՝ որ Նիրվանան է ցավին:

Բերենք մի քաղվածք էլ պոեմի այն մասից, ուր Շահ
Աբասը, իբրև մի կրքոտ սիրահար, սպասում և հավատում
է, որ զիշերով իր վրանից դուրս փախած Արմենուհին շու-
տով պատկանելու է իրեն.

Գրեա՛, վաղն ես արեղակին հետ կու գամ,
Տռիւիը՝ կուրծքիս, ու երկսայրիս՝ թերաքամ:
Կը ճեղքեմ սիրտդ՝ եթե դայն դու չըբանաս,
Ու անոթի գայլերու՝ այդ անըղգամ
Արյունըդ խանձ կ'ընեմ, ծամերդ՝ երազադ:
Գրեա՛, վաղն ես արեղակին հետ կու գամ:

Ահա, վերջապես, մի քանի տող էլ Արմենուհու խոսքերից,
որ նա ասում է գետն անցնելու հուսահատ փորձից առաջ.

Ջրկա ինծի տարբեր ճամբա. վաղն արփին
Երբ լըվալ գա մեջքդ վարսերն իր ծածան,
Շահի մ'առջև, վերան գայլի մը մորթին
Պիտի քակեն արծաթ գոտիս կուտության:

Որպեսզի հարճ չըլլամ՝ ըլլամ պիտի դի.
Վազն արյունս իմ թարթիչներես պիտ' կաթի:

Բերված քաղվածքների մեջ մենք հաջորդաբար լսում ենք երեք ձայն՝ հեղինակի, բնականի և հերոսուհու: Բայց, ինչքան էլ տարբեր իրենց բովանդակությամբ, այդ ձայները զարմանալիորեն նման են իրենց հնչերանգով ու ոճով: Նույն պաթետիկ խոսքը, որը բացառում է որևէ հոգեբանական կոնկրետություն և միշտ ներշնչված է բարձր նպատակի, կրքի, գաղափարի անվերապահ հաստատման ցանկությամբ: Ռոմանտիկական գեղադիտությանը (բոլոր ժանրերի մեջ և մանավանդ պոեզիայում) խորթ է նաև հերոսների պատմական որոշակիության և անհատականացման սկզբունքը: Դա նույնպես անտեսվում է հանուն առաջադրված իդեալի և հեղինակի սուբյեկտիվ մղումների: «Սրմենուհին» այդ իրողության համոզիչ վկայությունն է:

Վարուժանն իր այս պոեմի վրա երկար և համառ աշխատանք է կատարել, պահպանվել են երկու ամբողջական տարբերակներ և բաղմաթիվ մասնակի մշակումներ: Հայտնի է, մասնավորապես, որ Սրշակ Չոպանյանի խորհրդով նա 1908 թ. սկզբին ծայրեծայր վերափոխել է պոեմը՝ նախապես անհանգ ոտանավորով գրված երկը դարձնելով հանդավոր: Դրա համար նա մեծ կամ փոքր փոփոխությունների է ենթարկել պոեմի դրեթե բոլոր տողերը, ամենուրեք ստեղծելով համահունչ տողավերջույթներ և վեցտողանի տների հետևողական հանդավորման կարգ (մեծ մասամբ՝ ababcc կամ aabcbcc սկզբունքով): Այդ բոլորի հետևանքով պոեմն ստացավ իր վերջնական տեսքը, որի մասին արդեն խստապահանջ գեղագետ Ս. Չոպանյանը արտահայտվեց այսպես. «Տավորությունը այս անգամ ղմայլելի հղավ վրաս: Հոյակապ կտոր մըն է»²¹: Սակայն, ինչպես ցույց է տալիս համեմատությունը, վերամշակման ընթացքում անփոփոխ են մնացել լեզվական արտահայտության սկզբունք-

21 Դանիել Վարուժան. Նամականի, էջ 265:

ները, առաջին հերթին՝ խոսքի ռոմանտիկական երանգները, որոնք դեռ շարունակվելու էին նրա ստեղծագործական կյանքի հետագա՝ թեև կարճատև, բայց այնքան բուռն և արդյունավետ շրջանում՝ իրենց բարձրագույն արտահայտությունը գտնելով «Հարճը» պոեմում:

Թումանյանի բալլադի լեզվի մասին կխոսենք շատ համառոտ, որովհետև, թվում է, այստեղ ամեն ինչ ծայրաստիճան պարզ է: Ինչքան էլ սահմանափակ է այս ստեղծագործության ծավալը, այն լիակատար հիմք է տալիս խոսելու ռեալիստական-ժողովրդային սկզբունքների լայն ու հետևողական կիրառության մասին նաև լեզվի ոլորտում: Ամեն մի բառ և պատկեր հագեցած է ժողովրդական խոսքի և մտածողության տարրերով, համապատասխանում է պատմական և հոգեբանական ճշմարտության չափանիշներին: Պատմական կողմը մենք արդեն տեսանք՝ համոզվելով, որ տառացիորեն ամեն մի տող ստեղծվել է գրական աղբյուրների մանրակրկիտ քննությամբ: Ավելացնենք, որ թումանյանական մի շարք ուրիշ երկերի նման՝ «Թագավորն ու շարչին» բալլադի շատ արտահայտություններ դարձել են թեմավոր խոսքեր, մտել են մեր ժողովրդի ամենօրյա դիտակցության և լեզվի մեջ: Հիշենք միայն մի քանի օրինակ. «Խունջիկ-մունջիկ հարսն ու աղջիկ», «էժան կրտամ, լավը կըտամ», «Վահ, էսքան էլ շա՛ր լինի մարդ. Ի՞նչ է արել Շահը ձեզ վատ», «Ուր որ դրնանք մեր վաթանից՝ մեզ դարձրու գերությունից», «Ետեք սո՛ւր, առաջը՝ ջո՛ւր», և այլն:

Խստորեն ասած՝ «Թագավորն ու շարչին» իր լեզվով որևէ էական տարբերություն չունի ընդհանրապես Թումանյանի սյուդիայի, մանավանդ նրա մյուս բալլադների լեզվից: Ավելի քան երեք հարյուր տարի առաջ կատարված դեպքերը սլոտկերիկիս նա անհրաժեշտություն չի զգացել դիմելու ինչ-որ հատուկ ոճավորման՝ գրաբարի, միջին հայերենի կամ նույնիսկ աշխարհաբարի վաղ շրջանի տարրերի օգնությամբ: Դարասկզբին հասած լինելով ժողովրդական

հյուսիսային, ու պարզության, առարկայական պատկերավորության և հակիրճության բարձրագույն աստիճանին՝ Թումանյանի լեզուն ինքնին բոլոր հնարավորությունները տալիս էր անցյալի ճշմարտապատում արտացոլման համար: Բալլադի լեզվի մեջ ևս լիովին երևում է պատմության նկատմամբ հետևողական ռեալիստական մոտեցման ամբողջական պատկերը: «Մի կաթիլ մեղրի» և «Աղավնու վանքի» հետ միասին «Թագավորն ու շարլին» հայկական պատմական բալլադի ամենաբարձր նվաճումներից է: Այն ցույց է տալիս Թումանյանի ռեալիզմի լայն շառավիղները, որոնք հանդես են գալիս նաև պատմական անցյալի, ավանդության, նույնիսկ պայմանական և ֆանտաստիկ պատկերների միջոցով:

Այսպես, որ կողմից էլ որ համեմատենք պատմական միևնույն դարաշրջանին վերաբերող այս երկու բանաստեղծական երկերը՝ «Արմենուհին» և «Թագավորն ու շարլին», ամենուրեք տեսնում ենք ռոմանտիկական և ռեալիստական ընկալումների սկզբունքային տարբերությունը:

* * *

Մի կողմից Թումանյանի և մյուս կողմից՝ Շանթի ու Վարուժանի երկերի զուգադիր վերլուծությունը նպատակ չունի ապացուցելու մեկի գերազանցությունը մյուսի նկատմամբ: Մեր խնդիրն էր բացահայտել այդ երկերի տարբերիչ գծերը, որոնք երկու գեպքում էլ հանդես են գալիս արտաքին թեմատիկ նմանության շրջանակներում:

Վերլուծված երկերը ժամանակի հայ դրականության գեղարվեստական բազմաղանության և հարստության վկայություններից են: Մյուս կողմից, նրանք օգնում են ավելի լավ պատկերացնելու Հովհ. Թումանյանի տեղը աղջային գրականության համայնապատկերի մեջ: Եղակի և անկրկնելի տեղը:

Հ Ա Ջ Ո Ր Դ Ն Ե Ր

Կգան և նոր գրողներ, որոնց սրտերը
կոտրած չեն լինիլ, որոնք կտեսնեն իրենց
քիկունքին կանգնած մի ագատ, առողջ ու
ամբողջ ժողովուրդ և նրա՝ մահուր ու կեն-
դանի շնչով գորացած, բարձր ու զվարթ
կխոսնեն շախարհի առջև, ազգերի առջև,
և էլ մաղձ չի լինիլ նրանց խոսքերում, էլ
բշխամություն չի ննչիլ նրանց երգերում:

ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ
(1915)

Թումանյանի և նրա գրական հաշորդների ստեղծագործական փոխհարաբերությունը քննելիս ամենից ղեկավարը հետազոտության սահմանների որոշումն է։ Իրոք, ո՞ւմը կարելի է համարել Թումանյանի գրական ժառանգորդ։ Այս հարցին պատասխանել հեշտ չէ, և ինչպես նրա շրջանակների ընդլայնումը, այնպես էլ նրա նեղացումը կարող են հանդեսնել սխալ եզրակացությունների։

Առաջադրված խնդրի մասին մտորելիս մեր առջև բացվում է մի պարսպոքապին իրավիճակ։ Մի կողմից, հայտնի է, որ Թումանյանն ստեղծեց կյանքի ուսույթական պատկերման դասական նմուշներ, մարմնավորեց ազգային բանաստեղծական մտածողության լավագույն գծերը։ Նրա արվեստը դարձավ մի բարձրագույն տիպար և շափանիչ, որի դիրքերից անհրաժեշտարար պիտք է դնահատվեր հայրենի գրականության հետագա ողջ դարգացումը։ Եվ այդ առումով Թումանյանը կարող է համարվել նրանից հետո հանդես եկած շատ հայ գրողների ուսուցիչը, որովհետև ոչ ոք չէր կարող շրջանցել նրա ստեղծագործական փորձն ու նվաճումները։ Վերափոխելով Շեքսպիրի մասին Թումանյանի խոսքերը, մենք նույնպես կարող ենք ասել, որ Թումանյանից հետո ամեն մի հայ գրող «տեսնում է իր ուղին արդեն լուսավորված նրա շողերով» (IV, 339)։

Սակայն, մյուս կողմից, ղեկավար է ցույց տալ որևէ խոշոր հայ գրողի, որն ուղղակիորեն հետևած լինի Թումանյանի ոճի և պատկերային համակարգի սկզբունքներին։ Այդ առումով նա անմիջական հետեորդներ կարծես թե չունեցավ։ Դարասկզբի հայ բանաստեղծության մեջ մենք որոշակիորեն նկատում ենք մի ամբողջ հոսանք, որը պայմանականորեն կարելի է կոչել «Վահան Տերյանի դպրոց», ուր մտնում են գրական շատ տարատեսակ երևույթներ՝ ակնհայտորեն էպիգոնային հետևության փորձերից մինչև երիտասարդ Չարենցի հզոր տաղանդի պրոթիվումը։ Այնինչ ղեկավար է խոսել «Թումանյանի դպրոցի» մասին. այդ հասկացությունը շատ նեղ կլիներ ազգային գրականության վրա նրա ներգործության բնույթն ու սահմանները պատկերացնելու համար։ Նրա ավանդույթները չեն կարող տեղավորվել որևէ դպրոցի կամ ուղղության անձուկ ափերի մեջ, այլ ընդհանրապես հայրենի գրականության հիմնաքարերն են։ Իսկ Թումանյանի ոճական համակարգը այնքան ինքնատիպ է և անկրկնելի, որ նրան ուղղակի հետևել կամ ընդօրինակել պարզապես անհնար է և

անիմաստ Դրան կարող են դիմել միայն զրական շարժման երկրորդական գիմքերը, որոնք, իհարկե, երբեք չեն որոշում գրականության զարգացման ուղղությունը:

Ահա թե ինչու պլապորտ խնդիրը մեզ համար եղել է ոչ թե ուղղակի ազդեցության կամ տեքստային համընկնումների ցուցադրումը (թեև առանձին դեպքերում այդպիսի փաստեր նույնպես նշվում են), այլ Թումանյանի ավանդույթի ընկալման և շարունակման առավել բնորոշ նշանաձողերի բացահայտումը: Այդ պատճառով էլ «մենագրական գլուխներին» համար մենք ընտրել ենք այնպիսի դրոշներ, որոնք, նախ, իրենց ստեղծագործությամբ առաջատար դիրք են զբաղեցրել հետխոսակցական շերտերի հայ գրականության մեջ: Երկրորդ, այնպիսի դրոշների, որոնք միշտ սուր կերպով զգացել են իրենց աշխարհում Թումանյանի ժառանգության հետ, ինչ ձևով էլ որ այդ կսպը արտահայտվե՛ր՝ ստեղծագործական համերաշխության, թե՛ գրականության խնդիրներին սկզբունքորեն տարրեր, նույնիսկ հակադիր լուծում տալու: Այդ երկու պայմաններին բավարարող դրոշներից նախ և առաջ առանձնահատուկ են երեքը՝ Վահան Տերյան, Նզիշ Չարենց և Ստեփան Զորյան, որոնց և հատուկ գլուխներ են նվիրվել աշխատության այս մասում:

Թումանյանի հաջորդների սերունդը, այսինքն այն դրոշները, որոնք իրենց ստեղծագործությամբ արդեն նոր փուլ են նշանավորում հայ գրականության պատմության մեջ, հանդես եկան դեռ բանաստեղծի կենդանության ժամանակ՝ 1910-ական թվականներին: Բայց ուշադրություն դարձնենք մի այսպիսի իրողության վրա՝ նոր սերնդի հենց այն դրոշներն ու քննադատները (Վ. Տերյան, Ստ. Զորյան, Յ. Խանդավյան, Պ. Մակինցյան, Հ. Սուրխավյան), որոնք հանդես էին գալիս իրեն հայ գրականության զարգացման նոր ուղիների որոնողներ, միաժամանակ առաջինն էին, որ դեռ 10-ական թվականներին գիտակցեցին և լիաձայն խոսեցին Թումանյանի համազգային նշանակության մասին: Նրանք էին, որ, հակադրվելով նեղմիտ կամ պարզապես շարամիտ մարդկանց, հաստատում էին Թումանյանի գեղարվեստական ժառանգության վեթիսարի, չխամբող արժեքը: Դա ոչ թե մտքի անհետևողականությունն էր, այլ գրական զարգացման կենդանի դիալեկտիկան, հնի և նորի անխզելի կապը ճիշտ ըմբռնելու արդյունք:

Դիրքն ավարտվում է ընդհանուր բնույթի մի գլխով, որը կրում է «20—30-ական թվականների գրական շարժումը և Թումանյանը» վեր-

1 Հարցի մանրամասն քննությունը տե՛ս «Հովհ. Թումանյանը և 1910-ական թվականների գրական քննադատությունը» հոդվածում:— Էդվարդ Զրբաշյան. Չորս գաղաթ. Թումանյան, Իսահակյան, Տերյան, Չարենց, 1982, էջ 86—110:

նագիրը: Այդպիսի մի դիմի առանձնացումը պայմանավորված է նրանով, որ այդ տարիներին «Թումանյանի խնդիրը», նրան «ընդունելու» կամ «չընդունելու» երկընտրանքը հալ գրական կյանքի առանցքային հարցերից մեկն էր, որի շուրջ հաճախ սուր լախումներ էին տեղի ունենում: Եվ միայն նշված ժամանակաշրջանի վերջում ճշտվեցին Թումանյանի ժառանգության յուրացման ու գնահատման կայուն չափանիշները: Հարցի ընդհանուր քննության շրջանակներում աշխատել ենք ցույց տալ նաև առանձին գրողների ստեղծագործության «թումանյանական շերտերը»:

Ասվածից պարզ է, որ գրքի այս վեջին մասում վերլուծվող նյութի բնույթը էապես փոխվում է: Այժմ արդեն խոսքը ոչ թե Թումանյանի ժառանգած, այլ նրա իսկ սկզբնավորած ավանդույթների մասին է: Ավանդույթներ, որոնք, գրական ժառանգորդության հայտնի օրենքով, մասնակցում են հայրենի գրականության հետագա զարգացման ընթացքին, իրեն նրա հիմքերից մեկը:

ՔՈՒՄԱՆՅԱՆԸ ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆԻ ԳՐԱՊԱՏՄԱԿԱՆ ՀԱՅԱՅՔՆԵՐԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

1

Ազգային գրականության շրջաններն առանձնացնելիս մեծ մասամբ դժվար է լինում հենվել ճշգրիտ թվականների վրա: Գրական զարգացման նոր փուլի տարրերը սովորաբար գոյանում և կուտակվում են ժամանակի ընթացքում, մինչև որ վերածվում են որակական փոփոխությունների, և այդ պատճառով էլ անհնար է դառնում գրական շրջափուլերն իրարից անջատել ժամանակային խիստ սահմաններով: Ճիշտ է, գրականության պատմական շարժման ընթացքը պատկերացնելու համար մենք այն հաճախ բաժանում ենք ըստ տասնամյակների (օրինակ, հայ գրականությունը XIX դարի 50—60-ական թվականներին, կամ XX դարի 20—30-ական թվականներին, և այլն): Սակայն այդ բաժանումներն զգալի չափով պայմանական են և ճշգրտորեն չեն համընկնում այդ տասնամյակների հետ: Բերենք մի օրինակ: Այն, ինչ մենք անվանում ենք XIX դարի 90-ական թվականների հայ գրականություն, չի կարող պարփակվել միայն այդ տասնամյակի մեջ: Փաստորեն այն իր սկիզբն առնում է նախորդ՝ 80-ական թվականների կեսերից, հրե հայ գրականության երկու ճյուղերում էլ զրվեցին ռեսուստական նոր շարժման հիմքերը (Շիրվանդադեն և Նար-Գոսը, Արփիարյանը, Կամսարյանն ու Զոհրապը արձակում, Հովհաննիսյանն ու Մառտիրյանը պոեզիայում):

Սակայն լինում են և առանձին դեպքեր, երբ գրականություն կամ նրա որևէ սեռի պատմության սահմանները շատ որոշակի են, քանի որ կապվում են որևէ նշանավոր ստեղծագործության երևան գալու հետ: Հայ նոր բանաստեղծության պատմության մեջ այդպիսի մի շատ որոշակի սահմանագիծ եղավ Վահան Տերյանի առաջին՝ «Մթնշաղի անուրջներ» գրքի հրատարակության տարին՝ 1908 թվականը: Դա իրավամբ համարվում է ոչ միայն հայ պոեզիայի նորագույն շրջանի, այլև ընդհանրապես նոր բանաստեղծական մտածողության սկիզբը: Այդ գրքով և մի քանի տարի անց՝ 1912 թ. հրատարակված Վահան Տերյանի «Բանաստեղծություններ» առաջին հատորով հայտնագործվեցին գեղարվեստական այնպիսի սկզբունքներ, որոնք երկար ժամանակ որոշեցին հայ բանաստեղծական արվեստի հետագա ընթացքն ու ճակատագիրը: Անգամ Եղիշե Չարենցի նման գրական հսկան, որը թեմատիկ-գաղափարական և ձևական վիթխարի նորություններ բերեց հայ պոեզիային, իր ոճի և մտածողության էական սկզբունքներով անպայման պատկանում է ազգային բանաստեղծական արվեստի այն փուլին, որի ամուր հիմքերը դրեց Վահան Տերյանը:

Սակայն տվյալ դեպքում մեղ հետաքրքրում է Հովհաննես Թումանյանի՝ գրական «հին սերնդի» ամենահեղինակավոր դեմքի վերաբերմունքը հայ բանաստեղծության այդ նոր շրջափուլին: Իր ըմբռնումներն այդ մասին նա առավել հստակորեն արտահայտեց Հայ գրողների ընկերության հավաքներից մեկի ժամանակ, 1916 թ. վերջին, ուր լսվել է Հ. Սուրխաթյանի զեկուցումը «Ռուսահայ նորագույն բանաստեղծությունը» թեմայով: Ինչպես հաճախ է եղել Թումանյան քննադատի ելույթների ժամանակ, այս դեպքում ևս բանաստեղծն իր կարծիքը հայտնել է մի մասնավոր առիթով, հսկանցիկ, առանց մանրամասն գիտական հիմնավորման, բայց առաջադրված ըմբռնումն իր բովանդակությամբ գիտական լուրջ արժեք ունի: Այն չի

Աարող շրջանցվել հայ պոեզիայի նոր շրջանի մասին խոսելիս:

Թումանյանն արևելահայ բանաստեղծության դարգացումը երեք շրջանի է բաժանում, որոնց հիմնադիրները եղել են, համապատասխանաբար, երեք «ուսանող-բանաստեղծներ»: Ըստ Թումանյանի՝ նախ Ռաֆայել Պատկանյանը 1857 թ. հրատարակած «Աղգային երգարան հայոց» գրքով ռուսահայ բանաստեղծության առաջին շրջանի սկիզբը դրեց, իսկ երեսուն տարի անց՝ 1887 թ. տպագրված Հովհաննես Հովհաննիսյանի անդրանիկ ժողովածուով սկսվեց նրա զարգացման երկրորդ շրջանը: Վերջապես, շալունակում է Թումանյանը, 1908 թ. Վահան Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներին» հրատարակությամբ «առաջ եկավ երրորդ, նորագույն շրջանը, որի մասին հանդիսավոր ու հավաքական կերպով խոսում ենք էսօր հայ գրողների ընկերության մեջ»: Իր տեղը հայրենի բանաստեղծության պատմական ընթացքում Թումանյանը ներկայացնում է այսպես. «Ես ընկնում եմ երկրորդ շրջանի մեջ և կանգնած եմ հին շրջանի ու նորագույնի մեջտեղը» (IV, 381):

Ինչպես տեսնում ենք, օբյեկտիվ պատմական հայացքը Թումանյանին հնարավորություն է տվել զծագրելու աղգային բանաստեղծության զարգացման բավական հստակ և ըստ ամենայնի հիմնավորված պատկեր: Մյուս կողմից, նա հեռու է մնացել իր անվան հետ անպայման որևէ առանձին փուլ կապելու գալթակզությունից, թեև այդ ժամանակ նա արդեն հայ դրականության ճանաչված ղեկավարն ու կենտրոնական դեմքն էր: Նա իրեն դրել է երկու շրջանների միջև, մի դիրք, որը ենթադրում է դրականության պատմության տարբեր փուլերի բնորոշ գծերի համադրություն: Ինչքան էլ սա տարօրինակ թվա դրական-պատմական ընթացքի հետ շատ սերտորեն կապված այնպիսի մի գրողի նկատմամբ, որպիսին Թումանյանն է, կարելի է ասել և ավելին. նա ընդհանրապես չի կարող տեղավորվել գեղար-

վեստական զարգացման որևէ առանձին փուլի մեջ, նա շատ ավելի լայն է, քանի որ ներառնում է ազգային դրականության ամբողջ հարստությունը, կապված է նրա հետագա առաջընթացի ամենալայն և առողջ հիմքերի հետ:

Թումանյանի գրական լայնախոհության ու խորաթափանցության համար շատ բնորոշ է, որ նա իր կրտսեր գրչակցին, չնայած որոշակի ստեղծագործական տարաձայնություններին, անվերապահորեն հռչակել է ազգային բանաստեղծության նորագույն շրջափուլի հիմնադիր: Սկզբից ևեթ լավ տեսնելով, որ երիտասարդ բանաստեղծը շատ հեռու է իր գրական սկզբունքներից («իմ ազդեցությունը բնավ չտեսա այնտեղ»,— Տերյանի առաջին ոտանավորների մասին ասել է նա Իսահակյանին), նա շատ բարյացակամ վերաբերվեց դեպի Վահան Տերյանը: «Մթնշաղի անուրջների» հեղինակի մեջ նա տեսավ սկսնակ դրողի արժեքավորման հիմնական պայմանը՝ նոր և ինքնուրույն ասելիք ունենալը: Ինչպես վկայում է Տերյանը 1908 թ. դարնանը գրած մի նամակում, Թումանյանն իր բանաստեղծությունների տետրակը կարդալուց հետո ասել է. «Մի բան, որ իմ առաջին պահանջն է ամեն մի սկսնակ գրողից,— ասաց նա,— դա այն է, թե արդյոք մի ինֆլույուն—նոր բան բերո՞ւմ է այդ մարդը կամ ցույց տալի՞ս է նշաններ այդ անելու: Ձեր վերաբերմամբ պետք է պատասխանել դրականապես: Դուք բանաստեղծ եմ: Դա ամենագլխավորն է: Դուք խոսքերի հետ չեք խաղում.... Նա ուրախությամբ ողջունում եմ Ձեր մուտքը գրական ասպարեզ — բարո՛ւմ եկաք» (III, 257)¹:

Մի քանի տարի անց՝ 1913—14 թթ. գրողների ընկերության հավաքների ժամանակ Թումանյանը սրտանց ողջունեց Տերյանին՝ նրա մեջ տեսնելով «մեր նորագույն բա-

¹ Վահան Տերյանի քաղվածքները բերվում են հետևյալ հրատարակությունից. Երկերի ժողովածու չորս հատորով, Երևան, 1972—1979 (փակագծերում նշվում են համապատասխան հատորն ու էջը):

նաստեղծութիւնն փայլուն ներկայացուցին ..., որի երգերը կարող ենք սլարժանքով հանել ռուսաց նորագույն բանաստեղծներից ամենալավերի դեմ»: Նշանակալի է հատկապէս այն, որ Թումանյանը աներկմատորեն մերժեց այն «շատ տարածված կարծիքը, թե Տերյանը ղուրկ է տեղայնութիւնից և հարաւատ չէ մեզ»: Հակառակ այդպիսի պատկերացման նա հաստատեց Տերյանի քնարի, նրա թախծի ու երազների կապը հայ ազգային բնավորութեան և բնաշխարհի հետ (տե՛ս IV, 453—454, 463—464):

Այսպիսով, Վ. Տերյանի նկատմամբ Թումանյանի վերաբերմունքի մեջ զուգակցվել են իրենց գեղարվեստական սկզբունքների տարբերութեան գիտակցութիւնը և ուրիշ ստեղծագործական դավանանք ունեցողի տաղանդը բարձր գնահատելու առաքինութիւնը:

Վերաբերմունքի այդ երկու կողմերը, իհարկե, գունավորված ուրիշ զգայական երանգներով, երեսն եկան նաև հակառակ դեպքում՝ Թումանյանի մասին Տերյանի բազմազան ասույթների մեջ: Ամենախոր ակնածանք և մեծարում, բայց նաև սեփական ստեղծագործութեան բոլորովին այլ ուղու գիտակցութիւն: Առավել ամբողջական և հրատակ ձեով և՛ մեկը, և՛ մյուսն արտահայտվել են 1915 թ. աշնանը նվարդ Թումանյանին դրած համակում: Հայտնելով իր տպավորութիւնը այդ օրերին «Հորիզոն» թերթում տպագրված Թումանյանի մի սևագիր երկի մասին (լուսքը վերաբերում է «Հին կոփը» պոեմի մասերից մեկին՝ «Տանը» վերնագրով), Տերյանն ավագ բանաստեղծի նկատմամբ իր ընդհանուր վերաբերմունքը բնութագրում է այսպես. «...Թումանյանի դրած ամեն մի տողը ինձ համար հետաքրքրող է և նշանակալից, թեև իբրեւ պոետ ես ինձ միտնդամայն օտաւ եմ զգում նրան, այսինքն նրա պափոսը իմ պափոսը չէ՝ ես նրան երկրպագու եմ և սիրում եմ, բայց նրա աշխարհն իմ աշխարհը չէ (հուսով եմ, սխալ չեմ բժշկել ինձ—սրահով ես չեմ ուզում ժխտել նրա մեծութիւնն ու նշանակութիւնը, հասկանում եմ ինձ, նույնը կարող էի ասել, օրինակ, մի Շեքսպիրի մասին)» (IV, 240):

Այս տողերում, թվում է, ամեն ինչ ասված է հստակ, գիտական բանաձևի դիպուկությամբ, և մեզ մնում է ճշմարտորեն մեկնաբանել Թումանյանի և Տերյանի ստեղծագործական փոխհարաբերությունը՝ չընկնելով մեկ կամ մյուս չափազանցության մեջ:

Արդեն շարադրվածից պարզ է, թե ինչքան շատ կողմեր ունի «Թումանյան—Տերյան» խնդիրը: Երկու բանաստեղծների անձնական կապերից կամ փոխադարձ գնահատականներից զատ, դա նախ և առաջ ազգային բանաստեղծական արվեստի զարգացման տարբեր փուլերի և ստեղծագործական համակարգերի քննության խնդիրն է: Առանցքային մի խնդիր, առանց որի հնարավոր չէ ճիշտ հասկանալ և բնութագրել դարասկզբի՝ հայ պոեզիայի պատմության ամենաբարդ և հարուստ փուլերից մեկի գեղարվեստական ժառանգությունը: Այդ հարցի բազմակողմանի քննությունը մի ամբողջ մեկնագրության նյութ է, որը չի կարող ամփոփվել Թումանյանի ներազգային գրական առընչություններին նվիրված այս աշխատության սահմաններում:

Նպատակահարմար չէ նաև ընդհանուր գծերով տալ երկու բանաստեղծների դեղարվեստական համակարգի համեմատական բնութագիրը (ինչպես մենք վարվեցինք Ավ. Իսահակյանի նկատմամբ): Բանն այն է, որ այս դեպքում Թումանյանի և Տերյանի թեմատիկայի, ոճի և լեզվի, տաղաչափության և ամբողջ պատկերային համակարգի տարբերություններն ինքնին շատ ակնհայտ են և դա հատուկ ապացույցի պետք չունի: Իհարկե, սա չի բացառում նրանց միջև ոգու, աշխարհգացողության կամ առանձին մոտիվների որոշ ընդհանրություններ, բայց դրանց ըմբռնումն արդեն ճաշակի և մոտեցման հարց է և չի կարող ենթարկվել ճշգրիտ գիտական չափումների:

Հայ գրողների հետ Թումանյանի անձնական և ստեղծագործական կապերից ոչ մեկն այնքան մեծ ուղադրության չի արժանացել մեր դրականագիտության մեջ, ինչքան

նրա առնչությունները Վահան Տերյանի հետ²։ Այդ հանգամանքը մեզ աղատում է խնդրի բոլոր կողմերին անդրադառնալու անհրաժեշտությունից։ Ըստ էության մենք լուսաբանելու ենք միայն մեկ հարց. ինչպե՞ս էր պատկերացնում Տերյանը հայրենի դրականության շղթայում Թումանյանի գրաված տեղը, նրա ղեղարվեստական և հասարակական մեծությունը, հետևաբար, ի՞նչ դեր էր հատկացնում նրան «գալիք օրվա» հայ գրականության հեռանկարի մեջ։ Այս հարցերի պատասխանը շատ կարևոր է ցույց տալու համար, թե ինչպես են ընկալվել Թումանյանի վաստակն ու ավանդույթները նրա մերձավորագույն, թեպետև գրական ուրիշ դիրքերի վրա կանգնած, բանաստեղծական ժառանգորդի կողմից։ Ավելացնենք և մի ուրիշ էական հանգամանք։ Տերյանական գնահատականները մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև թումանյանագիտության պատմության առումով։ Տերյանը պատկանում է գրական այն սերնդին, որի ջանքերով 1910-ական թվականներին ձևեր բերվեց Թումանյանի համազգային և գեղարվեստական մեծության ըմբռնումը, առաջ քաշվեցին մի շարք հիմնարար դրույթներ, որոնք, կարելի է ասել, անասան են մնում առ այսօր։

2

Ամենից ամբողջական ձևով Թումանյանի գնահատմանը Տերյանն անդրադարձել է 1914 թ. գարնանը կարդա-

² Այս խնդրին վերաբերող նամակադրական և հուշագրական նյութերը ժամանակի ընթացքում հրապարակել են Նվարդ Թումանյանը («Նոր ուղի», 1931, № 4, «Տեղեկագիր» ՀՍՍՌ ԳԱ, Հասարակական գիտություններ, 1950, № 9, «Հուշեր և զրույցներ», 2-րդ հրատ., 1987), Սաքո Սուբիասյանը («Խորհրդային գրականություն», 1939, № 3—4, «էջեր Վահան Տերյանի կյանքից», 1958)։ Դրանք տեղ են գտել Վ. Տերյանի երկերի եռահատոր (1960—1962) և քառահատոր (1972—1979) հրատարակությունների մեջ, Երկու բանաստեղծների հարաբերությունների պատմության շարադրանքը տե՛ս Վաչե Պարտիզունի. Վահան Տերյան, Ստեղծագործությունը, 1968, էջ 426—458։

ցած «Հայ գրականության գալիք օրը» ղեկուցման մեջ: Այդ ղեկուցման տեքստն էլ լինելու է մեր հետագա քննության առարկան, իսկ բանաստեղծի գրական-հրապարակախոսական մյուս ելույթներին, նամականերին կամ ժամանակակիցների հուշերին կղիմենք իբրև օժանդակ նյութերի՝ ղեկուցման մեջ առաջադրված մտքերը հիմնավորելու կամ պարզաբանելու համար:

Վահան Տերյանի ղեկուցումը բացառիկ ճակատագիր ունեցավ: Թերևս XX դարի հայ գրականագիտության մեջ դժվար գտնվի մի ուրիշ գործ, որն իր շուրջ այդքան վեճ ու պայքար հարուցած լինի առաջին օրից և հետագա բոլոր տասնամյակներին: Զեկուցումը կարդալուց անմիջապես հետո (1914 թ. ապրիլի 30-ին Թիֆլիսի երաժշտական ընկերության դահլիճում) ծայր առան բանավոր և գրավոր հակադիր կարծիքներ: Ըստ երևույթին, այդ էր հիմնական պատճառը, որ Տերյանը հրաժարվեց ղեկուցումը «Մշակի» էջերում ամբողջությամբ տպագրելու առաջարկից՝ շցանկանալով դառնալ «մշակական-հորիզոնական» պայքարի ուղղակի մասնակից («մի կողմից հալ չկար կարգի բերելու գրածս տպագրության հանձնելու համար, մյուս կողմից էլ լավ համարեցի առայժմ վերապահ մնալ», — գրել է նա ընկերներից մեկին):

Անշուշտ, Տերյանը մտադիր էր իր գրածի որոշ դրույթներ դեռ ճշտել կամ հիմնավորել, կատարել ինչ-ինչ լրացումներ: Բայց այդպիսի հնարավորությունն ա մինչև վերջ էլ չունեցավ և իր ղեկուցումը տպագրված չտեսավ: Միայն գրվելուց ավելի քան տասը տարի հետո «Հայ գրականության գալիք օրը» լույս տեսավ Պ. Մակինցյանի խմբագրած Երկերի ժողովածուի 4-րդ հատորում (1925), մի տեսակ կարծեք վերածնվելով հայ հասարակության դիտակցության մեջ: Ժամանակը ցույց տվեց, որ ղեկուցման մեջ բարձրացված շատ հարցեր մնում են կենսական և հուղող:

Հայրենի գրականության ապագան Տերյանը կապում էր ազգային-հասարակական կյանքի արմատական խնդիր-

ների հետ և նրանց տալիս էր այնպիսի պատասխաններ, որոնք այսօր էլ մեզ անտարբեր թողնել չեն կարող: Բավական է հիշել զեկուցման մեջ ամենայն սրությամբ դրված այնպիսի հարցեր, ինչպես հայ գրականության մեջ իշխող ազգային-ազատագրական գաղափարը, մեր ժողովրդի քաղաքական կողմնորոշման խնդիրը (մուսիա՞, թե՞ Տաճկաստան), ազգային-կուլտուրական կյանքի դործոնների, հայոց լեզվի և գրականության երկու ճյուղերի վիճակի և զարգացման հեռանկարները գնահատականը, ազգայինի և համամարդկայինի փոխհարաբերությունը կյանքում և արվեստում, և այլն: Այս և շատ ուրիշ հարցեր այսօր էլ մընում են մեր ազգային-հասարակական կյանքի օրակարգում, այժմ էլ մեզ պակաս չեն հուլում, քան դարասկզբին: Եվ Տերյանի զեկուցումը նորից ու նորից ակտիվորեն միջամտում է մեր վեճերին ու մտորումներին:

Չպետք է չափազանցության մեջ ընկնել և սնդել, թե իր առաջ քաշած բոլոր հարցերին Տերյանն անառարկելի ու վերջնական պատասխաններ է տվել: Ազգային-քաղաքական կյանքի բացառիկ բարդ և հակասական պայմաններում այդպիսի պատասխաններ ընդհանրապես հնարավոր չեն: Հարափոփոխ կյանքը միշտ էլ իր ուղղումներն է մտցնում նույնիսկ ամենախորաթափանց մտքի կանխատեսումների մեջ: Սակայն, ընդհանուր առմամբ, Տերյանի զեկուցումից հետո անցած յոթ-ութ տասնամյակները հաստատեցին նրա գնահատականների իրավացիությունը: Դա երևում է նաև Թումանյանին վերաբերող հատվածներից, որոնք ցրված են զեկուցման տարբեր մասերում և, կարելի է ասել, կազմում են Տերյանի գրական-պատմական կոնցեպցիայի հիմնաքարերից մեկը: Ծավալով մեծ չին այդ հատվածները, ամբողջ զեկուցման ոճին համապատասխան՝ դրանք շարադրված են սեղմ, կոնսպեկտային կղանակով, բայց միշտ տարողունակ են ու խոր: Քննենք այդ ասույթներն առանձին-առանձին:

Թումանյանին և ընդհանրապես հայ նոր գրականության անցած ուղին Վահան Տերյանը բնութագրել է իր ղեկուցման սկզբում շարադրված այն ըմբռնման դիրքերից, որի համաձայն դարասկզբին հայ ազգային կյանքի սրբնիսց զարգացումը ենթադրում է նաև բուրք հոգևոր արժեքների արմատական վերազնահատում: Թվարկելով արևելահայ գրականության խոշորագույն դեմքերին՝ Աբովյանից մինչև Աղայան, ղեկուցողը բացականչում էր. «որքա՞ն սրբագործված, նվիրական անուններ—և միևնույն ժամանակ, զարմանալի չէ՞, որքա՞ն, որքա՞ն հեռավոր, արդեն գրեթե անհասկանալի, արդեն գրեթե սխմբուլ դարձած, գրեթե չեղած, կենդանի կյանքով չապրած մարդկանց անուններ են դորա ինձ համար և այն սերնդի համար, որին սլատկանում եմ ես» (III, 52):

Անմիջապես ասենք, որ Տերյանն ընկնում էր ակնհայտ չափազանցության մեջ, երբ հոգեբանական «անանցանելի անջրպետ» էր տեսնում դրական հին սերունդների և իր ժամանակի միջև: XX դարի սկզբին այդ զրոգների լեզուն, նրանց կիրառած գրական ձևերը, իրոք, շատ կոդմերով հնացած էին, բայց նրանց արտահայտությամբ ազգային ոգին, բարոյաքաղաքական իդեալները ամենևին էլ չէին դարձել անհասկանալի և խորթ: Դա հաստատվեց նաև հետագա տասնամյակների ընթացքում:

Սակայն հայ նոր գրականության մեջ կային մի քանի անուններ, որոնց Տերյանը ոչ միայն բարձր էր գնահատում ինքնին, այլև համարում էր նրանց այդ գրականության գեղարվեստական հասունության լավագույն վկայություն,— Սոսոկուկյան և Շիրվանզադե, Թումանյան և Իսահակյան: «Աբովյանից ու Պոռչյանից մենք հասել ենք Թումանյանին ու Շիրվանզադեին»,— նշել է նա դասախոսության մի ուրիշ մասում՝ դրա մեջ տեսնելով ընդամենը մի կես դարի ընթացքում մեր նոր գրականության անցած մեծ և արդյունավետ ճանապարհի ցուցանիշը: Հատկապես Թումանյանին նա գնահատում է գեղարվեստական ամենաբարձր

շափանիշներով, ազգային բնավորութեան և իղեալների մարմնավորման համապարփակ սկզբունքի տեսանկյունից:

Որպեսզի պարզ լինի անմիջականորեն Թումանյանին վերաբերող սողերի իմաստն ու նշանակությունը, պետք է հիշել, թե ի՞նչ դրույթներ ու դատողություններ են նախորդում այդ գնահատականին: Տերյանի համոզմամբ, Պատկանչից ու Շահազիզից հետո «մեր դրականությունը սկսում է ավելի մոտենալ գեղարվեստին», աստիճանաբար հրաժարվելով ուսուցողական և միտումնավոր, հրապարակախոսական տարրերից: Գաղափարներն արտահայտվում են «ավելի ներգաշնակ ու գեղեցիկ ձևի մեջ», բանաստեղծական լեզուն «ավելի նուրբ է դառնում և արտահայտիչ»: Այս բոլորը համարելով ազգային բանաստեղծության «մեծ առաջադիմություն», «ազգայնական-կղերական սահմաններից» դուրս գալու վկայություն, Տերյանն ասում էր, որ «այդ կողմից առաքարակույս ամենամեծ հետաքրքրության արժանի է Թումանյանի և Խաչատրյանի պոեզիան»: Այս խոսքերին էլ, ահա, անմիջաբար հաջորդում է Թումանյանի ստեղծագործության սեղմ, բայց շատ խոր և իր տեսակի մեջ սպառիչ բնութագիրը, որն այսօր էլ մնում է նրա ամենից դիպուկ և տպավորիչ գնահատականներից մեկը. «Դրանցից առաջինը՝ Հովհ. Թումանյանը ստեղծել է իր սև-փական երկերը մեր պոեզիայի մեջ: Նա արդեն վարպետ է ամեն կողմով, մեծ գեղարվեստագետ և ժողովրդական հոգու իմաստուն ու վսեմ թարգման: Նա կանգնած է իր հատուկ ճանապարհի վրա, որ լի է գեղարվեստական հրաշալիքներով...» (III, 72—73):

Թումանյանագիտության զարգացման ընթացքը ցույց է տալիս, որ Տերյանից առաջ հայ ազգային մեծ բանաստեղծն այսպիսի անվերապահորեն բարձր և համապարփակ գնահատական չէր ստացել (եթի նույնիսկ նկատի ունենանք ըստ ամենայնի դրվատական գիրքերից գրված և 1911—12 թթ. հրատարակված Ա. Տերտերյանի և Պ. Մակինյանի հայտնի աշխատությունները): Անկասկած, Վահան Տերյանը

Թումանյանի ստեղծագործության ըմբռնման նոր աստիճանի սկիզբ էր դնում: Սվ եթե այսօր նրա գնահատականները սովորական մտքեր են թվում, ապա դա ավելի է ընդգծում նրա գրությունների ճշմարտացիությունն ու պատմական արժեքը:

Վ. Տերյանի այս և մյուս գնահատականները բխում էին նրա այն համոզմունքից, որ ժամանակակից աշխարհում քաղաքական և կուլտուրական զարգացման միակ ընդունելի ուղին ազգային և համամարդկային արժեքների ներդաշնակ զուգակցումն է: Դրա համար, ասում էր նա, անհրաժեշտ է «ձուլել մեր կյանքը համամարդկային կյանքի հոսանքին՝ պահպանելով մեր հոգեկան առանձնահատուկ գծերն ու գույները»: Ամեն մի այլ ուղի, որը տանում է դեպի հոգևոր մեկուսացում, Տերյանի համար անընդունելի է, քանի որ դա «կարող է մեզ համար Պարսկաստանի նման մի հայրենիք ստեղծել: Մենք չենք կամենում այդպիսի հայրենիք» (III, 77, 99):

Թումանյանի պոեզիան Տերյանի աչքում իսկական գեղարվեստի կատարելատիպ էր նաև այն պատճառով, որ նրա մեջ ազգային անկրկնելի յուրահատուկ գծերը բնականորեն զուգակցվել են համամարդկային գաղափարների և զգացմունքների խորությամբ: Այս առումով բնորոշ է հատկապես «Փարվանա» բալլադի արտակարգ բարձր գնահատականը: Այն մեջ բերելուց առաջ նորից փորձենք վերհիշել, թե Տերյանն ի՞նչ դասողություններ է հիման վրա է արժեքավորում այդ երկը: Խոսելով իր սերնդի գեղարվեստական ըմբռնումների ու շափանիշների անունից, նա առաջագրում է «իսկական գեղարվեստ և ոչ թե սուրբոգատ» ստեղծելու պահանջը: Այդ նոր գեղարվեստը, շարունակում է նա, «պիտի ընդգրկե ամենալայն հորիզոնները», «ներառա՞նք համար ամբողջ աշխարհը, ինչպես և ամբողջ մարդը պոեզիայի նյութ են լինելու», «որովհետև իսկական գեղարվեստը համամարդկային է, նույնքան համամարդկային է և ազատ, որքան և միտքը, գիտությունը»: Ահա այս մտքերը

շարագրելուց հետո է, որ Վահան Տերյանը հիշում է Թումանյանի լավագույն բալլադը, իբրև իր դրույթների պերճախոս հաստատում. «Թումանյանի «Փարվանան» բոլոր ժողովուրդների համար հասկանալի է և գեղեցիկ, ինչպես և Պուշկինի «Ոսկե ձկնիկը» (III, 95): Այսպիսով, մենք գործունենք ոչ թե մեկ առանձին երկի մեկուսացված գնահատականի, այլ մի այնպիսի օրինակի հետ, որը կոչված է հաստատելու մի շատ լայն, Տերյանի համար հենակետային արժեք ունեցող սկզբունք:

Պետք է հիշել նաև, որ դրանից ընդամենը մեկ էջ առաջ Տերյանը մի անգամ էլ էր խոսել թումանյանական բալլադի մասին՝ ձևակերպելով իր այնքան աղմուկ ու դժուհություն հարուցած հակադրությունը. «Թումանյանի մի «Փարվանան» ես չեմ փոխի սոլսահայ բոլոր հանկարծակի հեթանոսացած պոետների արտադրությանց հետ» (III, 94): Այսպես, մի կողմի անվերապահ դրվատումը կատարվում էր մյուսի ակնհայտ նսեմացման հաշվին, և դա չէր կարող անտարբեր թողնել շատերին, մանավանդ արևմտահայ պոեզիայի երկրպագուներին: Բայց, կարծում ենք, պետք չէ ո՛չ «արդարացնել» և ո՛չ էլ «դատապարտել» Տերյանին, կամ էլ որոշել, թե ի՞նչ չափով է իրավացի նրա այդ գնահատականը: Գրական լարված պայքարի մթնոլորտում և այն էլ սուր և անվերապահ ոճով արտահայտված այսպիսի դատողությունների մեջ առհասարակ պետք է որոնել ոչ այնքան դրականության պատմության օբյեկտիվ բովանդակությունը, ինչքան վիճող կողմերի սուբյեկտիվ ճաշակն ու ըմբռնումները: Իրոք, Տերյանի այս խոսքերի մեջ ղլխավորը բացասական լիցքը չէ, որը նրան մղել է միակողմանի և, անշուշտ, անարդարացի գնահատելու արևմտահայ պոեզիայի որոշ երևույթներ, մասնավորապես այսպես կոչված «հեթանոսական շարժումը»: Գլխավորն այստեղ Թումանյանի ստեղծագործության անվերապահ բարձր գնահատականն է: Մեկ երկի՝ «Փարվանայի» օրինակով Տերյանը փաստորեն ներկայացնում ու դրվատում է Թումանյանի

կերտած ամբողջ գեղարվեստական աշխարհը, որը, ինչքան էլ «օտար» լինեք իրեն «իբրև պոետի» (նորից հիշենք 1915 թ. աշնան նամակի տողերը), բայց նրա համար անառարկելի բարձունք էր իբրև ազգային և համաշխարհային գրական արժեք:

Չպետք է պատահական թվա նաև «Փարվանայի» կապակցությամբ Պուշկինի «Ոսկե ձկնիկի» հիշատակությունը, մի երկի, որն իր բովանդակությամբ ու ոճով կարծես թե շրջման եզրեր չունի Թումանյանի բալլադի հետ: Բայց այս գեպըում համեմատությունը ոչ թե երկու երկերի ուղղակի նմանությունն է հաստատում, այլ բացահայտում է մի ընդհանուր հատկանիշ՝ ազգային «տեղական» նյութի հիման վրա համամարդկային բովանդակություն արտահայտելու ունակությունը:

Ասենք նաև, որ Վ. Տերյանի գեկուցման մեջ Պուշկինի անունը հիշվում է մի քանի անգամ և գրեթե միշտ՝ Թումանյանի առնչությամբ: Փաստորեն այստեղ է, որ առաջին անգամ որոշակիորեն արտահայտվեց Թումանյան—Պուշկին դուգահեռը, մի միտք, որն այնուհետև շատ է կրկրվել, դարձել է Թումանյանագիտության, այսպես ասած, «ընդհանուր տեղիներից» մեկը: Ինչ խոսք, «Թումանյանը հայոց Պուշկինն է» դատողությունը պայմանական բնույթ ունի, այն չի կարող հասկացվել ուղղակի իմաստով, որովհետև առհասարակ անհնար է համադրության նշան դնել երկու մեծ բանաստեղծների միջև, այն էլ տալեր զարաշրջանի և ազգային միջավայրի պատկանող բանաստեղծների: Տերյանի համար «Պուշկինի դյուխական անունը» ազգային բանաստեղծական ոգու և համամարդկային արժեքների դուգակցման խորհրդանիշ էր և այդ իմաստով համաշխարհային գրականության թերևս ամենահարմար դեմքը, որի հետ կատարված դուգահեռը կարող էր օգնել հայ ազգային բանաստեղծի իրական մեծությունը բացահայտելու համար:

Նւսպիս, խոսելով Թումանյանի լեզվի մասին, Տերյանը դարձյալ հիշում էր Պուշկինին. «Այսօր Թումանյանը իր լեզուն հասցրել է այն բյուրեղանման պարզության, որը մոտեցնում է նրան Պուշկինին, և որը նրա գերազույն արժանիքներից մեկը պիտի համարվի» (III, 89): Թումանյանի մեծ ծառայությունը հայրենի մշակույթին համարվում է նաև այն, որ «մեր օրերի մեծ պոետը... բերում է մեզ ուս հոգու ամենաբնորոշ արտահայտությունները — Պուշկինը և բիլինան; Լեմմոնտովը և Ժողովրդական հեքիաթը» (III, 90):

Ժամանակակիցների վկայությամբ, Պուշկին—Թումանյան զուգահեռը Վահան Տերյանի սիրած մտքերից մեկն է եղել: Բանաստեղծի հղբայրը՝ Զավախեցին այդ մասին գրել է. «...Մեր դրական գործիչներից ես չեմ ճանաչում որևէ մեկին, որին Վահանն այնքան սիրեր ու հարգեր, որքան Թումանյանին, որին հայոց Պուշկին էր անվանում» (ԹԺՀ, 428): Իսկ Արտ. Կարինյանը հիշում է, որ դեռ 1909 թվականին Տերյանը Պուշկինի մասին խոսելիս հաճախ անցել է Թումանյանին և ասել. «Թումանյանն էլ մեր Պուշկինն է, հայ ժողովրդի ամենապայծառ և մեծ բանաստեղծը»: Թե ինչ իրական բովանդակություն էր դնում Տերյանը այդ համեմատության մեջ, երևում է նույն հուշագրի հետևյալ վկայությունից. «Պուշկինյան ստեղծագործությունը Տերյանի համար արվեստի գերազույն բարձունք էր: Նրբ նա էքսպանսիվ ոգևորությամբ ասում էր՝ պուշկինյան ուժ, պուշկինյան ուճ, պուշկինյան պարզություն, դրանով արդեն բնորոշվում էր կարծես գեղարվեստական ելակետն ու որոշում իր դիրքը որևէ բանաստեղծի կամ սյուժեի նկատմամբ» (ԹԺՀ, 789): Ահա այդ բոլորը նա հայ բանաստեղծներից ամենից շատ տեսնում էր Թումանյանի մեջ: Դրանով էլ Թումանյան—Պուշկին զուգահեռը դառնում էր բարձրագույն դրվատանք: —

Զի կարելի չհիշել և այն, որ 1914 թ. սկզբին «Մշակի» էջերում Թումանյանի դեմ ծավալված անվայել արշավանքի

կապակցութեամբ Վահան Տերյանի և նրա ամենամտերիմ ընկերների՝ Յուլակ Խանզադյանի և Պողոս Մակինցյանի ստորագրած բողոքի հեռագրի մեջ ասվում էր. «Ոչ մի հայ-հոյանք չպիտի կարողանա մթագնել մեր գրականութեան կարմիր արևը. նա կփայլի, քանի կենդանի է մեր թողովուրդը...» (IV, 146): Անկասկած՝ «մեր գրականութեան կարմիր արև» արտահայտությունը փոխ է առնված ռուս քննադատությունից, ուր Պուշկինին ռուսական պոեզիայի արև անվանելը մշտական մակդիրի նման մի բան էր դարձել: Վերջապես ասենք, որ նույն ժամանակ՝ 1914 թ. հունվարին գրած մի հոգևածում Տերյանի մերձավորագույն ընկեր Յ. Խանզադյանը նույնպես նշեց Թումանյանի «այն սքանչելի պարզությունը, որ պուշկինյան կարելի է անվանել»³:

Այսպիսով, կարելի է ասել, որ Տերյանն ու նրա համախոհները հաճախ մտածում էին մի զուգահեռով (Պուշկին—Թումանյան), որը մի քանի տարի անց՝ 1919 թ. ավելի է ծավալուն և հիմնավորված ձևակերպում ստացավ Ստ. Զորյանի «Ո՞վ է Հովհ. Թումանյանը» հոգևածում:

3

Սակայն Տերյանի գնահատականների մեջ կա մի կետ, որին հեշտ չէ միանշանակ բացատրություն տալ: Պայմանականորեն մենք դա կկոչենք «ունիկումի տեսություն»: Նորից բերենք գեկուցման մեջ Թումանյանին տրված հիմնական բնութագրի վերջին մասը, բայց այս անգամ առանց բազմակետերի, շարունակության հետ. «Նա կանգնած է իր հատուկ ճանապարհի վրա, որը լի է գեղարվեստական հրաշալիքներով, սակայն նա կամա իբրև մի ունիկում, և նրա ճանապարհը չի լինելու ասպագա հայ պոեզիայի ճանապարհը»: Սրանից անմիջապես հետո Տերյանն ավելացնում է. «Թե ինչո՞ւ, կպարզեմ քիչ հետո», բայց շարունակության մեջ, մի քանի էջ ներքև, փաստորեն նույն միտքն է կրկնում:

3 «Բաբվի ձայն», 1914, № 10:

վում («Իհարկե, Թումանյանը կգնա իր ուղին և կտա դու-
ցե շատ ու շատ փայլուն ու շքնաղ դործեր»), և մինչև վերջ
էլ հարցը մնում է չպարզաբանված: Թերևս սա զեկուցման
վերջնականապես մշակված չլինելու հետևանք է: Բայց փոր-
ձենք, այնուամենայնիվ, Տերյանի մտքերի ընթացքից կոա-
հել, թե ի՞նչ էր նա հասկանում Թումանյանի եզակիություն,
հատուկ ճանապարհի («ունիկում») միտքն առաջադրելով:
Արդյոք դա Թումանյանին դուրս չէ՞ր գնում ազգային գրա-
կանության զարգացման մայրուղուց և չէ՞ր հակասում նրա
համազգային բացառիկ նշանակության հավաստումներին:

Գրականության մեջ հայտնվել է այն կարծիքը, որ Թու-
մանյանի «Հատուկ ճանապարհի» մատին հղած «ափնարկը
վերաբերում է նրա լեզվին», ավելի ճշգրիտ՝ «բարբառի օգ-
տագործման, նրա մի քանի ձևերի գրական լեզու մտծիլու
հարցին»⁴: Այս մեկնաբանության հետ ընդհանուր ձևով կա-
րելի է համաձայնել, բայց զրանով հարցն սպառված հա-
մարել ճիշտ չէր լինի:

Իրոք, Թումանյանի և Տերյանի հիմնական ստեղծա-
գործական տարաձայնությունը կապված է եղել լեզվական
սկզբունքների հետ: Նախ լսենք ժամանակակիցների վկա-
յությունը: Ստեփանն Զորյանը հիշում է, որ Թումանյանը
և՛ ուբիշների մոտ, և՛ Տերյանի ներկայությամբ վերջինիս
երգերը համեմատել է «շուշե ծաղիկների» հետ, որոնք բուր-
մունք չունեն: «Նվ Տերյանն այդ կարծիքից բնավ չէր վի-
րավորվել. նա գտնում էր, որ Թումանյանն իր տեսակետից,
իհարկե, իրավացի է», — շարունակում է հուշագիրը (ԹԺՀ,
112—113): Իսկ նվարդ Թումանյանը դրի է առել 1916 թ.
հունվարին Տերյանի մի այցելությունից ու զրույցից հետո
Թումանյանի ասած հետևյալ խոսքերը. «Վահանը լիրիկ
տրամադրության, մեղմ բնավորության բանաստեղծ է: Նա

4 Վ. Զ. Պարտիզունի. Գրականության ումն ու հմայքը, 1963, էջ
283: Տե՛ս նաև նույն հեղինակի «Վահան Տերյան. Ստեղծագործությունը»
գրքի նշված էջերը:

չի օգտվում ժողովրդական լեզվի անհուն գանձերից: Մինն ասի, դու Ախալքալաք ես ապրել, Լուսաղբյուրից ես ջուր խմել, քո երկրից խոսի, քո ժողովրդի լեզվով բան ասա, նրա շունչը տուր, նրա ոճը բեր ... էդ հալա հերիք չի, գալիս է էստեղ, ինձ հետ էլ վիճում, ուզում է համոզել՝ թե սա է ճիշտը: Ծն ոչ մի բանում էնպես համոզված չեմ, ինչպես լեզվի խնդրում: Ծիշտը սա է — ժողովրդական կենդանի լեզվով պետք է գրել, որ ժողովուրդը կարդա, բան հասկանա» (ՀԶ, 135):

Իր հերթին Վահան Տերյանն էլ համաձայն չէր Թումանյանի լեզվական որոշ սկզբունքների, հատկապես, իր խոսքերով ասած, «հռչակավոր էս-ի ու էն-ի հետ»: Դրանք նա համարել է «մեր գրականության մեջ առանձին բարբառների զործածության վերջին զինվորները, վերջին բերդերը», որոնցից պետք է անվերապահորեն հրաժարվել՝ թողնելով միայն այնտեղ, ուր նրանք ոճական անհրաժեշտ երանգ են տալիս — այսինքն Թումանյանի գրվածքների մեջ» (III, 89): Նույնիսկ Թումանյանին նվիրված բանաստեղծության մեջ նա աներկմտորեն հավանություն չէր տալիս լեզվական այդ տարրերին. «Այո՞, «էս»-ին և «էն»-ին ես էլ եմ մերժում»:

Վերջապես, որ «ունիկումի տեսության» մեջ լեզվի հարցին շատ կարևոր դեր է պատկանում, երևում է նաև Տերյանի ղեկուցման՝ Գ. Սունդուկյանին նվիրված տողերից: Մեծ գրամատուրգի մեջ տեսնելով «ինքնատիպ, խոշոր և հետաքրքրական» արվեստագետի, Տերյանն ավելացնում էր. «Նա առանձին երևույթ է, նա դարձյալ ունիկում է իր «Պեպո»-ով, իսկ ուղի հարթողը Շիրվանզադեն է», քանի որ «կենցաղագրական և հոգեբանական գրամային գրական լեզվով ամենից շատ դարկ է տվել» նա (III, 73, 96):

Թվում է, թե սրանով ամեն ինչ ասված է, և խնդիրը կարելի է փակել: Սակայն, կարծում ենք, ճիշտ չէր լինի Թումանյանի եզակիության տերյանական դրույթը հանգեցնել միայն լեզվի հարցերին, երկու բանաստեղծների գրա-

կան տարածայնություններին և շտեմներ, որ «ունիկումի տեսութեան» մեջ կա նաև Թումանյանի բացառիկ արժեքն ընդգծելու ցանկություն (որը, ճիշտ է, առաջին հայացքից չի երևում):

Նախ, չպետք է մոռանալ, որ Տերյանի ղեկուցման մեջ Թումանյանի լեզուն, բացի նրա առանձին բարբառային տարրերի մերժումից, արժանացել է նաև շատ բարձր գնահատակաւնի: «Բյուրեղանման պարզութեան» համար այդ լեզուն Պուշկինի լեզվի հետ համեմատող տողերը մենք արդեն մեջ ենք բերել: Ավելացնենք, որ դրանից քիչ առաջ էլ Տերյանը շատ արդյունավետ էր համարել Թումանյանի լեզվի զարգացման ընթացքը՝ դրելով. «Նույն Թումանյանի լեզուն ապրել է մի շատ ընտրող ու նշանակալից էվոլյուցիա: Առաջին շրջանում, երբ նա ստեղծագործել է բարբառով, գրել է ավելի խրթին ու լի բարբառաբանութուններով և աստիճանաբար փնացել է դեպի զտում, դեպի բյուրեղացում, պահպանելով բարբառից իր լեզվի մեջ միայն այն, ինչ չկա դրական լեզվի մեջ, այսինքն՝ կանգնելով ուղիղ ճանապարհի վրա» (III, 88):

Այստեղ, բնականաբար, հարց է առաջանում: Եթե, ըստ Վահան Տերյանի, Թումանյանն իր լեզվի զարգացման մեջ ի վերջո կանգնել է «ուղիղ ճանապարհի վրա», ապա որքանով ճիշտ է նրան «ունիկում» համարելը և ապագա հայ պոեզիայի ճանապարհից դուրս թողնելը բացատրել միայն լեզվական տարբերութուններով: Պարզ է, որ այստեղ պետք է նաև ուրիշ, ավելի ծանրակշիռ պատճառներ լինեին, որոնց մասին Տերյանը որոշակիորեն չի կարողացել խոսել, թերևս, ղեկուցման էլիստակադիր լինելու պատճառով: Տերյանը, որը հատկորեն գիտակցում էր, թե «իսկական ղեղարվեստի համար կարևորը ոչ թե հագուստն է, արտաքինը, այլ ներքինը, հոգին», չէր կարող Թումանյանի լեզվի մի քանի բարբառային տարրերի, էս-ի և էն-ի պատճառով նրան դիտել հայ սլոնիայի հետագա ընթացքից առանձնացված:

Ուրեմն ո՞րն է Թումանյանի եզակիության տերյանական ըմբռնման նախադրյալը: Կարծում ենք, ամենից առաջ, նրա թեմատիկայի, նրա արտացոլած դարաշրջանի պատմական անկրկնելիությունը, գեղարվեստական մտածողության անհատական և ժողովրդական սկզբունքների բնական միաձուլումը, որը նույնպես անհնար է դառնալու ապագայի պոեզիայի մեջ:

Այս կապակցությամբ պետք է անդրադառնալ Վահան Տերյանի գրական մանիֆեստի մի ուրիշ կարևոր դրույթին: Մի կողմ թողնելով այն, թե որքանով իրավացի էր նա, հիշենք նրա այն խոր համոզմունքը, ըստ որի ժամանակակից աշխարհում ազգային կուլտուրաները նույնպես կանգնած են արմատական վերափոխման հեռանկարի առջև, որն արագորեն հետևելու է տնտեսական և քաղաքական հեղաշրջումներին: Կենտրոնացնելով իր խոսքը հայ կյանքի և գրականության վրա՝ Տերյանն ասում էր. «Չպետք է կուրանալ այդ ահներև երևույթի առջև, հայացքը չպետք է այլ կողմ նետել: Ոչ Մասիսի ձյունափայլ կատարներին պետք է հառել ահնկալող հայացքով, ոչ էլ էջմիածնի խարխուլ գրմբեթին, այլ քաղաքների հարաշարժ ամբոխին, վերամբարձ ծխաններին ու բաղմահարկ շենքերին, դաշտերի ծովածավալ լայնությունը, որ արդեն ճեղքում է մեքենան, և լեռների փշրվող քարակույտներին դինամիտի հզոր հարվածի տակ»: Եվ ասա՝ զեկուցման մի այլ մասում. «Մեզ չի փրկի ոչ մի պատենշ և ոչ մի ազգային սնապարծ ու գոհունակ ինքնախաբեություն» (III, 79, 91):

Ահա այդ ապագայի կուլտուրայի մեջ Թումանյանի ստեղծագործությունը թեև կպահպանի իր հմայքը իբրև ժողովրդական ոգու և իր ժամանակի անկրկնելի հուշարձան, բայց գալիքի հայ պոեզիան այլևս նրա սկզբունքներով զարգանալ չի կարող: Ազգային մեծ բանաստեղծը միակն է և անկրկնելի: Նա պատկանում է բոլորին, բայց չի կարող ուղղակի նմանության աղբյուր լինել: Մոտավորապես այս-

պես էր մտածում Վահան Տերյանը, երբ խոսում էր Թումանյանի հզակիության մասին:

Ասվածին ավելացնենք նվարդ Թումանյանի դրառումների մեջ պահպանված մի գրվագ: Իր առերևույթ կենցաղային բնույթով հանդերձ, այն յուրովի հաստատում է վերը շարադրվածը Թումանյանի նկատմամբ Տերյանի ունեցած հայացքի մասին: Դրառումը վերաբերում է 1914 թ. ապրիլին, այսինքն՝ հենց այն ժամանակին, երբ Տերյանը պատրաստվում էր կարգալ իր զեկուցումը: Դիտելով Թումանյանի ամենօրյա լարված աշխատանքը՝ կապված Գրողների ընկերության գործերի կազմակերպման հետ, Տերյանը բարկացած ասել է. «Իվան Ֆադեյիչը ամեն օր չպիտք է քաղաքում երևա, ամեն երեկույթի դա, հասարակության մեջ լինի, խոսի, ամեն բան անի, ամենքի համար վաղվդի: Նա իրեն թանկ պիտի սլահի, մեկ-մեկ պիտի երևա, էն էլ կառքով: Он должен иметь особый выезд, պրոսպեկտով մի անգամ անցնի, որ ժողովուրդը նրան հեռվից տեսնի во весь рост, տեսնողը փողոցում կանգնի, մատով ցույց տա, ասի՝ Հովհաննես Թումանյանն է անցնում: Нельзя же так, в самом деле...» (ՀԶ, 109):

Սա էլ «ունիկումի տեսության» մի ուրիշ դրսևորումն է՝ գիտված հարցի «առօրյա-կենցաղավարական» տեսանկյունից:

Դարասկզբի հայ քննադատության մեջ Վահան Տերյանի առաջ քաշած այս միտքը որոշակի արձագանքներ ունեցավ, թեև մեծ մասամբ առանց նրա հեղինակի անունը տալու Այսպես, Տերյանի զեկուցումից հինգ տարի անց՝ 1919 թ. Հարություն Սուրխաթյանը Թումանյանի 50-ամյակին նվիրված հոդվածում («Հովհաննես Թումանյանի տեղը մեր դրականության մեջ») գրում էր. «...Մենք համաձայն չենք մեր նորագույն քննադատության մեջ արտահայտված այն կարծիքին, թե Հովհ. Թումանյանը ունիկում է մեր գրականության առաջադիմության ընթացքի մեջ, որ նա կանգնած է միանգամայն առանձնացած: Ընդհակառակը, մեր

խորին համոզմամբ ու գեղարվեստական քննադատության անխուսափելի հետևանքով, հենց բանաստեղծը իր լրիվ կերպարանքով կանգնած է հայ նորագույն դրականության զարգացման գլխավոր ճանապարհի վրա, գտնվում է նրա գլխավոր հունի գլխին»⁵:

Անշուշտ, սա թափանցիկ ակնարկ է Տերյանի զեկուցման դրույթների մասին: Բայց բանաստեղծի մտքերը Սուրխաթյանը ներկայացրել է բավական ուղղագիծ տեսքով կամ, հենվելով բանավոր խոսքի հին տպավորության վրա (զեկուցումն այն ժամանակ տպագրված չէր), չի նկատել այդ մտքերի ներքին բարդությունը:

Տերյանի հայացքները Թումանյանի տեղի և նշանակության մասին իրենց ուղղակի շարունակությունն ստացան 20-ական թթ. սկզբին Ե. Չարենցի դրած մի քանի հոդվածներում («Խճշ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը», «Երկու աշխարհի սահմանագծում» և այլն): Բայց այդ հայացքներն այս դեպքում ձևափոխվեցին «ձախ հեղափոխական արվեստի» պատկերացումների ոգով և հասցվեցին ակնհայտ ծայրահեղության: Այսպես, Չարենցը 1922 թ. պնդում էր, որ Թումանյանն «իր ստեղծագործության բովանդակությամբ վաղուց է հեռացել մեզանից, դարձել անցյալի սեփականություն»: Նա նույնպես նշում էր «Հ. Թումանյանի եզակիության գաղտնիքը», բացատրելով դա նահապետական կյանքի և հոգեբանության արտացոլումով (տե՛ս VI, 16—17):

Անվիճելի է Տերյանի և Չարենցի հայացքների որոշակի նմանությունը (թեև այդ ժամանակ «Հայ դրականության գալիք օրը» դեռ տպագրված չէր): Ըստ երևույթին, մենք այստեղ գործ ունենք մի ամբողջ բանաստեղծական սերնդի բնորոշ մտայնության հետ, որն զգում էր ուրիշ՝ Թումանյանից շատ տարբեր ստեղծագործական խնդիրներ լուծե-

5 Հարություն Սուրխաթյան. Գրականության հարցեր, 1970, էջ 76:

լու իր պարտականությունը և այդ հողի վրա մեծ կամ փոքր շահով տուրք էր տալիս անցյալի արվեստի հետ կապերը խզելու հոգեբանությունը: Հետևաբար, այսօր շքնդուներով հանդերձ Տերյանի և Չարենցի այդ հայացքներն ամբողջության մեջ, դրանք չպետք է համարել ինչ-որ «անձնական մոլորություն», այլ նրանց մեջ պետք է տեսնել դարասկզբի հասարակական և գեղարվեստական մեծ հեղաթևումների յուրօրինակ արձագանքը: Մասնավորապես՝ Տերյանի առաջադրած «ունիկումի տեսությունը» այսօր պետք է դնահատվի նորովի՝ նրա մեջ տեսնելով ոչ այնքան՝ ժխտում, ինչքան դրական վերաբերմունքի մեծ լիցք, Թումանյանի բացառիկ մեծություն հաստատում, մի բան, որ սովորաբար չի նկատվել այդ տեսությունը մեկնաբանելիս:

Թումանյան մարդու և բանաստեղծի նշանակությունը իմաստավորելու փորձեր էին նրան ձոնված այն երեք բանաստեղծությունները, որ Տերյանը գրել է 10-ական թվականներին: Դրանք պետք է մտնեին Տերյանի ծրագրած «Ձոների գրքի» մեջ: Մի կողմ թողնելով էփսակատակ-կիսալուրջ, հաճախ Թումանյանի ղուստրերի անուններից բառախաղեր ստեղծող առաջին երկու մագրիզալային երգերը («Այստեղ միշտ քեֆ ու հանդես է...», «Թումանյանի պալատում...»), խոսենք միայն երրորդի մասին («Թումանյանի երգերում...»): Այն իրաստորեն սկիզբ դրեց հայ աղգային մեծ բանաստեղծին նվիրված շափածո ձոների ոչ սակավաթիվ շարքին: Այդ բանաստեղծությունը, հավանաբար, հասցեագրված է ոչ թե մի կոնկրետ անձի (ասենք տխրահռչակ Դրամբյանին, Ս. Հ.-ին կամ Համբարձում Առաքելյանին), այլ նկատի ունի Թումանյանի դեմ բիրտ հարձակումներ գործող մի հավաքական դեմք, որին Տերյանն անվանում է ատամները սրող քեն, նենգամիտ, նույնիսկ՝ լուսնահաշ շուն: Իբրև բանաստեղծության յուրօրինակ առանցք—լիտամոտիվ ընտրված է նույն աղմուկ հանած էս-ի և էն-ի հարցը, որը այս փոքրիկ ոտանավորում հիշատակվում է երեք ան-

գամ: Չընդունելով հանդերձ բարբառային այդ ձևերի թու-
մանյանական նախասիրությունը, Տերյանը կոչ է անում
այդ արտաքին կեղևից թափանցել բանաստեղծի ոգու, էու-
թյան մեջ, տեսնել նրա համազգային մեծությունը: Բե-
րենք բանաստեղծության միջին երկու քառատողերը.

Թումանյանի երգերում
Կա և «էն», և «էս»,
Բայց կա և սիրտ դեգերում,
Հոգի հրակեզ:
Խնկի՛ եկ, ո՛վ նենգամիտ,
Այնտեղ փնտրիր միշտ
Հայրենի խինդ ու ժպիտ
Եվ հայրենի վիշտ:

Լինելով բանաստեղծական ուրիշ սերնդի և մտածողու-
թյան մարդ, Վահան Տերյանն ամբողջ խորությունամբ զգաց
և վերապրեց Թումանյանի երգերում դրված ժողովրդի տա-
ռապող սիրտն ու այրվող հոգին, հայրենիքի խինդն ու ցա-
վը: Այդ էլ նա կտակեց հայրենի գրականության հաջորդ սե-
րունդներին և առաջին հերթին՝ Ծղիշե Չարենցին:

ՉԱՐԵՆՑԸ ԵՎ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ

Եթե նույնիսկ Եղիշե Չարենցը ոչինչ գրած չլիներ Թումանյանի մասին, միևնույն է՝ այդ երկու անունները միշտ պետք է անխզելիորեն կապված լինեին հայ պոեզիայի պատմության և մեր ժողովրդի հոգևոր զիտակցության մեջ: Դրա պատմական հիմքն այն է, որ Թումանյանն ու Չարենցը առավել լրիվությամբ ներկայացնում են հայրենի բանաստեղծական մշակույթի երկու՝ իրար անմիջաբար հաջորդող, բայց և սկզբունքորեն տարբեր փուլերը: Մեկը եղավ հայ պոեզիայի դասական շրջանի բարձրագույն հանրագումարը, իսկ մյուսն սկզբնավորեց հեղափոխության դարաշրջանի հայ բանաստեղծական արվեստը: Եվ երկուսն էլ իրենց դերի մեջ մեկընդմիշտ մնացին չգերազանցված ու անկրկնելի: Ահա թե ինչու այդ անունների համադրությունը դառնում է անհրաժեշտ և անխուսափելի ամեն անգամ, երբ խոսք է բացվում XX դարի հայ գրականության և մանավանդ բանաստեղծական մտածողության պատմական դարգաման մասին:

Բայց խնդիրը միայն գրականության պատմության օրյակտիվ տրամաբանությամբ չի սահմանափակվում: Կարելի է ասել, որ շատ ուրիշ կողմերի հետ միասին Չարենցը Վահան Տերյանից ժառանգեց նաև մշտական սրված հետաքրքրություն իրենց մեծ նախորդի՝ Հովհաննես Թումանյանի նկատմամբ: Իր 25-ամյա դրական ճանապարհի բոլոր փուլերում Չարենցն այս կամ այն ձևով անդրադարձել է Թումանյանի ժառանգության լմբռնման և ստեղծագործական յուրացման հարցերին: Դա արտահայտվել է, նախ, Չարեն-

ցի գեղարվեստական ստեղծագործութեան մեջ, ուր կարելի է նկատել Թումանյանի գնահատման ու վերաբերմունքի ամենատարբեր ձևեր, ինչպես նաև բազմաթիվ տեսական-քննադատական ելույթներում: Բոլոր դեպքերում Չարենցը Թումանյանի մեջ տեսել է ազգային գրականութեան կենսորոնական և մեծագույն դեմքի, որը նաև ելակետ ու բանալի պետք է լինի նրա զարգացման հեռանկարները ճիշտ պատկերացնելու համար: Ահա թե ինչու «Չարենցը և Թումանյանը» թեման գրական-պատմական շատ լայն կտրելածքի մի խնդիր է, որն ունի իր բազմազան կողմերը:

Փորձենք ի մի բերել և իմաստավորել այդ խնդրին վերաբերող հիմնական փաստերը:

1

Բնութագրելով իր անցած ուղին գեղարվեստական հակումների և նախասիրությունների տեսակետից, Չարենցը հայ բանաստեղծներից երկուսի անունն էր նշում, որոնք հատկապես էական դեր են կատարել իր ստեղծագործական կյանքում,— Տերյանի և Թումանյանի անունները: Ընդ որում նա քնդգծում էր, որ եթե սկզբնական շրջանում նրան գրավել և նրա վրա ազդել է գերազանցապես Տերյանի սրտիզիան, ապա տարիներ չհետ ավելի ու ավելի տիրական է դարձել Թումանյանի ստեղծագործության հմայքը: Այդ մասին է 1934 թվականին գրված քառյակը.

Դու Տերյանից սովորեցիր լսել տրտունջը ողու,—

Ա՛յն, որ մեր մեջ նվում է միշտ, զանգատվում ու մորմորում.

Բայց արդ՝ քո մեջ ծայր է առնում այլ մեղեդի մի անվերջ.—

Թումանյանի հուրն է անշնչ քո կրակը բորբոքում:—

Բայց մենք խորապես կսխալվեինք և կզրկեինք մեզ Չարենցի ստեղծագործական զարգացման իրական բարդություն շատ կողմերն ըմբռնելու հնարավորությունից, եթե բանաստեղծի այս խոսքերը վերածեինք ուղղագիծ սխեմա-

յի՝ նախ միայն տերջանական պոեզիայի ազդեցութիւն, հետո լիակատար հեռացում նրանից, անցում Թումանյանի ավանդույթներին: Իրական պատկերը շատ ավելի բարդ է եղել:

Իհարկե, վաղ շրջանի՝ նախահոկտեմբերյան տարիների Չարենցի ստեղծագործութիւնը հայ գրականության մեջ ամենից ավելի սերտորեն կապւում էր Տերյանի պոեզիայի հետ:

Չարենցի այդ տարիների բանաստեղծութիւնների բնորոշ տրամադրութիւնները՝ թախիծ և մենակութիւն, դեղեցիկ, բայց անորոշ իրեալի երազանք, անհայտ հեռուների անդիմադրելի հմայք, նրա գեղարվեստական պատկերների ու ձևերի սիմվոլիստական սկզբունքները որոշակիորեն կրում էին Տերյանի պոեզիայի ազդեցութիւնը: Եւ պետք է ուղղակի ասել, որ Չարենցի ստեղծագործության մեջ, հատկապէս 1917 թվականին տպագրւած «Ծիածան» գրքում, սիմվոլիստական պոետիկայի կնիքը շատ ավելի խորն էր, քան դա երբեք արտահայտւել էր Տերյանի մոտ, անգամ նրա «Մթնշաղի անուրջներում»: Կյանքի իրական պատկերների փոխարեն՝ «Ծիածանում» և այլ բանաստեղծութիւնների մեջ հանդես էին գալիս անորոշ, մշուշոտ սիմվոլներ, խորհրդավոր ակնարկներ ու թափանցիկ դույնների քմահաճ խաղ, առանձին կրոնամիստիկական պատկերներ: Վաղ շրջանի Տերյանի սիմվոլիստական առանձին մոտիվներն ու նախասիրութիւնները Չարենցն իր այդ գործերում մեծ չափով զարգացրեց, անշուշտ կրկնով նաև ուս սիմվոլիստների զգալի ազդեցութիւնը: «Մուսայիս» րանաստեղծության մեջ (1930) Չարենցն իր այդ տարիների քնարը բնորոշել է այսպէս.

Գգվեցիր դու ինձ գգվանքով քնքուշ,
Ինչպէս լուսնահար աղջիկն է գգվում,
Երգեցիր սրտիս ցնորքներ ու հուշ,
Քնարդ եղավ անզոր ու անուժ
Եւ ընկկեց, ինչպէս ուտին է ընկկում:

Եվ, այնուամենայնիվ, Չարենցի այդ տարիների պոեզիան սահմանափակել միմիայն սիմվոլիզմի ազդեցության մեջ, չտեսնել նրա կապը հայ գրականության ուրիշ միտումների հետ, ամենևին ճիշտ չէր լինի: Սխալ է տարածված այն կարծիքը, թե այդ շրջանում Չարենցի ստեղծագործությունը, բացի Տերյանից, որևէ ուրիշ հայ գրողի հետ չէր կապվում: Այդ կարծիքը, դեռևս բանաստեղծի կենդանության ժամանակ, առանց որևէ վերապահության արտահայտել է, օրինակ, Չարենցի քննադատներից մեկը՝ գրելով. «Չարենցի ուշագործությունը չէր գրավվում՝ իր սկզբնական շրջանում թագավորող բանաստեղծներով: Նրա հոգու խմորումները երբեք չեն զուգադիպել Հովհաննիսյանի, Հովհ. Թումանյանի կամ Ավ. Իսահակյանի արդեն իսկ հասունացած տրամադրություններին»¹:

Իրականում, չնայած սիմվոլիզմի բավական ուժեղ ազդեցությանը, Չարենցն իր խոշոր տաղանդի շնորհիվ արդեն այդ տարիներին վերադարձնում էր հայրենի ժողովրդի կյանքի մի քանի կողմերը, և նրա տրամադրություններն զգալի չափով զուգադիպում էին այդ նույն շրջանի հայ խոշորագույն բանաստեղծների արտահայտած տրամադրություններին: Նախահոկտեմբերյան Չարենցի ամենակարևոր թեմաներից մեկը հայրենիքի ողբերգական ճակատագրի բանաստեղծական մարմնավորումն էր, որն առանձին ցայտունությամբ երևան է եկել նրա առաջին պոեմներում («Կապուտաշյա Հայրենիք», «Դանթևական առասպել», «Աղ-պախին երազ»): Իր «Կապուտաշյա Հայրենիք» պոեմը, օրինակ, Չարենցն ստեղծում էր այն ժամանակ, երբ Հովհ. Թումանյանը հրապարակում էր «Հայրենիքիս հետ» ժողովածուն, իսկ Վահան Տերյանը՝ «Երկիր Նաիրի» նշանավոր բանաստեղծական շարքը: Եվ, ինչպես Թումանյանն ու Տերյանը, երիտասարդ բանաստեղծը ևս մեծ անկեղծությամբ

¹ «Հայաստուն», Բաքու, 1925, № 1, էջ 81:

արտահայտում էր հարազատ ժողովրդի անասելի ողբերգությունն ու տառապանքները, նրա ապագայի պայծառ երազանքն ու ակնկալությունները: Խոսքն, իհարկե, այն մասին չէ, որ Չարենցի պոեմն իր գեղարվեստական ուժով հավասարազոր էր Թումանյանի կամ Տերյանի հայրենասիրական բանաստեղծություններին: Բայց, ուրույն միջոցներով արտացոլելով Հայաստանում այն ժամանակ ստեղծված արտակարգ ծանր կացությունը, Չարենցն իր պոեզիան, վերջին հաշիվով, առնչում էր հայ գրականության առողջ միտումներին, հայ մեծ բանաստեղծների արտահայտած հայրենասիրական և հումանիստական տրամադրությունների հետ: Առհասարակ, որքան էլ վաղ շրջանի Չարենցի բանաստեղծությունների և պոեմների իրական բովանդակությունը մթադնված լիներ սիմվոլիստական պոետիկայի ազդեցությամբ, մի բան անկասկած է, որ անորոշ թախծի և ողբերգականության զգացումը, արյան ու ավերի պատկերները ոչ թե բանաստեղծական պոզայի կամ փոխառված տրամադրության արդյունք էին, այլ ժողովրդի իրական վիճակի արտահայտություն: Այդ մասին է գրել Չարենցն իր «Ողջակիզվող կրակ» շարքի (1919—1920) բանաստեղծություններից մեկում.

Ինչպես երկիրս անսփռի, ինչպես երկիրս բախտազուրկ,
 Ինչպես երկիրս ավերակ ու արնաներկ —
 Ծխում է սիրտս հիմա որը, մխում է սիրտս բախտազուրկ,
 Ծխում է սիրտս ավերակ ու արնաներկ:

Չարենցի այդ տարիների որոշ երկեր ցույց են տալիս, որ, շատ լավ իմանալով Թումանյանի ստեղծագործությունը, նա առանձին զեպքերում նույնիսկ գտնվել է նրա պատկերների, տրամադրությունների և երանգների բացահայտ ազդեցության տակ: Նրբ կարդում ես, օրինակ, «Կուսպուտաշա Հայրենիք» պոեմի առաջին տարբերակը (1915), չես կարող չնկատել, որ պոեմի որոշ հատվածներ իսկույն հիշեցնում են վաղուց ծանոթ մի բան՝ լեռնոտության «Մծիրին» Թումանյանի թարգմանությամբ: Իսկույն հիշում ես

Անկասկած, Հերմոնտովի հանճարեղ պոեմն ու Թումանյանի սքանչելի թարգմանությունը խորապես դրոշմվել են երիտասարդ բանաստեղծի հիշողության մեջ և որոշ շափով արտացոլվել նրա պոեմում:

Դեպի Թումանյանի պոեզիան ցուցաբերած հետաքրքրության առումով ավելի որոշակի նյութ է տալիս Չարենցի «Աղգային երազ» «երգիծական և ողբերգական պոեմը», որը գրված է 1917—1918 թթ. և իր բովանդակությամբ դեռ պատկանում է նրա ստեղծագործության նախահոսանքների շրջանին: Շարունակելով հայ ժողովրդի ողբերգական ճակատագրի թեման, այդ պոեմի մեջ Չարենցն առաջին անգամ որոշակիորեն հանդես էր գալիս աղգային կուսակցությունների անհեռատես քաղաքականության դեմ: Բայց տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է այն փաստը, որ պոեմի որոշ հատվածներում Չարենցը միանգամայն մտածված ձևով օգտագործում է Թումանյանի «Դեպի Անհունը» պոեմի առանձին հնարանքներն ու արտահայտությունները՝ թեթևակի վերափոխելով դրանք: Երկու պոեմներն էլ սկսվում են երազի նկարագրությամբ, թեև այդ երազների բովանդակությունը միանգամայն տարբեր է՝ մի դեպքում մահվան և անմահության վերաբերյալ խորհրդածություններ, իսկ մյուսում՝ հայ ժողովրդի տառապանքների և աղգային դործիչների քաղաքականության այլաբանական պատկերներ: Բայց, իհարկե, այս արտաքին նմանությունը մեզ իրավունք չէր տա խոսակու երկու պոեմների կապի մասին, եթե չլինեին ուղղակի համընկնող դատողություններն ու արտահայտությունները: Բերենք օրինակներ.

1. Թումանյանի պոեմում.

Թեկուզ երազին չես էլ հավատում,
Բայց օտար տեղում, քո տանից հեռու,
Սիրտդ մի համառ կասկած է մըտնում,
Թե՞ մի մահադույժ սև բոթ է գալու ...

Չարենցի պոեմում.

Ես չեմ հավատում ո՛չ մի երազի:
Բայց արթնանալիս վախեցա, ասի.
Վատ բան է ասում իմ երազը այս...

2. Թումանյանի պոեմում.

Գիշերն անցել էր. բայց իր ետեից
Մըռայլ էր թողել դեռ ցած՝ հովիտում:
Էդպես տակավին անցած երազից
Խավար մի բան կար նստած իմ սրտում:

Չարենցի պոեմում.

Գիշերը դնաց, բայց երկա՛ր, երկա՛ր
Իմ սրտի վրա ծանր, որպես քար,
Մի թախիժ մնաց երազից էն մութ —
Մի ճնշող թախիժ, ծանր մի խորհուրդ:

3. Թումանյանի պոեմում.

Երազը եկավ — երազը թըռավ ...
Կյանքը երազ է, երազն էլ մի կյանք,
Երկուսն էլ անցվոր, երկուսն էլ պատրանք ...

Չարենցի պոեմի վերջում նույնպես ասված է՝

Որ չի տարբերվում կյանքը երազից:
Միրած է կյանքը, երազ ու տեսիլ ...
Կյանքը աշխարհում մի երազ է հենց ...

Նմանությունները, ինչպես տեսնում ենք, շատ ակնհայտ են և հազիվ թե պատահականություն լինեն: Բայց որ «Ազգային երազը» գրելիս բանաստեղծը գիտակցված ձևով հետեւել է Թումանյանի պոեզիայի որոշ կողմերին, ապացուցում է նաև պոեմի լեզուն, որն ղգալի չափով տարբերվում է Չարենցի վաղ տարիների բոլոր մյուս երկերի լեզվից: Պարզ և անբռնազբոսիկ զրույցի ոճը, որը գերակշռող է այս պոեմում, հեղինակին թելադրել է մտցնելու ժողովրդական մի շարք ասացվածքներ, բարբառային երանգ ունեցող հոլովական ու բայական ձևեր, որոնք մեր պոեզիայի պատմության մեջ հասուկ են ամենից առաջ Թումանյանի

լեզվին: Ահա օրինակներ. «Թող օրը անցնի ու հետը բա-
րին», «չի կարողանում մեր վշտից քնի, ուզում է մի կերպ,
մի բանով օդնի», «աշխարհում այս փուլ», «տեսա երազիս
միջում», «ուղեցի ճշամ ու կանչեմ մեկին, ուղեցի սեղմեմ
աչքերս կրկին» և այլն:

Պետք է նշել, որ «Ազգային երազ» պոեմում օգտա-
գործված են նաև Ավ. Իսահակյանի հայտնի տողերը՝ մի
փոքր վերափոխված ձևով («ա՛խ, չէր մոռացել իմ խենթ
սիրտը դեռ, որ ես երգիչ եմ... երկնքի թիթեռ...»): Իսկ
պոեմի 17-րդ գլուխն ամբողջությամբ գրված է իբրև զի-
մում Ավ. Իսահակյանին:

Հետևաբար, միակողմանի է այն պատկերացումը, թե
երիտասարդ Չարենցի ոճը կրել է միմիայն Տերյանի ներ-
գործությունը: Արդեն այս շրջանում նկատելի է Չարենցի
որոշակի հետաքրքրությունը դեպի Թումանյանի պոեզիան:
Հետագա տարիներին այդ հետաքրքրությունն անհամե-
մատ աճեց: Չարենցը հանդես եկավ նաև Թումանյանի
ստեղծագործության ծավալուն գնահատականներով:

2

Որպեսզի ճիշտ հասկանանք դասական գրականության
և մասնավորապես Թումանյանի մասին 20-ական թվա-
կանների սկզբում Չարենցի հայտնած կարծիքների իրական
բովանդակությունը, պետք է ըստ ամենայնի հաշվի առնել
գեղարվեստական ժառանգության հարցի շուրջ այդ տարի-
ներին առաջացած սուր պայքարը: Հոկտեմբերյան հեղա-
փոխության առաջին իսկ օրերից դրվեց «նոր արվեստի»
ստեղծման խնդիրը և, բնականաբար, ծագեց դեպի անցյա-
լի կուլտուրական արժեքներն ունենալիք վերաբերմունքի
հարցը: Կուլտուրայի գործիչների առջև կանգնեց այն խնդի-
րը, թե ի՞նչ կարելի է ժառանգել անցյալից, թե ո՞րն է հին
և նոր արվեստների սահմանագիծը: Այդ հարցերի շուրջ
առաջացան տարբեր կարծիքներ և ծայրահեղ տեսակետներ,
ստեղծվեց ամենաբուռն վեճերի մթնոլորտ:

Հայտնի է, մասնավորապես, թե դասական արվեստի նկատմամբ ինչպիսի անհաշտ թշնամական դիրք գրավեցին «Պրոլետկուլտ» կազմակերպության ղեկավարները։ Ներանք պնդում էին, որ նոր, պրոլետարական կուլտուրան չի կարող ընդհանուր որևէ բան ունենալ անցյալի արվեստի հետ, որն իբր թե ոչ միայն անպետք է հեղափոխության դարաշրջանում, այլև վնասակար։ Այդ «գերհեղափոխական» մտայնությունից էր ծնվել, օրինակ, պրոլետկուլտական բանաստեղծներից մեկի (Վ. Կիրիլովի) տխրահռչակ լոզունգը (1918)։ «Հանուն մեր Վաղվա—այրենք Ռաֆայելին, ավելենք թանգարանները, տորենք ծաղիկներն արվեստի»։

Ժառանգության հարցում առաջացած այդ «ձախության» հիվանդությունը զգալի չափով վարակեց նաև նոր դրականության շատ գործիչներին։ Նրանց թվում էր, որ դասական գրականությունը ոչ միայն չի օգնի նոր արվեստի ստեղծմանը, այլև ուղղակի կխանգարի նրան։ Ավելին, նրանց պատկերացման մեջ դասականները երբեմն ներկայանում էին իբրև հին աշխարհի պաշտպաններ, որոնց դեմ պետք էր անհաշտ պայքար մղել։ Հայտնի են, օրինակ, այդ հարցերի մասին Վլ. Մայակովսկու արտահայտած ծայրահեղ կարծիքները, որոնք տեղ են դրել 1918—1925 թթ. գրած մի շարք բանաստեղծություններում և հոդվածներում։

Ե. Ջարենցը, որը հեղափոխության հաղթանակից անմիջապես հետո իր ամբողջ տաղանդը նվիրել էր նոր արվեստի ստեղծմանը, նույնպես չէր կարող շատահոգվել դեպի դասականներն ունենալիք վերաբերմունքի հարցով։ Ոչ միայն նրա դեղարվեստական երկերի, այլև քննադատական ելույթների սկեռակետն այդ ժամանակ դարաշրջանին արժանի գրականություն կերտելն էր, նոր արվեստի որակական նոր հատկությունների ընդդժմումը։ Բայց այդ ելակետը նրան ևս հաճախ հանգեցնում էր սկզբունքորեն սխալ հետևությունների, հատկապես հայ դասական գրականության արժեքները գնահատելիս։ Ջարենցն էլ մի որոշ ժամանակ, հատկապես 1922—23 թթ., տուրք տվեց այն մտայնությանը, թե

Դասական գրողներն ընդունակ են միայն խանգարելու նոր
 գրականության առաջացմանն ու զարգացմանը: Այդ պատ-
 ճառով էլ, չնայած նախորդ հայ բանաստեղծների նկատ-
 մամբ տածած իր ամբողջ սիրուն (որի մասին նա չէր դա-
 դարում խոսել), Չարենցն այդ տարիներին բացարձակորեն
 անհրաժեշտ էր համարում պայքարել նրանց թեմաների և
 գեղարվեստական պատկերների, նրանց արտահայտած հո-
 գեբանության դեմ: Եվ այդ պայքարի ընթացքում նա եր-
 բեմն ընկնում էր հակապատմական եզրակացությունների
 ու ծայրահեղությունների մեջ: Այստեղ ոչ անկարևոր դեր
 խաղաց և այն հանգամանքը, որ այդ տարիներին Չարենցն
 ընկալլ պրուլետկուտական ու լեֆական հայացքների ուժեղ
 ազդեցության տակ, որն ուղղակի արտահայտվեց ինչպես
 նրա ստեղծագործության, այնպես էլ գեղագիտական ըմբռ-
 նումների մեջ: Մի որոշ շրջանում նա տարվեց նաև ար-
 վեստն «արտագործականությամբ» փոխարինելու լեֆյան
 գաղափարով, որը նշանակում էր նոր հասարակության պայ-
 մաններում դեղարվեստական խոսքի ուժի և նշանակության
 լուրջ թերաճնահատում, նույնիսկ արհամարհանք նրա նը-
 կատմամբ: «Լեֆի» տեսաբանների կարծիքով, «լեֆյան
 շարժման ամբողջ իմաստը կայանում է էսթետիկայից ար-
 տագործականության անցնելու մեջ»: Դա նշանակում էր
 հետևյալը. «Հասարակության սոցիալիստական կազմակեր-
 պումը ենթադրում է պլանի տիրապետություն տարերքի վրա,
 բանականության գերազանցություն զգացմունքի նկատմամբ:
 Այդ պատճառով էլ արվեստը, քանի որ այն գիմում է
 հույզերին, սոցիալիստական հասարակության մեջ բան չու-
 նի անելու: Արվեստը վերածվում է «առարկաների արտա-
 գրության»³: Հետևելով այդ մտայնությանը, Չարենցը ևս
 «Բոլոր պոետներին» բանաստեղծության մեջ (1923 թ.,

³ Մեքրերումը հետևյալ գրքից՝
 1956, с. 296—297:

В. Перцов. Маяковский, т. 2, М.,

մայիս) կոչ էր անում հրաժարվել սիրուց ու երգերից, որ-
պես անցյալից եկող անօգուտ մի մնացորդից, և անմիջա-
բար մասնակցել արտադրության պրոցեսին («Ռե՛լս շինի
մաշինի, թե կարաս ... Շինի՛ր փողոց քարած: Շինի՛ր կա-
նալ»): Չարենցն ուղղակի հայտարարում էր.

Հասկանո՞ւմ եք՝

— Ո՛չ մի պառնաս,

Թեկուզ պրոլետպառնաս,

Թեկուզ պրոլետպոեզիա:

Եվ դեռ ավելին.

Լսո՞ւմ եք.

Լավ է — լո՛ւ արածել,

Լավ է ոռնալ,

Քան երգով գործարան սնել:

Արվեստի մասին նման հայացքները չէին կարող շնը-
պաստել նաև դասական ժառանգության նկատմամբ սխալ
վերաբերմունք կաղմելուն: Ժամանակակից արվեստի զար-
գացման ուղիների ոչ հստակ պատկերացումն իր հերթին
ծնում էր ժխտական մոտեցում դեպի անցյալի գեղարվես-
տական արժեքները:

Ժխտական վերաբերմունքը հայ և համաշխարհային
գրական հուշարձանների նկատմամբ արտահայտվեց ար-
դեն 1921 թ. ավարտված «Ամենապոեմի» առաջին տարբե-
րակի նախաբանում (այդ արտահայտությունները Չարենցը
հետագայում հանեց իր պոեմից):

1922 թ. ամռանը հրապարակվեց «Երեքի» (Չարենց,
Վշտունի, Աբով) հայտնի դեկլարացիան, որը հայ դասա-
կան պոեզիան պրոլետարական գրականությանը բացար-
ձակորեն հակադրելու մի ծայրահեղ փորձ էր: Այդ պոե-
զիան անվանելով «Թոքախտավոր» և «մահամերձ», այդ
փաստաթղթի հեղինակներն իրենց հուշակում էին «ախտահա-
նողներ»՝ կոչված մաքրելու մթնոլորտը «գրական թոքախտի
մանրէներից»: Հայ դասական պոեզիայի մի քանի հիմ-
նական մոտիվներ ու պատկերներ («Հայրենիք», «սեր ան-

բիծ», «առնապատ ու մենություն», «մթնշաղներ նրբակերտ», «մոռացում ու երազներ») հռչակվեցին ոչ միայն արդիականության համար իրենց արժեքը կորցրած, այլև նոր պայմաններում հետադիմական մի գործոն: Ծիշտ է, դեկլարացիայի մեջ հիշատակված մոտիվները ակնարկներ են նախ և առաջ Տերյանի և Խաչատրյանի պոեզիայի մասին (Թումանյանին կարող է վերաբերել միայն «հայրենիքը»), բայց դրանով մերժվում էին դասական բանաստեղծությունը, անցյալի գեղարվեստական մշակույթն ընդհանրապես:

Դեկլարացիայից հետո տպագրված իր հոգևածներում՝ «Ի՞նչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը», «Ապաղասակարգային ինտելիգենտը և դեկլարացիան», ինչպես նաև Հովհ. Թումանյանի մահվան առթիվ գրած «Երկու աշխարհի սահմանագծում» հոգևածի մեջ Չարենցն ուշխատում էր հիմնավորել և զարգացնել հայ դասական բանաստեղծների մասին իր հայացքները, բացատրում էր հայ նոր պոեզիայի պատմության իր ըմբռնումն ու հայեցակետը:

Ո՞րն էր հայ դասական պոեզիայի շարենցյան դնահատման հասարակական ելակետը: «Երկու աշխարհի սահմանագծում» հոգևածի մեջ Չարենցը գրում էր. «Ասնլով «անցյալ», մենք այսօր պատկերացնում ենք այն ամենը, ինչ որ դտնվում է 917-ի Հոկտեմբերից այն կողմը: Պրոլետարական հեղափոխության հատու սուրը մի կարմիր խաղ քաշեց օրերում ու ժամանակներում այն ահեղ թվականին — և այն ամենը, ինչ որ մնաց այդ գծի աջն կողմը — գծի աջ կողմը կանգնածների համար հնամենի անցյալ դարձավ՝ հեռու ու անհաղորդ, մռայլ տարիների տեսիլ՝ դարերի վառանցանք» (VI, 80)⁴:

Այս և նման պնդումներից էին բխում Չարենցի հայացքները դասական գրողների մասին: Կյանքում կատարված

⁴ Չարենցի քաղվածքները բերվում են հետևյալ հրատարակությունից, Նղիշ Չարենց. Երկերի ժողովածու, հ. 1—6, Երևան, 1962—1967, փակագծերում նշելով համապատասխան հատորն ու էջը:

մեծ հեղաբեկումների զուգահեռով նա մի անանցանելի անդունդ էր տեսնում նաև հին և նոր արվեստների միջև, հաճախ մերժում էր նրանց ժառանգորդական, դիալեկտիկական կապերը:

Նորագույն շրջանի հայ պոեզիան Չարենցը վերլուծում էր՝ առանձնացնելով նրա երեք ամենից ավելի ականավոր դեմքերին՝ Թումանյանին, Իսահակյանին և Տերյանին: Այդ պոետների ստեղծագործությունը, ասում է Չարենցը, «կյանքըն է՝ մեր հասարակական կյանքի զարգացման պատմությունը՝ բանաստեղծության վերածած, մեր մինչհեղափոխական կյանքի լիրիկականացած վերնաշենքը» (VI, 88—89): Ընդ որում, նրա կարծիքով, այդ բանաստեղծների երկերի մեջ արտացոլվել են նախահեղափոխական տարիներին հայ հասարակական կյանքում սրընթաց արագությամբ իրար հաջորդած երեք փուլերը կամ շերտերը՝ նահապետական գյուղից (Թումանյան) մանրբուրժուական արհեստավորական քաղաքի միջով (Իսահակյան) մինչև ժամանակակից խոշոր կապիտալիստական քաղաքը (Տերյան): Այս դաստիարակությունների մեջ թաքնված էր տվյալ հարցում Չարենցի սխալների մյուս արմատը: Նա չափազանց նեղ, ուղղագիծ էր բնորոշում հայ մեծ բանաստեղծների սոցիալական միջավայրն ու հենարանը, չէր տեսնում համադեմոկրատական և համազգային տրամադրությունների, ձգտումների արտացոլումը նրանց ստեղծագործության մեջ: Անտեսմում էր այն էական հանգամանքը, որ իրենց գեղագիտական մեծ արժանիքների շնորհիվ այդ բանաստեղծների երկերը ևս դուրս են գալիս իրենց դարաշրջանի ու միջավայրի շրջանակներից, ձեռք են բերում մնայուն նշանակություն: Այս բոլորի հետևանքով Չարենցի դնահատակաները դառնում էին զգալի չափով միակողմանի: Մեր մեծ պոետների ժառանգությունն այդ դնահատականների մեջ ներկայացվում էր շատ աղքատացված:

Հայ նորագույն պոեզիայի պատմության մեջ Չարենցը նշում էր այն առանձնահատկությունը, որ, ավելի ուշ սկսե-

լով իր գոյությունը, այդ պոնդիան հետո զարգացել է շատ ավելի սրբնթաց, քան, ասենք, ռուսականը, որ հայկական պոնդիայի մեջ կարելի է նկատել տարբեր ուղղությունների զարմանալի համակեցություն: Չարենցը գրում է.

«Հովհ. Թումանյանից մինչև Վահան Տերյան ...

Սա նշանակում է՝ Պուշկինից մինչև Բլոկ կամ Բայլմոնտ ...

Եվ այս համեմատությունն անելուց հետո է միայն, որ հասկանալի է դառնում նրանց ժամանակակիցներ լինելու զարմանալի աբսուրդը. երևակայում եք Պուշկինին՝ Բայլմոնտի ու Բրյուսովի հետ մեկտեղ՝ Մոսկվայի այսօրվա փողոցներում» (VI, 89):

Չարենցն, անշուշտ, ճիշտ էր մատնանշում հայ նոր բանաստեղծության զարգացման մի կարևոր յուրահատկությունը: Հետաքրքիր է հիշել, որ դրանից մի քանի տարի առաջ նույն երեկոյթը նկատել է նաև Թումանյանը: Ռուսահայ բանաստեղծության պատմությունը բաժանելով երեք շրջանի, նա ավելացնում էր. «Ինչպես տեսնում եք՝ ես ընկնում եմ երկրորդ շրջանի մեջ և կանգնած եմ հին շրջանի ու նորագույնի մեջտեղը: Մտերիմ ընկերներ եմ ունեցել առաջին շրջանի գրողներից, նորագույն շրջանի մեջ էլ ունեմ մոտիկ ու սիրելի մարդիկ: Սա ցույց է տալիս, թե ինչքան նոր է մեր բանաստեղծությունը, որ մի մարդ կարող է ընկերներ ունենալ առաջին գրողներից մինչև նորագույնը» (IV, 381):

Թումանյանի այս պարզ բացատրության փոխարեն, Չարենցն այդ երեկոյթը, 20-ական թվականների սոցիոլոգիական մտածողության ոգով, բացատրում էր կովկասի տնտեսական հետամնացությամբ, որտեղ դեռ ամուր կերպով պահպանվող նահապետական գյուղի կողքին հանդես էին եկել Բաքվի ու Թիֆլիսի նման արդյունաբերական կենտրոններ: Միաժամանակ գոյություն ունեցող այդ տարբեր միջավայրերը, ըստ Չարենցի, բանաստեղծության մեջ

ծնել ևն Թումանյանի և Տերյանի նման տարբեր երևույթ-ներ:

Նշված՝ հայ երեք բանաստեղծներից Չարենցն էյդ տարիներին ամենից խիստ հարձակվում էր Տերյանի պոեզիայի դեմ: Այն բանաստեղծը, որը Չարենցի ստեղծագործության արշալույսին ամենից ավելի տիրական ազդեցություն էր գործել նրա վրա, այժմ իր մոտիվներով ու պատկերներով նրան թվում էր անդառնալիորեն հնացած, նույնիսկ վնասակար: Այն բանաստեղծը, որի մահվան առթիվ Չարենցը գրել էր՝ «Եվ երբեք, երբեք չի աղոտի քո կանթեղը խավար մեր հոգում»,— երկու տարի հետո «Ռոմանս անսեր» պոեմում ենթարկվում էր խիստ անարդար հարձակումների: Նա կարծում էր, որ Տերյանի պոեզիան և մանավանդ նրա անհամար էպիգոնները ընդունակ են միայն «հիվանդոտ մեղկություն» ներշնչելու ընթերցողին, ուրեմն և չեն կարող ներդաշնակել նոր օրերի ոգուն, չեն կարող ներմուծվել նոր դարաշրջանի արվեստի մեջ:

Զիպլի շահով այլ է Թումանյանի գնահատականը՝ տըրված Չարենցի վերոհիշյալ հոդվածներում: Թումանյանի մասին նա խոսում է անփոփոխ ջերմությամբ և հարգանքով, նրա պոեզիայի պատմական մեծության և վեհության գիտակցությամբ: Դա վերաբերում է հատկապես «Երկու աշխարհի սահմանագծում» հոդվածին, որը, իր մի քանի անընդունելի դրույթներով հանդերձ, կարող է համարվել Թումանյանի մասին հրեկէ գրված լավագույն հոդվածներից մեկը: Այդ հոդվածում Թումանյանը կոչված է հայ բանաստեղծներից «ամենամեծը, ամենավաստակյալը, հայ նորագույն բանաստեղծության նահապետն ու մեծ վարպետը»: Չարենցը խոսում է Թումանյանի «զարմանալի գեղեցիկ պոեմների ու երգերի», նրա պոեզիայի «կախարդական հայելու» մասին, անվանում է նրան «կախարդ քնարերգու»: Մեծ բանաստեղծի աշխարհայացքի և ստեղծագործության սոցիալական հիմքերը նա բնորոշում է այսպես. «Հ. Թումանյանը երգիչն է մեր նահապետական

գյուղի, այդ գյուղի քնարերգուն, կենցաղագիրը և դադա-
փարախոսը: Նա ինքը գյուղացի է ոտից-գլուխ, նահապե-
տական գյուղի վավակ...» (VI, 16): Չարենցն ընդգծում է,
որ Թումանյանը մեծագույն հարազատության մերարտա-
դրել է հին գյուղի կենցաղն ու սովորությունները, երգերն
ու հեքիաթները: Նա միշտ հավատարիմ է մնացել աշխա-
տավորական-գյուղացիական մտածողության և ժողովրդա-
կան սյուրբ ու աղնիվ կյանքի պաշտամունքին՝ չնայած շուր-
ջը տեղի ունեցող հակայական ցնցումներին ու փոփոխու-
թյուններին: Չարենցը գրում է.

«Հնի, անցյալի, նահապետական գյուղի մոլթ ու կա-
խարդ կենցաղի կենդանի հայելին էր Թումանյանը. այն-
տեղից, ծուխ ու մշուշ դարձած տարիների ծոցից բերել
էր Թումանյանն իր հետ մի կախարդական լապտեր ... Կար-
ծես կախարդ լիներ, որ շոգիի և էլեկտրականության դա-
րում արթնացնում էր անցածը, նա, այդ լոռեցի Հովհան-
նեսը, համաշխարհային սլատերազմների և վոլկանային հե-
ղակոխությանց մեր այս ահռելի դարում հրաշք էր, անկա-
րելի հնճարք՝ զարմանալի զարմանք ...» (VI, 83—84):

Հարկ չկա մանրամասնորեն կանգ առնելու այս և նման
բաղմամբիվ բնորոշումների վրա, որոնք աչքի են ընկնում
քնարական ջերմության մեջ և դիպուկության մեջ: Կարելի է,
իհարկե, վիճարկել Չարենցի առանձին ղեհահատականներ,
օրինակ այն պնդումը, թե Թումանյանն իր մտածողությամբ
ոչ մի փոփոխության չի ենթարկվել և ոչինչ չի ընդունել նոր
դադափարներից ու սլատերացումներից: Ավելի կարևոր է
կանգ առնել նրա մի ուրիշ տեսակետի վրա:

Ելնելով Թումանյանի աշխարհայացքի և ստեղծագոր-
ծության վերոհիշյալ ըմբռնումից, Չարենցն «Ի՞նչ պետք է
լինի արդի հայ բանաստեղծությանը» հոդվածում այն
միտքն էր զարգացնում, թե Թումանյանը «աղբեղություն
չի ունեցել վերջին տարիների հայ բանաստեղծության վրա»:
Այդ տարիների մեր բանաստեղծությունը եղել է «բա-
ղաքի մթնոլորտում առաջացած տրամադրությունների ար-
տահայտիչը» և, հետևաբար, պետք է զարգանար նահա-

պիտական գյուղի երգիչ «Թումանյանի ստեղծագործության շվաքից դուրս, այդ տրամագրությունների ամենալավ քնարերգուի ցույց տված ուղիով — Տերյանի «գծով»։ Ավելին, Չարենցի կարծիքով, Թումանյանը, ինչպես նաև Իսահակյանը, վերջին տասնամյակի (մոտավորապես 1910—1920 թթ.) ընթացքում «միմիայն ներկա են եղել, որպես անցած կենցաղի կենդանի ուրվականներ»։ Չարենցն անվերապահորեն մերժում է այն միտքը, թե վերջին տարիների մեր պոեզիայի մեջ, տերյանական ուղղության կողքին, գոյություն է ունեցել նաև Թումանյանի ուղղությունը։ Նա հայտարարում է, որ «այդ ուղղությունը արտահայտվել է միմիայն իրա, Հ. Թումանյանի ստեղծագործությամբ» (տե՛ս VI, 16—18)։

Մենք արդեն դիտենք (տե՛ս նախորդ գլուխը), որ Թումանյանի «եզակիություն» մասին Չարենցից մոտ տաս տարի առաջ խոսել էր նաև Վահան Տերյանը իր հայտնի զեկուցման մեջ։ Այստեղ, ըստ երևույթին, ոչ թե ազդեցություն պիտի որոնեն, այլ գրական-պատմական մտածողության որոշակի ընդհանրություն։

Իսկ ի՞նչ հիմք ունեւ Տերյանի և Չարենցի այդ տեսակետը։ Բանն այն է, որ մեր դարի 10-ական թվականներին, պոեզիայի մեջ նորագույն հոսանքների լայն տարածման ֆոնի վրա, իրոք առաջին հայացքից կարող էր թվալ, թե Թումանյանի ստեղծագործության սկզբունքները մղվում են երկրորդ պլան և այլևս գործոն մասնակցություն չունեն հայ գրականության զարգացման մեջ։ Չարենցի սխալն այն էր, որ պատմական կոնկրետ հանգամանքներով պայմանավորված փաստը չափից դուրս ընդլայնում և ընդհանուր սկզբունքի էր վերածում, փորձելով այն բացատրել Թումանյանի ստեղծագործության մեջ արտահայտված սոցիալական հոգեբանության անհետացումով։ Այդ կարծիքի մեջ դեռ անտեսվում էր այն հանգամանքը, որ ինչքան էլ Թումանյանի, ինչպես և ամեն մի խոշոր դասականի, արտացոլած ժամանակն ու կոնկրետ կենսապայմանները հեռա-

նան մեղանից, նրա արտահայտած մարդկային, բարոյական և գեղադիտական իդեալները չեն կորցնի իրենց հմայքն ու գրավչութիւնը, հետեաբար և գրականութեան զարգացման վրա ներգործելու ուժը:

Սակայն անհրաժեշտ է ասել նաև, որ արդեն իր վերոհիշյալ հոգեվածիկները գրելու ժամանակ Չարենցը երբեմն զգալիորեն մոտենում էր հայ մեծ բանաստեղծների նշանակութեան ճիշտ ըմբռնմանը: «Երկու աշխարհի սահմանագծում» հոգեվածի մեջ Չարենցն իր վերաբերմունքը դեպի Թումանյանը, Իսահակյանն ու Տերյանը բնորոշում էր իբրև վերաբերմունք դեպի «հեռու և հարազատ» մի բան: Նրանք հեռու են, որովհետև «վիհանման մի դիծ», հին և նոր կյանքի բաժանման դիծը թողել է այդ բանաստեղծներին՝ վիհի այն կողմը կամ Տերյանի խոսքերով ասած՝ «երկու աշխարհի . սահմանագծում»: Նրանք հարազատ են, որովհետև արտահայտել են մեր անցած կյանքի էական կողմերը, իրենց ժամանակի լավագույն իդեալներն ու հրաշանքները: «Եվ ես մի անգամ ես հասկացա ու զգացի, — գրում է Չարենցը, — 'Թե ինչքա՛ն սիրելի են նրանք իմ սրտին, ինչքան մո՛տ ու ծանոթ և ինչքա՛ն, ինչքա՛ն հեռացած...» (VI, 90): Եվ, այնուամենայնիվ, Չարենցը չի բացառում, այլ ուղղակի անհրաժեշտ է համարում, որ առաջիկայում բանաստեղծները դիմեն մեր դասականներին: Միայն թե դրա համար պետք է, որ հինը կյանքում ինչքան կարելի է շուտ մահանա, և ցանկալի նորը տիրականորեն ներխուժի կյանքի բոլոր ծալքերը: Չարենցն իր հոգեվածի վերջում գրում էր.

«Եվ ինչքան որ հեռու կլինի մեր վաղվա պոեզիայի սոցիալական բովանդակութիւնը, օրհնեղա՞ծ կենցաղը լուռեցի Հովհաննեսի, գլումբեցի Ավոյի և գանձացի Վահանի պատկերած կյանքից — այնքան էլ սիրելի ու բնորոշ կլինեն նրանք, հին աշխարհի քնարերգուները նոր աշխարհի պոետներին: Նրանց, երեկվա մեր տխրունակ պոետներին՝ քնարերգած կենցաղի ժխտամբ է միայն, որ կարող են ըն-

դունելի ու սիրելի դառնալ նրանք զալիքի սլոեաներին» (VI, 91—92):

Հեռանալ դասականների պատկերած կյանքից, որպեսզի հետո կարողանանք հոգեպես մերձենալ նրանց ստեղծած մեծ արժեքներին, որովհետև միայն հինը կյանքում լիովին հաղթահարելուց հետո կարելի է հրճվել անցյալում ստեղծված գեղեցկությամբ,— այս է Չարենցի միտքը: Նրա խոսքերում արտահայտվում էր զրքոտությունը հեղափոխական բանաստեղծի, որն ամենաառաջին գործը համարում է նորի հաղթանակին նպաստելը, և որին թվում է, թե այժմ հնով ստարվելը կարող է խանգարել դրան: Այդ հոգեբանությունը հատկանշական էր հեղափոխական դարաշրջանի նաև այլ արվեստագետների համար: Դեռ 1918 թ. Մայակովսկին իր «Այն կողմին» բանաստեղծության մեջ գրում էր. «Իսկ երբ կճեղքենք-կանցնենք ուղեկալների միջով, և կռվի յալից հետո տոն կլինի, մենք կստիպենք բոլոր զարդարանքները դասավորել,— սիրեցե՛ք ինչ ուզում եք»⁵: Մայակովսկու և Չարենցի մտքերը, ինչպես ասանում ենք, շատ նման են, և դա արդյունք էր համանման պայմանների ու նույն խնդիրների համար պայքարելուն: Նրանց այս դատողությունները դեռ չեն բացահայտում հին և նոր կուլտուրաների դիալեկտիկական կապի բարդությունը, բայց զգալի շարիտով մոտենում են նրա ըմբռնմանը:

Որ Չարենցն այս տարիներին հաճախ տատանվում, որոնում էր դասական ժառանգության, մասնավորապես Բուսանյանի ստեղծագործության հարցերի ճիշտ լուծումը, ցույց է տալիս նաև Հովհ. Թումանյանին դրած նամակը (Թվագրված 1923 թ. հունվարի 1-ին): Ողջունելով «մեր խոսքի ամենամեծ վարպետին», իր «անհուն աշնածառերը» բեքելով նրա «վստտակած և իմսոտուն կյանքին, որ նվիրել է հայրենի եղերքին այնքան «շոպյլ» ձեռքով հոգեկան բարիքներ ու գանձեր», Չարենցը հայտնում էր, որ ինքը մեկ-

⁵ В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 2, 1956, с. 22.

նում է Հայաստան, «խորապես համոզված լինելով, որ միմիայն այնտեղ, մեր հայրենի հզերքում մենք պիտի հնարավորութուն ունենանք ստեղծելու մեր կուլտուրան, մեր զրական կուլտուրան, որը պետք է բխի Ձեր ստեղծագործության, որպես տեղական ստեղծագործության, արագիցիաներից» (VI, 396—397): Այս խոսքերն արտահայտում են ավանդների նկատմամբ ճիշտ մոտեցում գտնելու այն ձգտումը, որով այնքան մտահոգված էր երիտասարդ բանաստեղծը:

Այս նամակը գրված է Մոսկվայից մեկնելուց առաջ, ուր այն ժամանակ բուժվելու համար գտնվում էր նաև Թումանյանը: Այդ օրերին Չարենցն անձամբ չի հանդիպել Թումանյանին, բայց նրանք զրանից առաջ ծանոթներ են եղել: Բանաստեղծի դուստրը՝ Նվարդ Թումանյանը, հիշում է, որ Չարենցը «Թումանյանի հետ ծանոթացել է 1921 թ. ամռանը Թիֆլիսում և կարծես այդ նրանց միակ հանդիպումն էր: Եղիշե Չարենցի առաջին գործերը Թումանյանը կարդացել էր դեռևս 1919 թ.»։ Նույն 1921 թ. ամռանը Չարենցը Թումանյանին է հանձնել իր մի քանի բանաստեղծությունները՝ Թումանյանի ծրագրած «Նոր օր» ամսագրի համար: Այդ ամսագիրը, սակայն, լույս չտեսավ: Ն. Թումանյանը գրում է նաև, որ Թումանյանը «ծանոթ էր երեքի՝ Եղիշե Չարենցի, Ազատ Վշտունու և Գևորգ Աբովի դեկլարացիային, բայց ներող աչքով նայեց դրան, այդ համարելով սպաթում: Դեկլարացիան բնավ չազդեց, որ նա փոխեր իր կարծիքը Չարենցի մասին»: Բանաստեղծի դուստրը դրանցել է Չարենցի վերահիշյալ նամակի տպավորության տակ 1923 թ. Մոսկվայում Թումանյանի ասած հետևյալ խոսքերը. «Չարենցի նամակը շատ է հառաքրքրական, անկեղծ ու լավ խոստովանություն է, տաղանդավոր մարդու նամակ ... Չարենցի նամակից երևում է, որ տաղանդ է, որովհետև տաղանդն է, որ ծուռ ճամփից իրեն կարող է ուղիղ ճամփի վրա դնել»: Նույն օրերին Թումանյանն իր մի ուրիշ զրույցում ասել է. «Նորերից Չարենցն է, որ անպայման բանաստեղծ է, տաղանդավոր տղա է, բանաստեղծական անկեղծ

տրամադրությամբ: Ճիշտ է, մեկ-մեկ էս կամ էն բանի ազդեցության տակ ճամփի տակ ու գլուխ է ընկնում, բայց էդ ոչինչ...»⁶:

Այս խոսքերը Թումանյանի կողմից Չարենցի նոր ու հզոր տաղանդը գնահատելու միակ վկայությունն են և այդ պատճառով էլ մեզ համար հատկապես թանկ են ու նշանակալից:

Թումանյանի ստեղծագործության ճիշտ գնահատման առումով մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Ծ. Չարենցի «Եղբայրության շաղախը» հոդվածը (VI, 92—94), որը տպագրվել է Թումանյանի թաղման օրը: Այդ հոդվածում Չարենցն անդրադառնում է Թումանյանի ստեղծագործության և հասարակական գործունեության մի կարևոր կողմին՝ անդրկուկասյան ժողովուրդների բարեկամության համար նրա մեծած պայքարին, որի շնորհիվ նրա «անունը ազդամիջյան սուր բախումների ժամին միշտ էլ եղբայրության դրոշ է հանդիսացել, խաղաղության պատգամ»:

«...Հովհ. Թումանյանը մեկն էր այն երջանիկներից, — գրում է Չարենցը, — որոնց հոգեկան հմայքը, տաղանդի կարողությունը այնքան էր զորավոր, որ ճեղքում էր ամեն մի արդելք ու պատնեշ, հասնում էր ուրիշ սրտերի խորքը, դառնում էր հանուր ու մարդկային»: Չարենցը բերում է ժամանակակից ռուս բանաստեղծ Սերգեյ Գորոդեցկու խոսքերը Թումանյանի մասին՝ ասված Մոսկվայում, գրողների շրջանում. «Թիֆլիսում լինել և չճանաչել Թումանյանին — նշանակում է Մոսկվա լինել, բայց և չտեսնել Իվան Մեծի դանգակատունը»: Եվ Չարենցն իր կողմից Թումանյանին պատկերավոր կերպով անվանում է «միջցեղային մերձեցման աշտարակ, ալլադան մշակույթների սինթետիկ դեմք», որի շուրջը հարգանքով ու մեծարանքով խմբվում էին տարբեր ժողովուրդների գրականության լավագույն ներկայացուցիչները: Հիշելով, որ Թումանյանի «համակուկասյան

⁶ Ն. Թումանյան. Հովհաննես Թումանյանը և իր ժամանակի երիտասարդ գրողները: «Գրական թերթ», 1955, № 9: Տես նաև ՀՁ, 287, 289, VI, 376:

իմաստութիւնն պարունակող» երկերը հին կարգերի պայ-
մաններում չէին հասնում Անդրկովկասի ժողովուրդներին՝
տիրապետողների կողմից ստեղծված ռիսի և ատելութեան
պատենշների պատճառով, Չարենցը նշում է, որ այդ պատ-
ենշների «դեմ էր ուղղված մեր մեծ Լոռեցու բովանդակ աշ-
խատանքը»: Դրա մեջ է նա տեսնում Թումանյանի ստեղծա-
գործութեան քաղաքական պաթոսը:

Ինչպես տեսնում ենք, 20-ական թվականների սկզբում
դասական ժառանգութեան մասին Չարենցի հայացքները
ներքուստ հակասական էին: Ժխտական ոգով սողորված
մտքերն ու արտահայտութիւնները ղուգակցվում էին մի
շարք ճիշտ գնահատականների հետ, որոնք այսօր էլ չեն
կորցրել իրենց արժեքը:

Այդ նույն տարիներին Չարենցի զեղարվեստական եր-
կերի մեջ մենք նկատում ենք հայ դասական պոեզիայի և
առաջին հերթին Թումանյանի ժառանգութեան որոշ կողմե-
րից ստեղծագործաբար օգտվելու բազմաթիւ օրինակներ,
որոնք, վերջին հաշիւով, նաև դասականներին գնահատելու
ձևերից մեկն էին: 1920—21 թվականներին է վերաբերում
Չարենցի սայաթնովյան բանաստեղծութիւնների հայտնի
շարքը: Այդ բանաստեղծութիւնների մեջ ոչ միայն օգտա-
գործվում էին Սայաթ-Նովայի երգերի ժանրային, տաղա-
չափական ու լեզվական առանձնահատկութիւնները, այլև
արտացոլվում էր մեծ գուսանի լայն մարդասիրական հա-
յացքը աշխարհի նկատմամբ:

Իսկ 1920 թ. գրած «Երգ ժողովրդի մասին» պոեմը Թու-
մանյանի զեղարվեստական որոշ ավանդներն օգտագործե-
լու ցայտուն օրինակներից էր: Հատկանշական է, որ Չա-
րենցը դիմում էր Թումանյանի ժողովրդական պոեզիային
այն ժամանակ, երբ գրում էր «ագիտ-պոեմ ժողովրդի հա-
մար»: Այս պոեմում կիրառված բուն պատմեցողական, պատ-
կերների կառուցման սկզբունքը խոշոր չափով կապվում էր
ժողովրդական դյուցազներգութեան և Թումանյանի էպիկա-
կան պոեզիայի հետ: Այդ են վկայում նաև իրենց բնույթ-

թով խորապես ժողովրդական աֆորիզմները, հիպերբոլիկ համեմատություններն ու պատկերները. «Ու լուռ էր մու-
 ժիկն էլ՝ աչքը ահի ու մահի», «Հացի տեղ քար էր ուսում
 ու մեռում էր անոթի», «Էդ քանի օրը մի քիչ զուլալ էր
 աչքն արևի», «Ու թռչում էր գեղից-գեղ սև ուրվախանը
 մահի», «Ու մեռնում էր կյանքն, ինչպես ջրով լցված մի փե-
 թալ», «Կուրծք էր տալիս ծովերի հորձանքներին կասաղի»,
 և այլն: Այս պահմում ամենուրեք Չարենցը դիմում է թու-
 մանլանալուն: «էս»-ին ու «էն»-ին: Առհասարակ 1920—
 1925 թթ. բնթացքում դրած իր մյուս գործերում ևս Չարենցը
 լայնորեն օգտագործում է էս, էդ, էն ձևերը, մտադիր լի-
 նելով, ըստ երևույթին, դրանք վերջնականապես հաստա-
 տել մեր պոեզիայի լեզվի մեջ: Շուտով, սակայն, Չարեն-
 ցը հրաժարվեց այդ միտումից և նոր հրատարակույթյուն-
 ների մեջ էս-ն ու էն-ը վերացրեց, պահպանելով դրանք աչն
 գործերում, որոնք իրենց բովանդակությամբ հատկապես
 պահանջում էին նման բարբառային ձևեր («Երգ ժողովրդի
 մասին», «Կապկաղ», «Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը»,
 մասամբ «Ամենապոեմը»): Հետագայում բանաստեղծը հրա-
 ժարվեց նաև բանաստեղծական լեզուն դիմամբ հասարա-
 կացնելու ձգտումից, որը դրսևորվել էր, օրինակ, «Կոմալ-
 մանախ» պոեմի:

Թումանյանի ավանդների հետ է կապվում նաև «Մաճ-
 կալ Սաքոյի պատմությունը», որ Չարենցն անվանել է
 «պոեմ գեղջիական»: Անհովանական չէ, որ հենց հերոսի
 անունն քնտրելիս Չարենցը ջանկացել է որոշ իմաստով ակ-
 նարկել Թումանյանի «Լուսինի Սաքոն», որպեսզի ավելի որո-
 շակիորեն րնդգծի իր հերոսի ճակատագրի և կյանքի ուղու
 հակադրությունը նահապետական դյուղացու ճակատագրին:
 Հայ գեղջուկի հետ հասարակ, անպաճույճ զրույց մտրելու
 մտադրությունը բանաստեղծին դրդել է դիմելու ամենա-
 պարզ և հասկանալի ոճական միջոցների, շոշափելիության
 հասնող կոնկրետ պատկերների, բաղմամբիվ բարբառային
 բառերի ու քերականական ձևերի: Այս, ինչպես և «Երգ

ժողովրդի մասին» պոեմներում, Չարենցն ընթերցողին միանգամից մտցնում է հասարակ զրույցի մթնոլորտը, մի ոճ, որը հայ նոր պոեզիայի պատմության մեջ ամենից ավելի հատուկ էր Թումանյանին։ Ժողովրդական մտածողությանը, ոճերն ու պատկերները հաջողությամբ օգտագործված են նաև 1928 թ. գրված «Բալլադ գեղջիկական»-ի մեջ։

20-ական թթ. Չարենցը դիմեց նաև Արևելքի պոեզիայի ասիանդական ձևերից մեկին՝ քառյակի ժանրին, որը հայ դրականության մեջ նրանից առաջ բարձր կատարելության էր հասցրել Թումանյանը։ 1927 թ. լույս տեսավ Չարենցի առաջին քառյակների ժողովածուն՝ «Ռուբայաթ» վերնագրով։ Հետագայում ևս՝ «Դիրք ճանապարհի» ժողովածուի մեջ Չարենցը շարունակեց մշակել քառյակի (ինչպես նաև բիշթի, դիստիքոսի) բանաստեղծական ձևը, հասցնելով այն փիլիսոփայական մեծ խորության, գեղարվեստական ամբողջականության և դարձավ քառյակի երկրորդ նշանավոր վարպետը մեր պոեզիայում՝ Թումանյանից հետո։ Այդ խընդիրն իրագործելու համար նրան զգալի շափով օգնեց նաև Թումանյանի ստեղծագործական փորձը։

3

Չարենցի կյանքի և գործունեության վերջին տասնամյակը նույնպես շատ հարուստ նյութ է տալիս դասական ժառանգության և հատկապես Թումանյանի գնահատման առումով։ 20-ական թթ. կեսերին Չարենցը մեծահասակորեն հրաժարվեց ֆորմալիստական ու նասուրալիստական այն տարրերից, որոնք մի որոշ ժամանակ կաշկանդեցին նրա ստեղծագործական աճը։ Այդ մասին մեծ անկեղծությամբ և ուղղամտությամբ նա բաղմիցս հայտարարել է «Էպիգրական լուսաբաց» գրքի (1930) շատ բանաստեղծություններում։ Չարենցն ըմբռնեց նաև դասական դրողների մասին իր որոշ

գնահատականների սխալ լինելը: Այս առումով հատկա-
նշական է Պուշկինի բանաստեղծական ավանդույթների
նշանակության այն խոր ըմբռնումը, որի մասին այնքան
շատ է խոսվում «էպիքական լուսաբացում»: Իր վերջին գըր-
քերում Չարենցն արդեն լայն ու ճշմարտացի հայացք է
հանդես բերում դասականների նկատմամբ, խոսում է նը-
րանց ժառանգության հավերժական նշանակության ու թույ-
լանքի մասին, որովհետև նրանցից

Յուրաքանչյուրը բերում է մի առանձին պարզ,
Յուրաքանչյուրն իր մեջ մի աշխարհ է կրում:

30-ական թթ. սկզբին Չարենցին շատ են ղբաղեցրել
նաև գրականության ազգային յուրահատկության հարցերը:
Վճռականորեն մերժելով ազգային ձևի ու առանձնահատ-
կությունների ֆեոդալապական միտումները, Չարենցը միա-
ժամանակ հանդես էր գալիս նրանց անտեսման փորձերի
դեմ: Նա ընդգծում էր, որ խորհրդային գրականությունը
սուպազգային լինել չի կարող: Ամեն մի գրականություն
անպայման ունի իր ազգային ձևը, այսինքն՝ լեզուն, ազգա-
յին միջավայրը, բնավորության առանձնահատկությունները:
Հայաստանի գրողների միության կազմկոմիտեին և «Գրա-
կան թերթի» խմբագրությանն ուղղած նամակում (1933) Չա-
րենցը գրում էր.

«...Ազգային ձևը գրականության մեջ ոչ այլ ինչ է, եթե
ոչ՝ բովանդակության այնպիսի դրսևորում, երբ հեղինակի
լեզուն, ոճը, նկարագրած մարդկանց և վայրերի ընդհանուր
կոլորիտը ազեկված է տվյալ ազգային միջավայրին, բնո-
րոշում է տվյալ ազգային միջավայրի բոլոր այն հատկա-
նշական կողմերը, որոնք բնորոշ են միայն այդ ազգային
միջավայրի համար և իբրև ձև տարբերվում են բովանդա-
կությանը նման բոլոր այլ միջավայրերից» (VI, 220—221):

Խորհրդային գրողների համամիութենական առաջին
համագումարի ելույթում (1934) Չարենցը դարձյալ մեծ տեղ
է հատկացնում այդ հարցերին և առլիս է կուտուրայի

մեջ աղգայինի և միջաղգայինի փոխհարաբերության խոր-
բացատրությունը: Գրականության աղգային առանձնահատ-
կության կարևորագույն կողմերից մեկը նա համարում էր
տվյալ ժողովրդի ստեղծած գեղարվեստական առաջավոր
ավանդույթները: «Որքան էլ փոքր լինեն մի ժողովուրդը և
ներա՛յր Գրականությունը,— ասում էր Չարենցը,— վերջինս չի
կարող չունենալ իր ինքնատիպ, եզակի և անկրկնելի ներ-
բերանքը, այն, որ հատուկ է միմիայն տվյալ գրականու-
թյանը և նրա լավագույն ներկայացուցիչներին» (VI, 272):
Եվ իբրև օրինակ Չարենցը բերում էր հայ պոեզիայի աղ-
գային ավանդները: Նա նշում էր, որ հայ միջնադարյան
աշխարհիկ բանաստեղծների, այդ «հանճարեղ ճորտերի»
ստեղծագործությունն իր «գույների ու երանգների, ձևի և
նյութի մշակման ինքնատիպության իմաստով» գրեկորում
է այնպիսի գծեր ու առանձնատիկություններ, որոնք հա-
տուկ են միմիայն հայկական պոեզիային: Եվ դա օգնում
է հայ բանաստեղծներին կերտելու բոլորովին ինքնատիպ,
անկրկնելի գեղարվեստական ձևեր, որը միայն նրանց է
մատչելի: Բայց ամեն մի ժողովրդի գրականության աղգային
լավագույն ավանդները փոխադարձ ներգործության շնոր-
հիվ անցնում են նաև այլ ժողովուրդների գրողներին, հա-
րստացնում են նրանց կուլտուրայի ընդհանուր գանձաբա-
նը: Այս գրույթները, բնականաբար, արտահայտվեցին նաև
Չարենցի վերջին տարիների գեղարվեստական երկերի մեջ:

«Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի (1934) մեջ որոշակի
(և ճանրակշիռ) շերտ են կազմում Չարենցի մատրումները
հայ դասական գրողների և հայրենի գրականության աղգա-
յին յուրահատկության մասին: Հիշենք Աբովյանի, Թուման-
յանի, Սայաթ-Նովայի, Տերյանի, Մեծարենցի, հայ միջնա-
դարյան աշխարհիկ բանաստեղծների խորիմաստ գնահա-
տականները, որոնցից ամեն մեկը կարող է առանձին քն-
նության նյութ դառնալ: «Նորք» պոեմի վերջում Չարենցը
պատկերավոր ձևով արտահայտում էր այն միտքը, որ ներ-
կայի հայ գրականության զարգացումը պետք է հենվի աղ-

գային-բանաստեղծական առաջավոր ավանդների վրա, որ-
պեսզի կարողանա իր ինքնատիպ խոսքն ասել աշխարհին.

Եվ կառչի թող հիմա մեր երգը
Մեր բարդու բարձրաբերձ բնին,
Որ ելնող աշխարհի համերգում
Ինքնահուն նվազներ ծնի ...

«Գուլք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դարուլթյան» քնա-
րական պոեմում, գնահատելով հայ միջնադարը, Ջարենցը
մի առանձին ջերմությամբ էր խոսում աշխատավորական
զանգվածների պոեզիայի մասին, որը հնչեցրել է կյանքի և
մարդու նկատմամբ պայծառ սիրով տոգորված իր երգը:
Իհարկե, Ջարենցը, սխալվում էր, երբ իրենց կոչումով ու
զաղափարներով անհրաժեշտաբար եկեղեցու հետ կապված
բանաստեղծների, ասենք Նաբեկացու կամ Շնորհալու մեջ
չէր տեսնում ժողովրդական տրամադրությունների որևէ ար-
տահայտություն կամ պատմականորեն առաջադեմ որևէ բան:
Դրա հետ միասին՝ նա բանաստեղծական մեծ ուժով ընդգը-
ծում է այն միտքը, որ հենց ժողովրդական երգի «վճիտ ու
ոսկեծայն» վտակներից է դուրացել մեր աշխարհիկ, կյանքի,
մարդու և բնության մեծ սիրով տոգորված պոեզիան՝ իբրև
թանկարժեք ժառանգություն հասնելով նոր ժամանակների
բանաստեղծներին: Հայ բանաստեղծության պատմության
իր ըմբռնման մեջ Ջարենցը հանդուցային տեղ էր հատկաց-
նում Թումանյանին, որը եղավ հայ ժողովրդի բանաստեղ-
ծական մշակույթի շարունակությունն ու ամենաբարձր ար-
տահայտությունը, նրա բոլոր լավագույն կողմերի խտա-
ցումը: Դիմելով հայ միջնադարի ժողովրդական երգիչնե-
րին, Ջարենցն ասում էր.

Եվ ձևանից է ապա սերել
Այն քերթությունը, որ դեռ երևի
Լոռու տաղերգուն մեր արդարեւ
Դարձրեց պայծառ, ինչպես բյուրեղ:

«Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի մեջ Չարենցը շատ անգամ է վերադառնում Թումանյանին, խորհում է նրա պոեզիայի բացառիկ հմայքի և գեղեցկության մասին, աշխատում է թափանցել նրա ստեղծագործության իմաստության և գրավչության գաղտնիքների մեջ: Նա այժմ Թումանյանի գնահատման հարցում լիովին հաղթահարել է բոլոր նեղ սոցիոլոգիական պատկերացումները և հայ ժողովրդի հանձարեղ բանաստեղծին տեսնում է իր իրական հմայքով ու նշանակությամբ: Թումանյանի օրինակը Չարենցին մի անգամ ևս հանգեցնում է այն մտքին, որ դրողի մեծությունը որոշվում է ամենից առաջ նրա ժողովրդայնությամբ, իր ժամանակի ամենակենսական հարցերի և աշխատավորական խավերի հետ ունեցած կապերի ամրությամբ: Եվ Թումանյանը Չարենցի պատկերացմամբ մեծ է առաջին հերթին այն պատճառով, որ նրա պոեզիան այնքան անքակտելիորեն առնչվում էր ազգային միջավայրի, ժողովրդի ամենագեղեցիկ ու նվիրական իդեալների հետ, արտահայտում էր հայ աշխատավորության բնավորությունը, կյանքն ու ձգտումները:

Նա մեծ էր հողով, արշունով:— Արմատներ ուներ նա հողում:

Իր երգերը — գեղջուկ նախրու քրտինքով էր նա ողորդում:

Հանճարեղ երգերում նրա, — իր երկրի արեն էր շողում:

Նա մեծ էր հողով, արշունով:— Արմատներ ուներ նա հողում:—

Չարենցին գրավում է Թումանյանի ստեղծագործության յայն ու անընդրդիելի տարերքը, նրա անհատակ իմաստությունն ու խորությունը: Նրան հիացնում են բարոյական և գեղագիտական այն պայծառ իդեալները, որոնցով այնքան հարուստ են մեծ պոետի երգերը, որոնցով նրանք այնքան բարձրացնում ու ազնվացնում են մարդկային հոգին:

Նա մեծ էր ավելի, քան եղավ:— Երկրնքի նման ընդարձակ,

Օվկիանի նման՝ իր ողին ընդգրկել էր կյանքը անկղբո—

Եվ ողու ափերին նստած՝ նա նայում էր հայացքով պայծառ —

Եվ որսում էր երգեր ու խոհեր, և տեսնում էր չքնաղ երազներ ...

Թումանյանի մասին Չարենցը խորհում է այն հպարտ գիտակցութեամբ, որ նրա պոեզիայով հայ գրականությունը բարձրացել է համաշխարհային նվաճումների մակարդակին, իսկ հայ ժողովուրդն իր ավանդն է մտցրել միջազգային գեղարվեստական զարգացման մեջ: Թումանյանի օրինակը նրա համար մի նոր հաստատումն է այն մտքի, որ միայն իր ժողովրդի բարձր ձգտումներն ու ազգային-բանաստեղծական ավանդույթները մարմնավորող գրողը կարող է միջազգային գրականութան մեջ տեղ ունենալ:

Ես կարդում եմ նրան ու ասում— Այս հմուտ, հանճարեղ կոեցին.
 Հոմերի, Դյոթի հետ մի օր՝ հավասար՝ նստել է քեֆի,
 Եվ թաա է բռնել նրանց հետ, մեծարանք ավել ու առել,
 Ինչպես իր պապերն են արել՝ իրար հետ խնջույքի նստելիս:—

Նշանակալից են այս գնահատականները ոչ միայն ինքնին, իբրև Թումանյանի ժառանգության խորիմաստ բնութաւորումներ: Նրանք շատ կարևոր են նաև հասկանալու համար հենց իր՝ Չարենցի գեղագիտական ըմբռնումներն ու նախասիրութունները, որոնց նա հանգել էր իր վերջին գրքում: Այժմ Թումանյանը Պուշկինի հետ միասին դառնում է պոեզիայի ժողովրդայնության, պարզության և խորության այն բարձր տիպարը, որին ձգտում է Չարենցը՝ աշխատելով օգտագործել նրանց գեղարվեստական անմահ փորձը: Թումանյանն այժմ ներկայանում է նրան նաև իբրև մարդկային լավագույն հատկութունների մարմնավորում: Ինչպե՞ս չհիշել Չարենցի այնքան պարզ, անկեղծ, իր տրամադրութեամբ և արտահայտման ձևով հիրավի «Թումանյանական» բանաստեղծությունը.

Թումանյանի երգերը
 Կարդալիս՝ միշտ ես
 Միտք եմ անում, թե արդյոք
 Կարող եմ ես էլ
 Լինել այդքա՞ն իմաստուն,
 Երբ լինեմ ծեր ...
 Կարողանա՞մ պիտի ես
 Արդյոք, ինչպես նա,

Այդրան հանդիստ ընդունել
Թե՛ անկում, թե՛ մահ,—
Շաղ տալ ձեռքով լիառատ
Երգեր ու դանձեր,
Իմաստությամբ անարատ,
Երբ լինեմ ծեր ...

Այսպես էր ընկալում, այսպես էր զնահատում այդ տարիներին Չարենցը մեր ժողովրդի մեծագույն բանաստեղծին: Այս էր արդյունքը մոտ քսանամյա որոնումների ու մշտական խորհրդածությունների, որոնց նպատակն էր հասնել Թումանյանի ժառանգության բազմակողմանի ըմբռնման, նրա ավանդների նշանակության ճիշտ մեկնաբանման: Եվ դժվար չէ համոզվել, թե ինչքա՛ն խորաթափանց ու ճշմարիտ էին այդ ըմբռնումները: Սրանք սոսկ բանաստեղծական վառ պատկերներ չէին, այլ նաև դիտական որոշակի հայեցակետի արտահայտություն: Ինչպես շատ ուրիշ դեպքերում, այստեղ ևս Չարենցն իր հանճարով ժամանակից առաջ էր անցնում: Հիշենք, որ 30-ական թթ. առաջին կեսին, երբ հրապարակ եկան այս հիանալի բնութագրաբանաստեղծությունները, մեր զրականագիտությունը դեռ կաշկանդված էր գոեհիկ սոցիոլոգիզմի կապանքներով, իսկ Թումանյանի զնահատման հարցում հաճախ ամեն ինչ հանգեցվում էր նեղ, միակողմանիորեն հասկացված «սոցիալական համարժեքի» տեսությունը: Ահա այդ պայմաններում Չարենցն ամբողջ ձայնով և անվերապահորեն խոսեց Թումանյանի ստեղծագործության լայն ժողովրդայնության և գեղադիտական հմայքի, նրա համազգային և համամարդկային նշանակության մասին: Թումանյանի մեջ հա տեսավ ազգային գեղարվեստական խոսքի կատարելության ու գեղեցկության բարձրագույն տիպար: Դրանով Չարենցը մեծապես խթանեց, կանխորոշեց նաև Թումանյանագիտական մտքի հետագա որոնումների ընթացքը: 30-ական թվականների վերջին և հետո Թումանյանի զնահատման նոր, ավելի բարձր մակարդակը զգալի չափով նախապատրաստվեց Չարենցի այդ զնահատականներով: Ճիշտ է, այդ ժամանակ

Չարենցն արդեն կենդանի չէր, իսկ նրա անունը փականքի տակ էր ...

Սակայն վերադառնանք «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուին:

Առաջին հայացքից տարօրինակ կարող է թվալ, որ Թումանյանի ժառանգության այս արտակարգ բարձր գնահատականները Չարենցը տվել է այն շրջանում, երբ իր ստեղծագործության ոճով կարծես թե ուրե՛կ կերպ չի առնչվում մեր ազգային մեծ բանաստեղծի հետ: Իրոք, «Գիրք ճանապարհի» իր ոճական հատկանիշներով հեռու է Թումանյանի պոեզիայից, համեմայն դեպս շատ ավելի հեռու, քան 20-ական թթ. որոշ գործեր (օրինակ, «Երգ ժողովրդի մասին», «Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը»), որոնց մեջ, ինչպես տեսանք, Չարենցը ձգտում էր օգտագործել թումանյանական լեզվի և պատկերավորության որոշ տարրեր: Դա հատկապես ցայտուն կերպով երևում է Չարենցի «Սասունցի Դավիթը» պոեմից, որով բացվում է «Գիրք ճանապարհի»: Ընտրելով մի նյութ, որը համարյա լիովին համընկնում է Թումանյանի նույնանուն պոեմի սյուժեի հետ, Չարենցն այն բոլորովին այլ կերպ է մշակում: Այլ է վիպերգության հերոսներին ու դեպքերին տված մեկնաբանությունը, այլ են նաև էպոսի մշակման լեզվաոճական սկզբունքները: Դրքի մյուս գործերի մեջ էլ դժվար է գտնել Թումանյանի արտաքին-ոճական նմանության օրինակներ:

«Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի, ինչպես նաև Չարենցի վերջին տարիների մի քանի ուրիշ գործերի կապը Թումանյանի հետ պետք է որոնել նրանց ներքին բովանդակության խորքերում: Դրքի կարևորագույն թեման հայ ժողովրդի պատմական ուղու, նրա ներկայի և ապագայի հարցն է, որը դեղարվեստորեն մարմնավորվել է «Պատմության քառուղիներով», «Դեպի լյառը Մասիս», «Մահվան տեսիլ» պոեմներից մինչև ներբողի ոճով գրված «Դուվքն» ու «Նորբքը», մինչև խորիմաստ քառյակները, տաղերն ու

խորհուրդները: Հայրենիքի անցած ուղու և գալիքի հեռանկարների բարդ ու դժվարին վննումների ճանապարհին Չարենցի առջև կանգնում էր, ահա՛, Թումանյանի վսեմ կերպարանքը, մի բանաստեղծի, որն առավել խորն է թափանցել հայ ժողովրդի ազգային բնավորության մեջ, ամենից ճիշտ է բացահայտել նրա պատմության իմաստն ու փիլիսոփայությունը: Թո՛ղ որ Չարենցի ըմբռնումները շատ կողմերով տարբեր էին Թումանյանի կատարած ընդհանրացումներից,— միևնույն է, Թումանյանը նրան ներկայանում էր իբրև ազգային միջավայրի, պատմության և իդեալների գեղարվեստական մարմնավորման մի բարձրագույն տիպար և չափանիշ: Իսկ այն գիտակցությունը, թե Թումանյանն, ամենից առաջ, «մեծ էր հողո՞ւմ, արյունո՞ւմ», նրանով, որ «արմատներ ունեւ նա հողում», — ուղղակիորեն կապվում էր Չարենցի պաշտպանած գեղագիտական նոր ըմբռնման հետ. «Երգը երկրի՛ց է աճում, և ո՛չ թե ձայներից կամ բառերից», «դարն է ծնում և երկիրն է տալիս երգին շունչ ու ոգի» («Յոթը խորհուրդ գալիքի երգասանհերին»):

Այս էր Թումանյանին մերձենալու, նրա մեծության ըմբռնման հիմքն ու նախադրյալը: Չարենցի խորին համոզմամբ՝ ազգային կյանքի էական հարցերի արծարծման գործում Թումանյանի ստեղծագործական փորձն ունի համընդհանուր նշանակություն, որի կողքով չի կարող անցնել ոչ մի հայ արվեստագետ՝ անկախ իր ոճական առանձնահատկություններից:

Կյանքի վերջին շրջանում Չարենցին ղեաղեցրել են նաև Թումանյանի ժառանգության հետ կապված այլ հարցեր:

1934 թ. աշխատելով իբրև Պետհրատի գեղարվեստական բաժնի վարիչ, Չարենցը խմբագրում է Հովհաննես Թումանյանի «Գեղարվեստական երկեր» սովոր ժողովածուն:

Այդ ժողովածուն պետք է հանդիսանար մի նախապատրաստական քայլ մեծ բանաստեղծի երկերի լիակատար ժողովածուի հրատարակության համար՝ զիտական պատշաճ

ապարատով: Գրքին կցած Չարենցի առաջաբանը ցույց է տալիս, թե խմբագիրն ու նրա աշխատակիցները ինչքան մեծ ջանք են թափել՝ Թումանյանին ընթերցող հասարակությանը արժանի խնամքով, ճաշակով և լրիվությամբ ներկայացնելու համար: «Գեղարվեստական երկեր» գիրքն, իրոք, նշանակալի երևույթ էր մեր կուլտուրական կյանքում և մինչև այդ հրատարակված Թումանյանի ժողովածուներից՝ ամենալրիվն ու կատարյալը: Նյութերի հաջող ընտրությամբ և գեղեցիկ ձևավորմամբ (Տաճատ Խաչվանքյանի) այդ գիրքը եզակի տեղ է գրավում Թումանյանի երկերի բոլոր հրատարակությունների շարքում: Հետաքրքիր է նշել հետևյալ փաստը: Լույս ընծայելով իր երկերի միահատորյակը (1932) և «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն, Չարենցը չհետևեց բանաստեղծական գործերի դասավորման ավանդական հերթականությանը (նախ բանաստեղծություններ և ապա՝ պոեմներ), այլ այդ գրքերի սկզբում ղետեղեց իր պոեմները: Չարենցը ելնում էր այն համոզմունքից, որ հենց պոեմի ժանրն է առավել ցայտունությամբ ներկայացնում իր ստեղծագործական դեմքը: Այսպես է վարվում Չարենցը նաև Թումանյանի երկերի ժողովածուն խմբագրելիս: Ի տարբերություն Թումանյանի մյուս հրատարակությունների, Չարենցի խմբագրած ժողովածուն սկսվում էր ոչ թե քնարական բանաստեղծություններով, այլ Թումանյանի տաղանդի համար ավելի բնորոշ էպիկական և լիրո-էպիկական գործերով (պոեմներ, լեգենդներ և բալլադներ), որոնց մեջ ընթերցողը տեսնում է նրա աշխարհայացքի ու գեղարվեստական սկզբունքների առավել ամբողջական մարմնավորումը:

30-ական թթ. Չարենցին ղբաղեցնում են նաև հայ գրական լեզվի զարգացման միտումները և Թումանյանի լեզուն արժեքավորելու հարցը: Չարենցը ելնում էր այն նախադրյալից, որ նոր իրականության գեղարվեստական արտացոլման խնդիրը լուծել անհնար է առանց լեզվական նոր հնարավորությունների որոնման:

Այդ նրանից է, որ մեր այսօրվա ոգուն
 Այլևս չի կարող լինել պատյան
 Ո՛չ Տերյանի բարբառը նվագուն,
 Ո՛չ Նարեկի մոմունքը մագաղաթյա,—
 Եվ ո՛չ անգամ Լոռու պայծառ երգիչ
 Թումանյանի բարբառը զեղչկական,—
 Բայց նա կգա — լեզուն այս երկաթյա բերքի
 Եվ խոհերի այս խոր ու երկրակամ ...

Սխալ կլիներ այս խոսքերի մեջ տեսնել հին լեզուն «պայթեցնելու» ինչ-որ կոչ։ Չարենցը բանաստեղծորեն արտահայտում է այն միտքը, որ լեզվի խնդրում ևս չի կարելի կառչած մնալ հին մտածողության և ոճի սկզբունքներին, որ այստեղ ևս անհրաժեշտ է որոնել ու խիզախել։ Տվյալ դեպքում նա ընդդիմում էր ոչ թի Թումանյանի և Տերյանի լեզվական նվաճումներն օգտագործելու, այլ նոր խրնդիրներ լուծելիս նրանց ընձեռած հնարավորություններով չսահմանափակվելու միտքը։

Թումանյանի լեզվի զնահատականին բանաստեղծն անդրադարձավ նաև 1934 թ. հայ դրական լեզվի մասին կարգացած զեկուցման մեջ։ Թումանյանի լեզվի ամենաբնորոշ կողմերից մեկը նա համարում էր «գավառական հատկանիշների» առկայությունը (թե՛ բառակազմության և թե՛ համաձայնության մեջ), մի միտում, որն սկիզբ է առել Աբովյանից և իր «ամենացատուն և ամենաբնորոշ» արտահայտությունը գտել է Թումանյանի մոտ։ «Թումանյանի լեզու» ասելով, ըստ Չարենցի, մենք ամենից առաջ հասկանում ենք հենց այդ դավառական հատկանիշները։ «Եթե մենք Հ. Թումանյանի լեզուն զրկենք այս հատկանիշներից, կստանանք մաքուր գրական լեզու, բայց սա արդեն չի լինի այն գրական լեզուն, որ բնորոշ է Թումանյանի համար», — ասում էր Չարենցը։ Իսկ ո՞րն է լեզվի այդ հատկանիշների ապագա ճակատագիրը։ Այդ հարցին տրված է հետևյալ պատասխանը. «Թումանյանի լեզվի այդ յուրահատուկն ու բնորոշը, որ նրա լեզվին տալիս են գյուղական ինտոնացիա, մեր խորին համոզմունքով պատմականորեն դատապարտված է

մանկան, ինչպես այդ ցույց է տալիս մեր գրական լեզվի հետազա զարգացումը, մեր ներկա գրական լեզուն, առանց բացառության» (VI, 244—245):

Չարենցն իրավացի էր, երբ ասում էր, որ Թումանյանի լեզվին հատուկ բարբառային տարրերն աստիճանաբար ավելի փոքր տեղ են զրավում մեր գրական լեզվի մեջ: Բայց նրա հետ դժվար է համաձայնել, երբ պնդում էր, թե հենց բարբառային հատկանիշներն են կազմում Թումանյանի լեզվի էական առանձնահատկությունը, և այդ հիման վրա հանգում էր այն մտքին, թե նրա լեզուն «չի կարող լինել մեր հետազա գրական լեզվի զարգացման հիմնական հունը» (VI, 312): Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ սրտազրկորեն լրսվում են Թումանյանի «եզակիության» մասին դեռ 1922 թ. Չարենցի արտահայտած հայացքների արձագանքները:

Այլևլացնենք, որ իր հիշյալ զեկուցման մեջ Չարենցը Թումանյանի լեզվի գնահատման հարցը որոշակիորեն առանձնացնում էր նրան իբրև բանաստեղծի արժեքավորելու խնդրից: Նա նորից չափազանց բարձր էր գնահատում Թումանյանի ժառանգության արդիական նշանակությունը: «Անկախ Հ. Թումանյանի լեզվական տենդենցներն ընդունելուց կամ մերժելուց,— ասում էր Չարենցը,— Հ. Թումանյանը մեզ համար է և կմնա հայ մեծագույն բանաստեղծը, որն իր ստեղծագործության այլ կողմերով թերևս ամենաուսանելին է մեր երկտասարդ գրողների համար» (VI, 244):

* * *

Ինչպես տեսանք, իր գրական կյանքի բոլոր փուլերում Չարենցը եղել է «Թումանյանի հետ», այսպես կամ այնպես արձագանքել է նրա ստեղծագործությանը: Բայց դա անշարժ ու միազիժ վերաբերմունք չի եղել: Ըստ էության, այստեղ կան զրական հաջորդափոխության բոլոր հնարավոր ձևերը՝ ընդհանուր թեմայի շարունակումից և նոր մեկնաբանությունից մինչև լեզվաոճական միջոցների նմանակման փորձեր, ներքին բանավեճից, «հին արվեստի» վար-

սկետի քննադատական գնահատականներից մինչև հիացական, անվերապահ մեծարանք: Եվ վերաբերմունքի բոլոր ձև-վերն էլ եղել են անկեղծ համոզմունքի արդյունք, բխել հն-տվյալ փուլում Չարենցի ունեցած գրական դիրքորոշումից: Նրա անհատական և ստեղծագործական բուռն, անհանգիստ խառնվածքը ուղղակի արտահայտվել է Թումանյանի ընկալ-ման բոլոր ելևէջներում: Չարենցի օրինակը ցույց է տալիս, թե ինչքա՜ն լայն է «Թումանյանի ավանդույթ» հասկացու-թյունը, թե ինչքա՜ն կարևոր է եղել այն նույնիսկ իր բա-նաստեղծական մեծ և ինքնատիպ աշխարհն ստեղծած ար-վեստագետի ճակատագրի մեջ, որպիսին էր Եղիշե Չա-րենցը:

Թումանյանի՝ աղգային գրականության եղակի մեծու-թյան մասին Չարենցի երկարամյա մոտորումներն ի վերջո-ամփոփվեցին և իրենց բարձրագույն արտահայտությունը գտան 1934 թ. դիստիքոսի հղկված ու խորիմաստ բնու-թագրի մեջ.

Կա Մեծարենց, կա Տերյան,— և բազում ուրիշ պոետներ կան,
Բայց — Թումանյա՜նն է անհաս Արարատը մեր նոր քերթության:—

ԱՄԵՆԱՍԻՐԵԼԻՆ, ԱՄԵՆԱՀԱՐԱԶԱՏԸ

(ՍՏԵՓԱՆ ԶՈՐՅԱՆԸ ԵՎ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ)

1

Իմ գրական կյանքի երկար տարիներին, շատ հայ գրողների հետ ունեցած հանդիպումների ու զրույցների ժամանակ,— Ավետիք Իսահակյանից և Դերենիկ Դեմիրճյանից մինչև Գուրգեն Մահարի և Պարույր Սևակ, մինչև այսօր դեռ ապրող ու ստեղծագործող հեղինակները,— միշտ ուղղակի կամ անուղղակի ծագել է Հովհաննես Թումանյանի նկատմամբ նրանց վերաբերմունքի խնդիրը։ Մագել է մերթ նպասակագրված ձևով, մերթ տարերայնորեն, ակամայից, մերթ անցողակի առված խոսքերի մեջ, մերթ հանգամանալի զրույցի կամ վիճաբանության ընթացքում։ Հանդիպել եմ վերաբերմունքի ամենատարբեր երանգների՝ մեծարման գերադրական աստիճանից մինչև զսպված ու վերապահ մոտեցում, երբեմն էլ խանդի նման ինչ-որ բան։

Սակայն ուղղակի պետք է ասեմ, որ իմ բոլոր զրուցակիցների մեջ Ստեփան Զորյանը միշտ առանձնացել է իր հատուկ, անվերապահ թումանյանասիրությամբ, իսկական պաշտամունքի հասնող, բայց և միշտ կայուն ու հավասարակշիռ, երբեք կույր ծնրադրության չվերածվող վերաբերմունքով։ Բազմիցս դա զգացել եմ զրույցների ընթացքում, նորից ու նորից համոզվել, որ Զորյանն այս դեպքում ևս զարմանալիորեն հավատարիմ էր վաղուց ձևավորված իր ըմբռնումներին, որ նա կրել է իր էության մեջ ավելի քան

կես դար՝ հրեք շենթարկելով ժամանակի տարափոփոխ քամիներին:

«Ամենասիրելի բանաստեղծին», — իր առաջին՝ «Տխուր մարդիկ» ժողովածուն (1918) Զորյանն այսպիսի մականորոթյամբ է նվիրել Թումանյանին: Իսկ մի քանի տարի անց, Թումանյանի մահվան առթիվ գրած հոդվածում Զորյանը նրան անվանել է «մեր ամենամեծ և ամենահարազատ բանաստեղծը»: «Իմ Թումանյանը», — հեղինակի արտահայտած ցանկության համաձայն այդպես է վերնագրվել Զորյանի վերջին հոդվածը բանաստեղծի մասին: Այդպես կոշվեց նաև ետմահու հրատարակված այն ժողովածուն, ուր հավաքված են Հովհ. Թումանյանի մասին Ստ. Զորյանի գրած գրեթե բոլոր հոդվածները, նոթերն ու հուշերը¹: Այսպիսի վերնագրի համար՝ «Իմ Թումանյանը», հրելի ուրիշ ոչ մի հայ գրող այնքան իրավունք չունի, ինչքան Ստեփան Զորյանը:

Թումանյանի «ձգողության ոլորտի» մեջ Զորյանը ներքաշվեց շատ վաղ, գրական առաջին իսկ քայլերից: Երիտասարդ գրողի վրա խոր տպավորություն թողեց հատկապես համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին՝ 1912 թվականից Թիֆլիսում Թումանյանի ղեկավարությամբ ծավալված Հայ գրողների կովկասյան ընկերության գործունեությունը: Այդ ժամանակ էլ կայացավ նրանց անձնական ծանոթությունը, սկսվեց մոտ մեկ տասնամյակ տևած նրանց բարեկամությունը: Ընկերության հրեկոները, ուր գրեթե միշտ հնչում էր մեծ բանաստեղծի իմաստուն խոսքը, Զորյանի համար գեղարվեստական հրկիրով ժողովրդիկ և ճշմարտությանը ծառայելու ուղեցույց եղան: Նրա հոգում անջնջելի հետք թողեցին Թումանյանի պատգամները, որոնց մեջ արվեստի ժողովրդայնության և ազգային ոգու պահանջը միշտ զուգակցվում էր համամարդկային արժեք-

1 Ստեփան Զորյան. Իմ Թումանյանը, Երևան, 1969: Այս գրքից են կատարվում այն բոլոր մեջբերումները, որոնց էջերը բնագրի մեջ չեն նշված:

ների, գրողի մարդասիրական կոչման խորագույն ըմբռնման հետ («Արևի՛ նման նայեցեք աշխարհքին»)։ Երիտա-սարդ գրողն անվերապահորեն ընդունեց և որդեգրեց արվեստի պարզության և մատչելիության, քիչ խոսքերով շատ բան ստեղծելու թուժամանյանական դասերը, որոնք դարձան նրա հետագա ողջ գրական ճանապարհի անբաժան ուղեկիցը և, իհարկե, չէին կարող չարտահայտվել նաև նրա ստեղծագործության մեջ։

Չենք անդրադառնա երկու գրողների անձնական կապերի պատմությանը, որի բոլոր հիմնական նշանաձողերը իրենց արտացոլումը գտել են 1933 թ. Զորյանի գրած «Թումանյան» հուշագրական դիմանկարի մեջ։ Անհրաժեշտության դեպքում այդ նյութից քաղվածքներ կարվեն հետևյալ երկու հարցերը քննելիս, որոնց լուսաբանությունը պետք է լինի մեր հիմնական նպատակը։ Նախ՝ Թումանյանի համադրային նշանակությունը, նրա ստեղծագործության հիմնական հատկանիշները Ստ. Զորյանի գնահատմամբ։ Երկրորդ՝ Թումանյանի գրական ավանդույթների դրսևորումը կամ, այլ կերպ ասած, նրանց հետագա կյանքն ու իմաստավորումը Ստեփան Զորյանի ստեղծագործության մեջ։

2

1919 թ. փետրվարին, Հովհ. Թումանյանի ծննդյան 50-ամյակի առթիվ Ստ. Զորյանը «Մշակ» թերթում հրատարակեց մի փոքրիկ հոդված՝ առաջին հայացքից տարօրինակ վերնագրով՝ «Ո՞վ է Հովհ. Թումանյանը»։ Բայց առանց չափազանցնելու կարելի է ասել, որ այդ հոդված-մանրանկարը նշանակալի երևույթ էր թումանյանագիտության մեջ՝ և՛ իր ժամանակ, և՛ հետագայում։ Հոդվածում հստակ ու աներկմիտ արտահայտություն ստացած մտքերը կայուն կերպով մտան հայ ընթերցողի գիտակցության մեջ և այսօր էլ հնչում են թարմ ու անվիճելի։ Հոդվածի վերջում Զորյանն այդ մտքերն ամփոփել է հետևյալ երկու կարճառոտ բա-

Նաձեւերով. «Թումանյանը համազգային բանաստեղծ է» և «Թումանյանը հայոց Պուշկինն է»:

Այս երկու դրույթները սերտորեն կապված էին իրար հետ, որովհետեւ Զորյանի համար Թումանյանի համազգային նշանակութեան բացահայտման և զնահատման լավագույն շափանիշն ու զուգահեռը Պուշկինն էր: Ծիշտ է, Թումանյան—Պուշկին զուգադրությունը, ինչպես արդեն գիտենք, Զորյանից առաջ էլ մի քանի անգամ կատարվել էր հայ գրականագիտության մեջ (մասնավորապես՝ Յ. Խանզադյանի և Վ. Տերյանի կողմից): Սակայն Զորյանն էր առաջինը, որ այդ զուգահեռին տվեց միանգամայն հստակ և միաժամանակ համապարփակ բնութագիր: «Հովհ. Թումանյանը հայ գրականության համար նույնն է, ինչ որ Պուշկինը ռուս գրականության,— դրում էր երիտասարդ արձակագիրը:— Սա մեր խորին համոզմունքն է, որ հայտնում ենք առանց տոնական խանդավառության մեջ ընկնելու»:

Զորյանը նշում է երկու բանաստեղծների համար ընդհանուր այնպիսի հատկանիշներ, ինչպես «ոճի, լեզվի սրբազան պարզությունը», «այայծառ լավատեսությունը», «լայնասիրտ աշխարհասիրությունը», միաժամանակ ցույց տալով, որ այդ ամենը նրանց մոտ արտահայտվել է ազգային յուրահատուկ երանգներով: Այդ «ցեղային նկարագիրը, ոգին, աշխարհայացքն է», որ Պուշկինին ու Թումանյանին «դարձնում է յուրայինների համար հարազատ ու սիրելի, օտարների համար՝ նորադուռ ու դրավիշ, իսկ նրանց գործերը՝ համազգային, հետեաբար և համամարդկային»: Ներքան հետևում է հոգվածագրի հետևյալ հղրակացությունը, որի մեջ գեղարվեստական գիպուկությունը զուգակցվում է գիտական ճշգրտության և խորության հետ. «Ինչպես Պուշկինի մոտ մարդ հինգ ղգայարաններով ղգում է ռուսն ու ռուսականը, այնպես էլ Թումանյանի երկերում — լինի մանկական ոտանավոր, պոեմ, հեքիաթ թե լիրիկական հատված — մարդ ղգում, տեսնում և շնչում է հայն ու հայկականը ...»:

Թերևս յուրօրինակ օրինաչափություն է, որ ամեն մի ժողովրդի ազգային հոգեբանությունը, պատմական հիշողությունը և բանահյուսական գանձերն իրենց առավել ամբողջական ու զտված արտահայտությունը գտնում են որևէ մեկ բանաստեղծի գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ: Ժողովրդի հոգևոր ուժերն այսպեղ իրենց գերազույն մարմնավորումն են ստանում, և այդ բանաստեղծները մընում են անդերազանց ու անկրկնելի: Լավ զիտակցելով այդ իրողությունը, Զորյանը մի այսպիսի ֆանտազիա—ենթադրություն է անում, որն ինքնին շատ հմաստալից է. «...Եթե մի օր աշխարհի բոլոր առանձին ժողովուրդների բանաստեղծությանց ցուցահանդես լինի, հայ ժողովուրդն ուրիշ ոչ ոքի չի կարող ուղարկել, բացի Թումանյանից, իբր իրօրինակ զտարյուն հայ բանաստեղծի, այնպես, ինչպես Ռուսաստանը ներկայացնողը կարող է լինել միմիայն Պուշկինը»:

Այս մտքերն այսօր թերևս թվան սովորական և ինքնին հասկանալի մի բան: Բայց շնորհանք, որ դրանք ասվել են: շատ տասնամյակներ առաջ, դեռ Թումանյանի կենդանության ժամանակ, երբ շատերի համար անընդունելի էր իրենց կողքին քայլող բանաստեղծի մեջ տեսնել համազգային գրական մեծություն: Կարելի է ասել, որ այդ պայմաններում Ստ. Զորյանի գրածը ոչ միայն խորաթափանց, այլև խիղախ քայլ էր:

Առաջին հոգվածի դրույթները Զորյանը հավատարմորեն պահպանեց Թումանյանին նվիրված իր հետագա բաղմաթիվ ելույթների մեջ: Նրա մտքերը ծավալվեցին ու զարգացան, բայց որևէ էական փոփոխության չենթարկվեցին: Թումանյանի մեջ նա մինչև վերջ էլ տեսնում էր «ազգային ձևի և ազգային ոճի մեծագույն վարպետին», իսկ նրա ստեղծագործությունը համարում էր «ժողովրդային բովանդակության և ազգային ձևի մի փայլուն ներդաշնակության հաղթանակ»: Թումանյանական ոճի ամենից բնորոշ հատկանիշներն են, ըստ Զորյանի, պարզությունն ու լակոնիզ-

մը, «պարզի վսեմությունը», չափի անթերի զգացումը: Անխտարզախ ազգային ոգին, կյանքի և կենցաղի հարադատ պատկերները հանդես են գալիս Թումանյանի ստեղծագործության բոլոր մակարդակներում՝ փոքրիկ քառյակից մինչև պոեմ և բալլադ: Այդ բանը մի կոնկրետ օրինակով՝ «Պատարանք» բանաստեղծության ազգային-կենցաղային հատկանիշների մանրամասն քննությամբ Զորյանը ցույց է տվել 1953 թ. դրած հոգվածի մեջ:

Զորյանն, ինչպես տեսնում են, զտարյուն արձակագիր էր, և բնական է, որ նրան հատուկ պետք է զբաղեցնեին Թումանյանի արձակը: Իրոք, 1939 թ. նա մտադիր է եղել Թումանյանի արձակի մասին առանձին հոգված գրել, որից, սակայն, միայն սկզբնամասն է մեղ հասել: Ըստ Զորյանի՝ Թումանյանական արձակն իր յուրահատկությամբ էապես տարբերվում է ինչպես Աբովյանի և Պոռշյանի «ազգագրական պրոզայից», այնպես էլ Բաժբու և Մուրացանի ուսմանտիկ կամ Շիրվանզադեի և Նար-Դոսի ռեալիստական արձակից: Դա իր լեզվի և ոճի հատկանիշներով «միջին մի ճանապարհ» քնտրած դրական երևույթ է, «ժողովրդական պրոզա», որի հատկանիշները պետք է բացահայտվեն հետագա շարադրանքի մեջ:

Բարեբախտաբար, ուրիշ առիթներով էլ Զորյանն անդրադարձել է Թումանյանի արձակին՝ միշտ շատ բարձր դնահատելով նրա դերը ազգային գրականության պատմության մեջ: Այսպես, 1920 թ. հունվարին Միսաք էփրեկյանին հղած նամակում Ստ. Զորյանը գրել է. «Ցանկալի է, որ Թումանյանի արձակ գրվածքները (պատմվածքները) հրատարակելիք առանձին գրքով: Առանց չափազանցնելու կարող եմ ասել, որ Թումանյանը մեր առաջին արձակագիրն է հայկական ոգով: Թումանյանը այդ կողմից չի ուսումնասիրված, բայց երբ հրատարակեք, բոլորը կհամոզվեն: Այս մասին խոսիր Թումանյանի հետ և իմ կարծիքս կուզես հայտնի»²:

² Ստեփան Զորյանի նամակները Միսաք էփրեկյանին:— Բաներ

Մի քանի տարի անց՝ 1926 թ. լույս տեսավ Հովհ. Թումանյանի երկերի ժողովածուն (այսպես կոչված «ժողովրդական հրատարակություն»), ուր առաջին անգամ մի գրքի մեջ հավաքվեցին նաև նրա պատմվածքներն ու հեքիաթները, թեև ոչ լրիվ: Այդ գրքի առթիվ գրած հոդվածում, որն ինչ-ինչ պատճառով ժամանակին մնացել է անտիպ և միայն վերջերս՝ ավելի քան 60 տարի անց հրապարակ հանվեց գրողի երկերի ժողովածուի 12-րդ հատորում, Ստ. Զորյանը զարգացրեց իր հիշյալ նամակի մտքերը Թումանյանի արձակի մասին: «Մեր կարծիքով, — գրել է Զորյանը, — Թումանյանը նույնքան տաղանդավոր արձակագիր է, որքան տաղանդավոր բանաստեղծ: Եվ եթե կարող է խոսք լինել մի օր հայ ինքնատիպ, օտար աղբյուրություններից ղերծ արձակի մասին, ապա դրա լավագույն օրինակը պիտի համարել Թումանյանի արձակը, որի յուրաքանչյուր տողը հայկական շունչ ունի և արտահայտություն ձևը՝ հայկական կնիք: Միայն հայը, հայ ժողովրդի ընդերքից ելած զրոգ կարող է այդպիսի արձակ տալ»³: Ահա մի խոր և ճշմարիտ դրույթ, որը կարող է ելակետ լինել Թումանյանի արձակի գնահատման համար:

Ստ. Զորյանի խորին համոզմամբ՝ ոչ միայն Թումանյանի ստեղծագործությունը, այլև Թումանյան մարդը, նրա անձնավորությունը հայ ժողովրդի ոգու հաղվադեպ բարձր դրսևորումներից մեկն է եղել, որի կենդանի հիշողությունը, ըստ հնարավորին, պետք է պահպանել և հանձնել դալիք սերունդներին: Բայց Զորյանը միշտ ցավով է մտածել, որ խոսքով անհնար է վերականգնել մի այդպիսի շռայլ ու անկրկնելի անհատականություն իր ամբողջ հմայքով: Թումանյանի մահվան առթիվ գրած հոդվածում նա վախ-

Երևանի համալսարանի (հասարակական գիտություններ), 1985, № 3, էջ 122:

³ Ստեփան Զորյան. Երկերի ժողովածու 12 հատորով, հ. 12, 1990, էջ 348—349:

ճանված բանաստեղծի անձնավորությունը կոչել է «մի հմայիչ ու կախարդական պոեմ»՝ «բազմաբովանդակ ու դյուխական, ինչպես Լոուու պերճ բնությունը, պայծառ ու զովարար, ինչպես վճիտ աղբյուրները Լոուու»։ Եվ հիշելով Թումանյանի պատմած բազմաթիվ՝ «մեկը մյուսից շլացուցիչ, մեկը մյուսից շողշողուն» բանավոր զրույցները, Զորյանը խոր կսկիծով հարց էր տալիս. «Ո՞վ կարող է հաշվաքել այդ գանձերը և վերականգնել մեծ պոեմը ... Ահա՛ կսկիծը»։ Նույն վիշտը նա հայտնել է նաև հուշագրական էջերում՝ խոստովանելով, որ կենդանի Թումանյանի ողջ հմայքը «վերականգնել նույնքան անկարելի է, որքան Թումանյանին հարություն տալը»։

Այնուամենայնիվ, մենք շնորհակալությամբ պետք է նշենք, որ Ստ. Զորյանը խոշոր գործ է կատարել նաև Թումանյանի մարդկային նկարագիրը սերունդների հիշողության մեջ ամրակայելու համար։ Նախ, բանաստեղծի մարդասիրական, խաղաղարար գործունեության մի զրվադ շարադրող «Դատաստան» ակնարկ-պատմվածքով (1924) և ապա, մանավանդ, իր հիանալի հուշերով։ Մեր համազգային բանաստեղծի հուշագրական շքեղ դիմանկարի մեջ, որի կերտման գործում մեծ է հատկապես Ավ. Իսահակյանի, Լևոյի, Ս. Գորոդեցկու, Վ. Ահարոնյանի և ուրիշների մոտուցած ծառայությունը, իր ուժեղ և անմոռանալի վրձնահետքերն է թողել նաև Ստեփան Զորյանը։

Կանգ շենք առնի Զորյանի հուշերի կոնկրետ քովանդակության վրա։ Դրանք լավ հայտնի են։ Առենք միայն, որ իբրև իսկական արվեստագետ-գրող նա այստեղ ևս գտել է կերպարի էությունը բացահայտելու սեռնակիտը, առաջին հայացքից փոքր թվացող այն կենսական նրբագիծը, որը հենակետ է դառնում բանաստեղծի մարդկային անհատականության աշխարհը մտնելու համար։ Հիշենք դիմանկարի սկիզբը.

«Թումանյանին հիշելիս՝ ամենից առաջ պատկերանում է ինձ նրա ժպիտը, այն ճառագայթող ժպիտը, որ մշտապես

լուսավորում էր մեր պոեզի խորապես իմացական դեմքը: Նախապահելիս լինեմ, թիկնոցն ուսերին բռնկին իստների խանութները պատելիս, մշակի հետ իր գնումները տուն տանելիս, թե իր փութկոտ քալերով այս կամ այն հիմնարկը գնալիս — այդ ժպիտը շարունակ ծաղկում էր նրա դեմքին և նրան տալիս արտակարգ բարեհամբույր ու սիրալիր արտահայտություն:

Թումանյանի այդ ժպիտը ... Դա մի հմայիչ գեղեցկություն էր, որ նա իր մեծ տաղանդի ու զրույցելու կախարդական հանճարի հետ «պարզե էր առել վերուստ»: Անժանոթն անդամ հաղարի մեջ կշռվեմ այդ ժպիտը և կզգար անմիջապես, որ դրա տերը հասարակ մեկը չի, այլ լայն խոհեր և «շնորհք ու սեր» ունեցող բացառիկ մի մարդ»:

Իրոք, ինչքան շատ բան է տեսել հուշագիրը Թումանյանի ժպիտի մեջ, նրա միջոցով ինչպե՞ս է կարողացել լուսավորել բանաստեղծի խոհն ու գործը իրենց էական կողմերով ...

3

Թումանյանի նկատմամբ տածած անվերապահ և անփոփոխ սերն ու ակնածանքը չէին կարող իրենց որոշակի արտահայտությունը չգտնել Ստ. Զորյանի գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ: Այդ են թելադրում գրական հաջորդափոխության և ազդեցության հանրահայտ ըմբռնումները, և Զորյանը բացառություն չէ: Բայց հարցի դժվարությունն այն է, որ Թումանյան—Զորյան կապը երբեք չի արտահայտվել ո՛չ աշակերտական ուսումնառության կամ ընդօրինակման, ո՛չ էլ գրական ուղղակի փոխառման ձևով: Այդ կապն ամելի խորքային է, հանդես է գալիս կենսական և գրական շատ գործոնների միահյուսման ճանապարհով: Ահա թե ինչու խնդրի ուսումնասիրությունը հնարավոր չէ պարզունակ և ուղղագիծ եղանակով, այլ ենթադրում է տեսական և գրական-պատմական ներքին օրինաչափությունների հաշվառում:

Զորյանի և Թումանյանի ստեղծագործական կապերի մասին, ինչքան մեզ հայտնի է, առաջին անգամ խոսել է զրաականագետ Խ. Սարգսյանը՝ 1940 թ. լույս տեսած «Գրողի երկերի առաջին հատորի առաջաբանում»։ Հիշելով «տրագիկոն քննադատության» կարծիքը, որի համաձայն Զորյանի ստեղծագործությունը սովորաբար կապվում է Ա. Զեխովի գրական ավանդույթների հետ (առանց անունը տալու՝ այս ակնարկը վերաբերում էր, առաջին հերթին, Զորյանի «Տխուր մարդիկ» ժողովածուի համար Ն. Աղբալյանի դրած առաջաբանին), զրաականագետն ավելացնում էր. «Սակայն այդ քննադատությունը, մյուս կողմից, անուշադրության է մատնել այն հանգամանքը, որ Զորյանի ստեղծագործության և աշխարհայացքի որոշ տարրերն ու ակունքները առնչվում են Հովհաննես Թումանյանի հետ»։ Եվ ապա. «Զորյանի հաջադատությունը Թումանյանին սկսվում է դուրից ու բարձրանում մինչև աշխարհըզայման կատարները»⁴։

Դրանից հետո Զորյանի ժառանգած այդ երկակի ավանդույթի (Զեխով և Թումանյան) միտքը դարձավ սովորական։ Նրա էությունը առավել որոշակի ձևակերպել է Ս. Աղաբաբյանը. «Իր ստեղծագործության ազդային կոյրիտով ու գույներով Ստ. Զորյանը շարունակում է Հովհաննես Թումանյանի՝ բնաշխարհի հետ կապված, խորապես ժողովրդային գրական տրագիկան, խի նավիլի ժանրի զեղարվեստական ձևի բմբռնման գծով նա ազդակից է խոսքի անմահ վարպետ Ա. Պ. Զեխովին»⁵։

Իրոք, ինչպես արդեն ասվեց, Թումանյանի ստեղծագործական նկարագրի մեջ երիտասարդ գրողին ամենից ավելի զրավում էր նրա ազդային անխաբախ ոգին, հայրենի միջավայրի հետ ունեցած անխզելի կապերը։ Ստ. Զորյանի հոգում խոր հեռք թողեց Թումանյանական զեղարվեստության այն գրույթը, որը ձևակերպվել էր իր իսկ ակ-

4 Խ. Սարգսյան. Ստեփան Զորյան։— Ստ. Զորյան. Ընտիր երկեր, հ. I, Երևան, 1940, էջ 5—6։

5 Ս. Աղաբաբյան. Ստեփան Զորյան, 1955, էջ 67։

տիվ մասնակցութեամբ հրատարակված «Գրական-գեղարվեստական ամսանախի» (1919) հարցաթերթին մեծ գրողի տված պատասխանի մեջ. «Բանաստեղծի ոտը հարազատ ու իրական հողի վրա պիտի լինի, նրանից հետո միայն կարող է բարձրանալ, թեկուզ գլուխը մինչև երկինք հասնի» (IV, 419):

Միաժամանակ, ինչքան էլ առաջին հայացքից անսպասելի թվա, Զորյանը եռանդագին դեմ է արտահայտվել իր ստեղծագործութեան մեջ Թումանյանից (ինչպես նաև Զեխովից) կրած ուղղակի ազդեցության հետքեր ուրոնելուն: 1941 թ. հունվարին, Գարեգին Սևունցին գրած մի նամակում, անդրադառնալով իր երկերի առաջին հատորի հիշյալ առաջաբանին, Զորյանն ըստ էության առարկում էր այնտեղ այդ հարցերին տրված մեկնաբանությանը: Նա գրում էր. «Ճիշտն ասած՝ ես Զեխովին էլ եմ սիրում, Թումանյանին էլ և շատ ուրիշներին էլ, բայց երբեք գիտակցաբար չեմ ուզեցել նմանվել մեկին կամ մյուսին: Եթե մի քանի բան, ասենք, հիշեցնում են Թումանյանին — դա ավելի շատ նրանից է գուցե, որ մենք միևնույն գավառիցն ենք, և հայրենակիցները, ինչպես գիտես, ակցենտի նմանողություն ունեն: Միայն ակցենտի, ինչպիսի նմանություն կա Թումանյանի և Աղայանի միջև: Թե չէ նրա և իմ նյութերը և դրանց մշակումները, ինձ թվում են, շատ են տարբեր»⁶:

Վարդի է, թերևս, առարկել այնտեղ արտահայտված որոշ մտքերի, բայց ասվածը չպետք է հասկանալ իբրև առհասարակ ազդեցության ժխտում: «Ես ուղում եմ միայն պարզել մեր քննադատների որոշ թյուրիմացությունները», — ավելացնում էր Զորյանը: Իրոք, նա մերժում էր վերացական և բռնազբոսիկ ղուգահեռները, որոնք հիմնվում են «ոգու հարազատության» փաստարկի վրա (օրինակ «Պասն յ Թոք» իշխիլան Թումանյանի քառյակների հետ կապելու

⁶ ԳԱՔ, Գարեգին Սևունցի ֆոնդ, № 190, Բ. 12—13:

փորձը, որ կատարվել էր հիշյալ առաջաբանում): Այդպիսի զուգահեռները, որոնք ժամանակակից դրականագիտության մեջ նույնպես են տիպաբանական ընդհանրություն, դրական ազդեցությունից էապես տարբերվող բաներ են և պետք է բացատրվեն ուրիշ գործոններով: Ինչպես ճիշտ կերպով ասված է նույն նամակում՝ «ոգու հարադատություն լինում է ամերիկացի և ռուս գրողի մեջ էլ»:

Ուրեմն, Թումանյանի և Զորյանի ստեղծագործության միջև զուգահեռներ անցկացնելիս պետք է նախ և առաջ ճշտել, թե ի՞նչ ազդեցություններից են դրանք ծագել: Թումանյանի երկերից ստացած ուժեղ տպավորությունը (կամ այն, ինչ սովորաբար կոչվում է դրական ուսումնառություն) այստեղ, իհարկե, որոշակի դեր խաղացել է, բայց պլսավորն այն է, որ Զորյանը նախ և առաջ հանդես է գալիս իբրև իր նախորդի պատկերած կենսական խնդիրների հետագա ճակատագիրը բացահայտող և իր ժամանակի լույսի տակ ներկայացնող արվեստագետ: Այդ պատճառով էլ «Թումանյան—Զորյան» առնչության մեջ կարելի է նկատել դրական կապերի բաղմամբ տեսակներ: Զորյանի ստեղծագործության մեջ կան այնպիսի կողմեր, որոնք Թումանյանի հետ ունեցած անմիջական դրական շփումների, նրա մշակած գեղարվեստական սկզբունքների որոշակի ներդրմության արդյունք են (այսպես կոչված «կոնտակտային կապեր»): Բայց կան նաև ծագումնաբանական կապեր, երբ Թումանյանի երկերում պատկերված որոշ թեմաներ ու կերպարների հանդես են գալիս (իհարկե, զգալի չափով նորացված տեսքով) նաև Զորյանի ստեղծագործության մեջ՝ ցուցադրելով կյանքում նրանց դարգացման հետագա ընթացքը: Վերջապես չպետք է մոռանալ տիպաբանական ընդհանրությունները (այն, ինչ Զորյանն իր նամակում կոչել է «ակցիոնի նմանություն»); որոնք օբյեկտիվորեն բխում են ազգային-աշխարհադրական միջավայրի և բնության, հասարակական իրադրության կամ հոգեբանական վիճակների նմանությունից: Գրական կապերի այս բաղմամբ տեսակ-

ները մեծ մասամբ համադրվում են, տարբեր ուղիներով միախառնվում:

Անշուշտ, չսկսած է անտեսել նաև ակնհայտ տարբերությունները: Թումանյանի պատկերած միջավայրն ու մարդիկ միշտ կապված են հայ դյուղաշխարհի հետ, այնինչ Զորյանը դյուղի կողքին լայնորեն ներկայացնում է նաև գավառական քաղաքը, ուր սերտորեն միահյուսվում են մեծ քաղաքի ու գյուղի կյանքի և հոգեբանության գծերը: Նրա վաղ շրջանի պատմվածքների ու վիպակների հերոսները ոչ միայն գյուղացիներ են, այլև քաղաքացի մտավորականներ, կյանքում իրենց տեղը չգտած «փոքր մարդիկ»: Բայց այս և ուրիշ տարբերություններ չեն բացառում արտաքին ու ներքին, «սեսսանելի» և «անսեսսանելի» ընդհանուր դժգոհության թելերը երկու դրոշների միջև:

Բնորոշ օգինակ է Ստ. Զորյանի «Նրկաթուղին» հայտնի պատմվածքը, որի մեջ, կարելի է ասել, երևում է գրական առնչությունների նշված ամբողջ համալիրը: 1915 թ. գրված այդ պատմվածքն անմիջապես ստիպում է վերհիշել դրանից յոթ տարի առաջ՝ 1908 թ. տպագրված, իսկ իր նախնական տարբերակով (ռուսերեն թարգմանությամբ) դեռ 1897 թ. երևան եկած Թումանյանական «Նրկաթուղու շինությունը»: Սակայն շթաքցնենք, որ այս դեպքում ես Զորյանն իր հիշյալ նամակում որոշակիորեն մերժել է ուղղակի ազդեցության կամ նմանության միտքը՝ գրելով. «Գուցե շատերին թյուրիմացության մեջ գցի «Նրկաթուղին», որովհետև Թումանյանն էլ երկաթուղու մասին գրել է: Բայց այդտեղ էլ, ինձ թվում է, ոչ մի նմանություն»:

Սխալ կլիներ հեղինակի հայտնած այս կարծիքը համարել հարցի վերջնական լուծում և, ինչպես ասում են, փակել այն: Ընդհակառակը, մեր առջև ծագում է մի հետաքրքիր «գրականագիտական պարագործ», որը հատուկ բացատրություն է պահանջում:

Նախ և առաջ, խնդրի մեկնաբանությունը պետք է հանել զուտ գրական զուգահեռի սահմաններից և քննել գրա-

կանության ու կյանքի օբյեկտիվ կապերի տեսանկյունից: Այդ առումով կարելի է ասել, որ Թումանյանի և Զորյանի «երկաթուղիները» և՛ շատ նման են, և՛ շատ տարբեր, ու այդ երկու կողմերն էլ իրական կենսական հիմքեր ունեն: Երկու պատմվածքների մեջ էլ ներկայացվում է երկաթուղու մոտքը կոռու ձոր և մարդկանց վերաբերմունքը այդ երևույթին, հաճապետական դյուղաշխարհում նրա հարուցած հասարակական և հոգեբանական տեղաշարժերը:

Թումանյանը պատկերել է երկաթուղու պատճառով ոչ միայն կուսական բնության եղծումը, այլև հաճախեցողական փափ տնտեսության անկման անխուսափելի հեռանկարը: Այդ հողի վրա էլ գյուղացիները բաժանվել են հակառակ թևերի: Հնի ջատաղով Ուհանես բիձան, ինչքան էլ նրա կողմն է բարոյական գերազանցությունը, ի վիճակի չէ դիմադրելու հին պատկերացումների վերացման և նոր հարաբերությունների հաստատման ընթացքին: Թումանյանը ներքին ցավով ու համակրանքով է մտածում խորտակվող հնի մասին, բայց կատարվածի գնահատմանը հա մոտենում է ռեալիստ արվեստագետի ճշմարտացիությամբ, առանց որևէ սուբյեկտիվ միջամտություն:

Ստ. Զորյանը կարծեք սկսում է այնտեղից, ուր վերջացրել էր նրա մեծ նախորդը: Նա պատկերում է երկաթուղու կատաղի հակառակորդի (տվյալ դեպքում՝ հայրենի Պետրոսի) հետագա ճակատագիրը, նրա անխուսափելի պարտությունը տեխնիկայի և քաղաքակրթության դեմ մրդաժ հուսահատ կուլի մեջ: Եվ ստեղծագործության շատ ինքնատիպ նովելային վախճանը (մի ժամանակ երկաթուղու մոտքին ամեն կերպ դիմադրող մարդը վերջում դառնում է կաշարանի դռնապան-հավաքարար) կենդանի կերպով ցույցադրում է հնի անխուսափելի հաճանքը, երկաթուղու բերած նոր ըմբռնումների հաստատման ընթացքը:

Երկու պատմվածքների մեջ նույնիսկ մի քանի համընկնող մանրամասներ կարելի է մտանանշել: Օրինակ, երկուսի մեջ էլ կան երկաթուղու գալուստը անիծող մարդիկ:

«Այ լեզուդ պապանձիկի հա», — Թումանյանի պատմվածքում ասում է որսկան Օսեդը երկաթուղու շրտարարության լուրն առաջին անգամ հայտնողին: «Ձանդ վարչի, խաղիւն եմ աստօուց», — կարծեք արձագանքնելով արեւմտ ասում է հարեւան Կոնստանտին կինը զնաջքի սուլոցը լսելիս: Սրբուհի մեջ էլ ողբերգական շեշտերով է խոսվում երկաթուղու պատճառով բուռնության մեջ կատարվող ազերածությունների մասին, — ոչնչացող աստառ, բրնձ բանից հալածված կենդանիներ, վայր տապալվող սպաներ, որոնք ծանր խոհեր են հարուցում: «...եր էն քարաքնները քանդելիս տեսնում եմ, սրտիս Օսեդը մղկտում ա», — ասում է Թումանյանի գլուղացին: «Յամեն կողմից լսում էինք դպրոց, պաշխոն և ինչոր վարհուրելի ձայներ սարի կողմից», — հիշում է Զորյանի ականատես-պատմողը:

Սակայն երկու պատմվածքներն իրենց գեղարվեստական հյուսվածքով իրոք իրարից շատ տարբեր դործեր են: Թումանյանի պատմվածքը կյանքի մի փոքրիկ պատկեր-երկխոսություն է, որի մեջ օբյեկտիվորեն ներկայացված են դյուղում տարածված տարբեր ըմբռնումները երկաթուղու մոտքի վերաբերյալ: Իսկ Զորյանի «Երկաթուղին» փոքր արձակի ժանրային բոլոր օրենքներով կերաված ստեղծագործություն է՝ պատմված ականատեսի կողմից: Այստեղ կան և՛ ամբողջական սյուժե ու կերպարներ, և՛ քնարական զեղումներ ու երկխոսություն, և՛ դասական նովելային, անսպասելի հանգուցալուծում: Իսկ ամենից մեծ տարբերությունը հեղինակային վերաբերմունքի մեջ է: Թումանյանի բարոյական համակրանքը, ինչպես ասվեց, Ուհանես բիծու կողմն է, թեև նա լավ է հասկանում կատարվող փոփոխությունների անդառնալիությունը: Ի դեպ, ինչպես երևում է Զորյանի հուշերից, մի խոսակցության ընթացքում Թումանյանը խոստովանել է, որ մի ժամանակ ինքն էլ դեմ է եղել Լոռու ձորով երկաթուղի բերելուն՝ կանխադրվով նրա բոլոր բացասական հետևանքները: Այնինչ Զորյանն իր պատմողի միջոցով ներկայացնում է այն սերնդի մարդուն,

որը կատարված դեպքերին նայում է արդեն պատմական անհրաժեշտության և անխուսափելիության գիտակցությամբ: Հարևան Պետրոսի մարդկային նկարագրի հանդեպ շատ ուրշակի արտահայտված համակրանքը ղուգակցվում է նրա հայացքների նկատմամբ քննադատական դիրքորոշման, նույնիսկ մեղմ երգիծական վերաբերմունքի հետ:

Անշուշտ, այս բոլորը նկատի ունի Զորյանը, երբ ասում էր, թե իր և Թումանյանի պատմ:լածքների միջև չկա «ոչ մի նմանություն»: Գրողի միտքն այստեղ միակողմանի ձեռնարկում է ստացել: Նմանություն, իհարկև, կա և պայմանավորված է պատկերված իրադրության ընդհանրությամբ, որի զարգացման տարբեր աստիճաններն են բացահայտել Թումանյանն ու Զորյանը: Այստեղ մենք գործ ունենք թումանյանական ավանդույթի ընկալման և շարունակման մի շատ ցայտուն օրինակի հետ, երբ ընդհանուր կենսական թեման պայմանավորում է նաև ստեղծագործական սերտ առնչություն: Եվ անկախ հեղինակի տված հիշյալ զննատականից, կարելի է ասել, որ Զորյանի պատմըվածքը երևի չէր ունենա այն անքն ու բնույթը, եթե նրան նախորդած չլիներ Թումանյանի «Ներկայումս շինությունը»:

Իր ստեղծագործության մի ուրիշ «թումանյանական շերտի» վրա մատնացուց է արել ինքը՝ Զորյանը, այն էլ ոչ մեկ անգամ: Իր հուշերի մեջ, շարադրելով Թումանյանի մտքերը Անդրկովկասի ազգերի միջև փոխըմբռնում հաստատելու անհրաժեշտության մասին, Զորյանն ավելացրել է. «Այս ոգով զրույցներ Թումանյանն անում էր հաճախ, և ես այստեղ կարևոր եմ համարում խոստովանել, որ հայի և թուրքի հարաբերություններին նվիրված իմ «Օհանի մահը», «Երզը» և «Ռոմանտիկ պատմություն» պատմվածքները գրված են մասամբ այդ զրույցների ազդեցության տակ»: Ավելի որոշակի 30-ական թթ. սկզբին նա այդ մասին գրել է իր մի հոդվածի նախապատրաստական նյութերի մեջ, որոնք միայն վերջերս հրապարակվեցին: Այստեղ մենք

կարդում ենք. «Օհանի մահը», «Երգը» և «Ռոմանտիկ պատմություն»։ Հովհ. Թումանյանի զրույցները Անդրկովկասի ժողովուրդների հարաբերությունների մասին։ Այս պատմվածքները գրված են մասամբ այդ զրույցների աղբյուրային տակ, Թումանյանի ներշնչումով⁷։

Կարծում ենք, սակայն, որ Զորյանի այս պատմվածքների գաղափարական և ստեղծագործական ակունքների մասին խոսելիս պետք է հիշել ոչ միայն Թումանյանի զրույցները, այլև հարևան ժողովուրդների հարաբերությունները մարդասիրության և փոխըմբռնման ոգով արժարժող այնպիսի գործեր, ինչպես «Ահմադը», «Գրադը», «Ալլահից դուրված»։ Որպես կյանքի նշմարտությանը հավատարիմ արվեստագետ, Զորյանը չէր կարող շանդրադառնալ այդ հարաբերություններին, որոնք խոր հետք են թողել հայրենի լեռնաշխարհի քաղաքական և բարոյական իրադրության բոլոր կողմերի վրա։ Այդ հարցի նշանակությունը մեծացավ հատկապես 1918—1920 թվականներին, երբ թուրքական զորքերը հրկու անգամ ներխուժեցին Արևելյան Հայաստանի սահմանները՝ սփռելով ավերածություն և մահ ամենուր, այդ թվում և Լոռի-Գուգարքում։ Այդ դեպքերի նկատմամբ երիտասարդ գրողի հայրենասիրական դիրքորոշման լավագույն վկայությունը նույն տարիներին գրած նրա այն պատմվածքներն են (մասնավորապես «Զաքարի հարսը» և «Երգիչը»), որոնք բացահայտում են թուրքական զավթիչներին դիմադրող հասարակ մարդկանց բարոյական նկարագրի վեհությունը, Ողբերգական մեծ լիցք ունեցող գործեր են դերանք՝ որոնք մինչև այժմ ըստ արժանվույն չեն գնահատվել։

Սակայն չպետք է դարձնալ, որ նույն տարիներին Զորյանը գրում է նաև հիշյալ երեք պատմվածքները («Ռոմանտիկ պատմություն», «Օհանի մահը», «Երգը»), որոնք

⁷ Ստեփան Զորյան. Երկերի ժողովածու 12 հատորով, հ. 12, 1990, էջ 379։

կառուցված լինելով բոլորովին ուրիշ սյուժետային հիմքի վրա, շարունակում են Թումանյանի հիշյալ գործերի հումանիստական ոգին՝ ազգային հարաբերությունները դիտելով ու զնահատելով համամարդկային արժեքների, փոխըմբռնման ու համագործակցության գիրքերից: Մարդու մեջ ամենից առաջ տեսնել մարդուն, անկախ ցեղից և ազգությունից, — այս դաշագիտարը երիտասարդ Զորյանի գիտակցության մեջ ձևավորվեց ու ամրապնդվեց խոշոր շահով Թումանյանի ստեղծագործության, նրա հետ ունեցած անձնական շփումների ազդեցությամբ:

Թումանյանի և Զորյանի թվարկված պատմվածքները ցույց են տալիս, որ և՛ 1905—1907, և՛ 1918—1920 թվականների ողբերգական, հայ ժողովրդի համար ծանրագույն իրադրության մեջ մեր գրականությունը հանձին իր լավագույն ներկայացուցիչների պահպանել է իր հումանիստական բարձր մղումները, բարու և գեղեցիկի սկզբունքները: Այս դեպքում ևս Զորյանը հետևում էր նախ և առաջ Թումանյանին, շարունակում էր նրա սկզբնավորած թեման ու գաղափարները: Իսկ իրենց կենսական կոնկրետ բովանդակությամբ, կերպարներով ու սյուժեներով Զորյանի պատմվածքներն, իհարկե, բոլորովին անկախ գործեր են՝ պայմանավորված 1918 և հետագա տարիների դրամատիկ իրադարձություններով:

4

Ինչպես հիշում է Զորյանը՝ Թումանյանի հետ իր վերջին հանդիպման և զրույցի ժամանակ (1921 թ. բարնանը) վերջինս հանկարծ հարցրել է իրեն. «Դու բնություն սիրո՞ւմ ես, Ստեփան»: Եվ լսելով դրական պատասխան՝ ավելացրել է. «Դե որ էգույն է՝ մենք կուսակից ենք»:

Իրոք, Թումանյանն ու Զորյանը «կուսակիցներ» են նաև բնության (այն էլ պատմաաշխարհագրական առումով միևնույն՝ Լոռու բնության) նկատմամբ պաշտամունքի հասնող սիրով: Այդ սերը բազմադան ձևերով արտահայտվել է

և՛ մեկի, և՛ մյուսի ստեղծագործության մեջ՝ դրսևորելով ոչ քիչ համանման գծեր: Եթե այս տեսանկյունից մոտենանք խնդրին, ապա քննադատության մեջ նշված նույն օրինակը՝ բնության դրվում իր մահը որոնող, նրան ձուլվելու միջոցով անմահանալ տենչացող Եփրեմ պապը («Պապը և թուր» իդիլա-պատմվածքից), իրոք, կարող է դուգահեռներ հարուցել թումանյանական աշխարհազգացողության որոշ կողմերի հետ:

Սակայն բնահանուր գաղափարների ոլորտից տեղափոխվելն է կենդանի պատկերների աշխարհը և նորից կտեսնենք Զորյանի ստեղծագործության մի որոշակի «թումանյանական շերտ»: Պատմվածքների մի ամբողջ շարք, որոնք լուրովի ձայնակցում են բնության և կենդանիների կյանքից քաղված թումանյանական հայտնի գործերին: Նկատի ունենք Թումանյանի «Արջաորս», «Եղջերուն», «Ծղբիգը», «Գեղը», «Շունը» և այլ երկեր, որոնց կողքին տարիներ անց Ստ. Զորյանը դրեց կենդանիների կյանքից քաղված իր պատմվածքների ու զրույցների զուգահեռ շարքը՝ «Ծովանը», «Կատունը», «Չալանկը», «Շամոն», «Շեկոն», «Ճագարը» և այլն:

Զորյանի այդ գործերի մեջ կարելի է գտնել նույնիսկ որոշ «թումանյանական մանրամասներ», դրված, սակայն, բոլորովին այլ հանգամանքների մեջ: Այն, օրինակ, որ նա հարկ է համարել նորից անդրադառնալ շուն և կատվի «ցեղային թշնամանքին» («Փողոցում», «Շունը, կատուն և մրկները»): Վերջինիս մասին (որը այսպես կոչված «կենդանական հեքիաթ» է) Զորյանը 1941 թ. գրած, բայց վերջերս միայն տպագրված մի հոդվածում իրավացիորեն ասել է, թե այն «բոլորովին այլ բան է, քան Թումանյանի «Շունն ու կատուն», և բոլորովին այլ կողմից է բացատրում շան ու կատվի, նաև վերջինիս ու մկնդրի հարաբերությունը»⁸:

⁸ Նույն տեղում, էջ 450:

Կարելի է հիշել և այն, որ մեծ սիրով պատկերված խելացի շունը՝ Չալանկը (համանուն պատմվածքից) իր անունը «փոխ է առել» Թումանյանի «Պատրանք» բանաստեղծությունից («Վեր է կացել էն սարում Մեր Չալանկը իր թվից...»), որ այնքան բարձր է գնահատել Ստ. Զորյանը:

Սակայն կարևորը այսպիսի մանրամասները չեն, այլ կենդանական աշխարհի պատկերման բուն տեսանկյունը: Եր հիշյալ պատմվածքներում Թումանյանը, կարելի է ասել, կրկնակի խնդրի է լուծում. մանուկ ընթերցողին կենդանիների «բնավորության» մասին տեղեկություններ հաղորդելու հետ միաժամ միշտ բացահայտվում է նաև մարդկանց բնավորությունը, նրանց հայացքը, մտածողությունը, լեզուն: Նույն ուղիով է ընթանում նաև Ստ. Զորյանը, և այստեղ, անշուշտ, նրա համար շատ ուսանելի է եղել Թումանյանի գեղարվեստական փորձը: Պատահական չէ, որ Թումանյանի նման Զորյանն էլ հիշյալ բոլոր պատմվածքները գրել է իբրև ախանառեսի պատմած: Դա հնարավորություն էր տալիս ներկայացնելու պատմողի տեսանկյունը, նրա մտածելակերպի և լեզվի առանձնահատկությունները, ստեղծելու լիարժեք մարդկային կերպարներ:

Թումանյանական տվանդտյոթի շարունակման առումով շատ դաշտուն օրինակ է «Քեռի Սերոբի պատմածներից» ղրուդաշարը (1934): Այստեղ ժողովրդի մարդու շուրթերով պատմվում են կենդանիների (արջ, վարազ, գայլ, ձի) հետ կապված առանձին դրվագներ, որոնք հաճախ ծանր-դրամատիկ վիճակներ են առաջացնում: Անկասկած, Զորյանն այստեղ իր առջև ունեցել է Թումանյանի «Արջաորս», «Գուլը» և այլ պատմվածքների ճնադիրական և մարդագիտական միասնական հայեցակետը, կարծես ցանկացել է շարունակել ու լրացնել նրա կերտած պատկերների շարքը:

Այսպես, քեռի Սերոբի պատմած առաջին դրվագը («Արջը») մի որոշ առումով կարող է համարվել Թումանյանի «Արջաորսի» տարբերակ. դարձյալ անակնկալ հանդիպում և օրհասական մենամարտ արջի հետ, որից մարդն ի վերջո

հաղթող է դուրս գալիս իր հնարամտության շնորհիվ: Եվ հրկուս դեպքում էր կենդանի պատումը լսողին է փոխանցում այն մեծ տագնապը, հսկեբանական վիթխարի լսումը, որ ապրել են ահեղ դաշանի հետ մեն-մենակ հանդիպած մարդիկ:

Իսկ քեզի Սերոբի վերջին զրույցը («Գալները») ընկալվում է իբրև Թումանյանի «Գեղը» պատմվածաշարի յուրօրինակ լրացում: Ձմեռվա գիշերով սահնակով գնացող մարդկանց այստեղ ևս երևում են Թումանյանի զրույցներից լավ ծանոթ սլաոկերներ, — հեռվում վառվող և ապա աստիճանաբար մոտեցող ձրագներ, որոնք սովահար գալների աչքերն են, ապա սահնակի հետևից վազող ոհմակը, որ ահա ուր որ է կարող է հոշոտել ուղևորներին: Եվ նորից (ինչպես որ «Գեղը» պատմվածաշարի 7-րդ դրվագում) մարդկանց փերկում է ժողովրդի կենսափորձի թելադրած հնարամիտ միջոցը՝ սահնակի ետևից պարան նետելը, որից գալները շատ են վախենում՝ օձի տեղ ընդունելով: Բացի այդ, այս պատմվածքում կա մի մանրամասն, որը կարող է համարվել Թումանյանից կատարված ուղղակի քաղվածք. «Ասում են՝ չէ՞, որ գեղն էնքան սուր աչք ունի, որ մութ գիշերը սև ցելում պառկած սև դառը կտեսնի»: Անմիջապես հիշում ես Թումանյանի պատմվածքի հետևյալ տողերը. «Գեղն ապավ՝ մի ամպոտ օր ես սարի գլուխն ելա, ամալի միջով մտիլ արի տեսա՝ հեռու մի դաշտում մի սև ցելի (վարած հողի) մեջ մի ալեռում մի սև դառն է նստած»:

Ո՞րն էր այսպիսի զուգադիպությունների աղբյուրը: Իհարկե, նախ և առաջ հայրենի բնաշխարհի իրական կյանքն ու մարդկանց դարավոր կենսափորձը, որն արտացոլվել է և՛ մեկի, և՛ մյուսի ստեղծագործության մեջ: Բայց, անտարակույս, Զորյանի համար որոշակի դեր է խաղացել նաև Թումանյանի գրական ավանդույթը, որը մատնանշում էր մարդու և կենդանիների կապերի գեղարվեստական պատկերման լավագույն ուղին:

Վերջապես, առանց վարանելու կարելի է ասել, որ Ստ. Զորյանի հետաքրքրությունը հեքիաթի ժանրի նկատմամբ

(սկսած 20-ական թվականներից՝ նա քսանից ավելի ժողովրդական հեքիաթ է մշակել) շատ կողմերով սնվել և հենվել է Թումանյանի հեքիաթների փորձի ու սկզբունքների վրա: Համենայնդեպ, Զորյանի ստեղծագործության այդ մասը վերլուծելիս անհնար է շրջանցել հայ գրական հեքիաթի խոշորագույն վարպետ Թումանյանին: Մի կողմ թողնելով գրական-բանագիտական առանձին քննություն պահանջող այդ խնդիրը, մենք այստեղ կանդրադառնանք միայն Զորյանի այն երկու հեքիաթներին, որոնք նրանից առաջ մշակել է նաև Թումանյանը:

Վերցնենք, նախ, «Հաղարան բլբուլը»: Հայտնի է, թե Թումանյանի ստեղծագործական ծրագրերի մեջ ինչ մեծ տեղ էր զբաղում այդ թեմայով գրելիք հեքիաթ-պոեմը, որը պիտի դառնար նրա հասարակական և դեղագիտական հայացքների բարձրագույն համադրությունը: Թեև այդ պոեմից հեղինակը միայն երկու գլուխ է հրապարակել («Երգչի վիշտը» և «Արեգը սև աշխարհքում», 1914), բայց հայ գրական հասարակությանը լավ հայտնի էր մեծ բանաստեղծի այդ նվիրական ծրագիրը: Անշուշտ, դիտեր այդ մասին նաև Զորյանը, որը, սակայն, չընկրկեց դրանից և դեռ Թումանյանի կենդանության ժամանակ մտածում էր իր «Հաղարան բլբուլը» գրելու մասին: Ինչպես գրել է նա իր հուշերում՝ 1919 թ. ապրիլին Հայաստան մեկնելուց առաջ. Թումանյանին տեղեկացրել է, որ ինքը հավաքում է այդ հեքիաթի տարբերակներ, իսկ բանաստեղծը խնդրել է ծանոթացնել իրեն նոր նյութերի հետ՝ ավելացնելով. «Դա մեր լավ հեքիաթներից մեկն է, թերևս ամենալավը»: Եվ ահա դրանից մի քանի տարի անց Զորյանը դրեց իր «Հաղարան բլբուլ» հեքիաթը (տպագրվել է 1925 թ.), որի հիմքում դրված է հրեղեն թռչունի որոնման հայ ժողովրդական պատումներից մեկը:

Համադրելով այդ հեքիաթը Թումանյանի անավարտ պոեմի և նրա համար բանաստեղծի հավաքած բազմադան նյութերի հետ, տեսնում ենք, որ երկու մշակումների միջև

կան և՛ ընդհանուր, և՛ տարբերիչ գծեր: Ընդհանուրը կապվում է սյուժետային որոշ դրվագների, հատկապես անհօրի պատճառով այդու շորանալու, Սև աշխարհում Դևի համեմատարեսելու պատկերների հետ: Թումանյանի պոեմում Արեգը և Զորյանի հեքիաթում Արթն օժտված են անձնազուհ հերոսությունամբ և բարությունամբ: Կանգ շառնելով հեքիաթը չափածո կամ արձակ ձևով մշակելու հետ կապված տարբերությունների վրա, նշենք նրանց նվիրական իմաստի տարբեր ըմբռնումները: Զորյանի մշակման հիմքում դրված է հաղարան բլբուլի երգով շորացած այդին՝ նորից ծաղկեցնելու և նրա բարիքները մարդկանց բաժանելու գաղափարը, որն առկա է նաև ժողովրդական որոշ պատումների մեջ: Այնինչ Թումանյանը, ինչպես հայտնի է, այդ հեքիաթի մեջ հայտնաբերել էր շատ ավելի խոր, համամարդկային գաղափար՝ հաղարան բլբուլի (այսինքն՝ արվեստի) միջոցով մարդուն վերածնելու և կատարելագործելու գաղափարը: Դա պետք է լիներ բանաստեղծի բարոյագեղագիտական իդեալի ամենաբարձր արտահայտությունը:

Սակայն Թումանյանի դիտակցության մեջ լինվին ձևավորված այդ ծրագիրը չիրականացավ, իսկ պոեմի հրապարակված մասերի հիման վրա լայն ընթերցողը չէր կարող ընկալել այդ բոլորը: Միայն սևագիր և օժանդակ նյութերը հնարավորություն տվեցին գաղափար կազմելու բանաստեղծի այդ հզոր մտահղացման մասին իր ամբողջության մեջ: Սրանով պետք է բացատրել այն, որ 1941 թ. գրած և անտիպ մնացած «Հեքիաթի մասին» հոդվածում Զորյանն ասում էր, թե Թումանյանի «Հաղարան բլբուլի» «ո՛չ սյուժեն է ամբողջացած, ո՛չ իդեան»: Եվ ապա, նշելով, որ Ղ. Աղայանի համանուն հեքիաթը «թարգմանություն է և բոլորովին հեռու է իմ մշակածից», իսկ Ա. Խնկոյանինը՝ «ոչ թե մշակում է, այլ, իմ կարծիքով, սարդ վերապատումն է ժողովրդական մի վարիանտի», Զորյանն ավելացնում էր. «Այնպես որ, եթե այսօր լայն հասարակությունը գաղափար ունի «Հաղարան բլբուլի» մասին, ես,

առանց պարծենալու, կարող եմ ասել, որ դա միայն իմ մշակած հեքիաթով: Ուրեմն և, կարծում եմ, զուր չի եղել իմ մշակումը»⁹:

Ահա դրականության պատմությունն այսպես անօրինեց «Հաղարան բլբուլի» ճակատագիրը՝ Թումանյանի այնքան փայփայած մոտիվների տարածումը գեթ ինչ-որ շափով դնելով նրա կրտսեր ժամանակակցի և հաջորդի վրա:

Մյուս հեքիաթային սյուժեն, որ մշակել են երկու գրողները, Քաջ Նաղարի պատմությունն է: Իր «Անհաղթ Նաղար» հեքիաթը Զորյանը գրել է 1938 թ., սարգարապատյի մի երիտասարդ գյուղացույ լսած ու գրի առած պատումի հիման վրա: Դատելով սյուժետային որոշ մանրամասներից, կարելի է ենթադրել, որ այդ բանավոր տարբերակը ղոյացել է լգալի շափով նաև Թումանյանի «Քաջ Նաղարի» ավելցույթյամբ, որն այդ ժամանակ արդեն քառօրյ դար հայտնի էր հայ հասարակությանը: Ինչևէ, Զորյանը հրապարակ հանեց հանրածանոթ հեքիաթի մի նոր տարբերակ, որի մեջ կան Թումանյանի մշակմանը համընկնող գրվածքներ (յոթ քաջերին հանդիպելը, «վազրին հեծնելու» պատմությունը և այլն), մատուցված, սակայն, զգալիորեն ուրիշ երանգներով:

Հաղիմ թե Ստ. Զորյանը հավանեցել է Թումանյանի մշակմանը հավասարազոր մի երկ ստեղծել, մշակում, որը ոչ միայն Թումանյանի, այլև առհասարակ հայ դրական հեքիաթի բարձրագույն նվաճումն է: Սակայն, գրելով «Անհաղթ Նաղարը», Զորյանը մտավ այն հայ հեղինակների շարքը (Ալ. Իսահակյան, Դ. Դեմիրճյան, Համաստեղ, Սիպիլ և ուրիշներ), որոնք իրենց մշակումներով ցուցադրեցին, թե զրական-հասարակական ինչպիսի՜ լայն բովանդակություներ ունի Թումանյանի հայտնադործած համապարփակ կերպարը, թե նորանոր մեկնաբանությունների ի՞նչ մեծ հնարավորություններ է ընձեռում նա:

⁹ Նույն տեղում, էջ 449—450:

Թումանյանի հետ Ստեփան Զորյանի ստեղծագործական կապերը բերված օրինակներով, իհարկե, չեն սպառվում: Ավելի քան կեսդարյա գրական ճանապարհի բոլոր փուլերում նա միշտ եղել է իր «ամենասիրելի, ամենահարազատ» բանաստեղծի հետ: Եվ բոլոր դեպքերում հանդես է բերել ոչ միայն անվերապահ սեր, այլև իր մեծ նախորդից ժառանգածը ճիշտ «տնօրինելու»՝ շարունակելու և զարգացնելու ունակություն: Ահա թե ինչու քննարկվող հարցն ըստ ամենայնի կարևոր է ոչ միայն Ստ. Զորյանի ստեղծագործության վերլուծության, այլև Թումանյանի գրական ավանդույթների գործողության շառավիղները ճիշտ սլափ կերպացնելու համար¹⁰:

10 Այստեղ անձնական հիշողության կարգով ուղում եմ ավելացնել, որ Ստ. Զորյանը մինչև իր կյանքի վերջին ամիսները, իրոք, եղավ «Թումանյանի հետ»: Առիթը Թումանյանի երկերի քառահատոր ժողովածու էր, որը պետք է հրատարակվեր բանաստեղծի առաջիկա 100-ամյակի առթիվ: Իմ և Ա. Ինճիկյանի առաջարկով որոշվեց խնդրել, որ հրատարակության ընդհանուր առաջաբանը Ստեփան Զորյանը գրի: Սրբ և և բանասեր և. Սամվելյանը այդ հարցով եղանք Զորյանի մոտ, նա, հուրախություն մեզ, անմիջապես համաձայնեց: Դա 1966 թ. վերջին կամ 1967-ի սկզբին էր, մինչև հոբելյանը դեռ բավական ժամանակ կար, բայց Զորյանը առաջաբանը գրեց ու մեզ հանձնեց շատ ավելի արագ, քան մենք սպասում էինք: Այժմ մտածում եմ՝ ի՞նչ լավ արավ, որ շապաղեց, երևի նախադրում էր մոտալուտ մահը, որ վրա հասավ 1967 թ. հոկտեմբերին:

Կարծում եմ նաև, որ Զորյանի բարեհաճ վերաբերմունքն իմ նկատմամբ, որ իս ղգացել եմ նրա կյանքի վերջին տարիներին, խոշոր շափով սլալամանավորված էր իմ Թումանյանասիրությանը, մեծ բանաստեղծի ժառանգության ուսումնասիրությանը նվիրվելու պատրաստակամությանը: Զորյանն ուշադիր հետևում էր այդ ուղղությանը իմ դրած հոգվածներին, իսկ «Թումանյանի պոեմները» գրքի առթիվ կատարեց շատ նուրբ դիտողություններ: Իր երկերի ժողովածուի 10-րդ հատորն ինձ նվիրեց այսպիսի մակագրությանը. «Հ. Թումանյանի ստեղծագործությունը լավապես բնութագրող էր. Զրբաշյանին՝ սիրով և լավագույն ցանկություններով: Ստ. Զորյան. 5/VII, 64. Երևան»:

20—30-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԳՐԱԿԱՆ ՇԱՐԺՈՒՄԸ ԵՎ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ

Հովհաննես Թումանյանը վախճանվեց 1923 թ. սկզբին, երբ նոր միայն գրվում էին հայ խորհրդային գրականության հիմքերը, ծավալվում էին գեղարվեստական զարգացման նոր ուղիների եռանդուն որոնումները։ Թումանյանը այդ որոնումներին մասնակցել չկարողացավ։ Ասենք, եթե նա կենդանի էլ մնար, ապա անշուշտ կշարունակեր ու կավարտեր իր ստեղծագործական ճրագրերի և մտահղացումների գոնե մի մասը, բայց հաղիվ լիս դառնար գրական նոր շարժման «լիարժեք անդամ», շարժում, որը ղեկավարվում էր գաղափարական և գեղարվեստական բոլորովին այլ սկզբունքներով։

Սակայն սոսի փոխաբերական խոսք չի լինի, եթե ասենք, որ և՛ մահից անմիջապես հետո, և՛ հետագա բոլոր տասնամյակներում Թումանյանն իր գրական ժառանգությունմբ ակտիվորեն մասնակցել է հայրենի գրականության զարգացմանը, միշտ եղել է գրական-քննադատական մտքի ուշադրության կենտրոնում։ «Թումանյանի շափանիշը», նրա առաջադրած սկզբունքներն ու պահանջները միշտ ներկայ են եղել գրական կյանքում՝ լինելով գա նրանց հետեւելու, թի հակադրվելու ձևով։

Այս առումով հատկապես մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում նախապատերազմյան երկու տասնամյակները՝ 20—30-ական թվականները։ Այդ տարիներին Թումանյանի նկատմամբ արտահայտված վերաբերմունքի, նրա ստեղծագործական ավանդույթների գործառնության քննու-

Թյամբ էլ մենք կավարտենք մեր այս աշխատությունը: Ինչո՞ւ է պայմանավորված այդ ժամանակալին սահմանագիծը: Ոչ միայն աշխատանքի ծավալը չմեծացնելու ցանկությամբ, այլև, որ ավելի կարևոր է, հետևյալ պատճառով: 20—30-ական թվականների գրական շարժման մեջ արդեն հիմնական գծերով արտահայտվեցին Թումանյանի ժառանգության հետմահու ընկալման և գնահատման բոլոր այլադան և բնորոշ միտումները, և հետագա տասնամյակներն այդ իմաստով սկզբունքային նորություններ չեն ցուցադրում: 1940-ից հետո անցած հիսուն տարիները, իհարկե, շատ հարուստ նյութ են ընձեռում ինչպես Թումանյանագիտության զարգացման, այնպես էլ բանաստեղծի ավանդույթների գեղարվեստական յուրացման առումով: Սակայն, դա վերջին հաշվով բնական շարունակությունն է այն ըմբռնումների և սկզբունքների, որոնք մշակվեցին նախորդ շրջանի գրական-հասարակական պայքարի բովում:

Հետագա շարադրանքի մեջ մենք 20—30-ական թվականների գրական համայնապատկերից կառանձնացնենք միայն մի քանի հարց՝ կապված Թումանյանի ժառանգության գնահատման և ստեղծագործական յուրացման հետ:

1

1920-ական թվականների սկզբին, մանավանդ «Երեքի» գեկլարացիայի բռնն քննարկումների շրջանում, հաճախ արտահայտվում էր այն կարծիքը, թե Թումանյանի ստեղծագործությունը, իբրև անցած կյանքի և հոգեբանության բնորոշ մարմնավորում, նոր իրականության պայմաններում այլևս անդառնալիորեն հնացել է և որոշ իմաստով դառնում է անախրոնիզմ: Այդ մտայնության արտահայտությունները մենք տեսանք Ե. Չարենցի բանավիճական հոդվածների մեջ: Բայց եթե Չարենցն այդ միտքը ձգտում էր հիմնավորել հայ կյանքի և գրականության զարգացման պատմական ընթացքով, փորձում էր հոգեբանական ինչ-ինչ կամուրջներ ստեղծել անցյալի հետ, ապա գեկլարացիայի

մյուս մասնակիցը՝ Դևորգ Աբովը անվերապահսրեն «գատա-
վճիռ» էր կարդում ամբողջ հայ դասական բանաստեղծու-
թյան նկատմամբ, ասելով.

«Անցել են նարեկացիները իրենց աղոթքների և շար-
քերի հետ: Անցել են Թումանյանները իրենց կիսաֆեոդա-
լական և կիսաբյուզանդական միամիտ ապրումների հետ:
Անցնում են նաև Տերյանները, իրենց հետ տանելով ինք-
նամոխի, հուսահատ ու հոռետես տրամադրությունները»¹:

Նման ծայրահեղ կարծիքները, բարեբախտաբար, տի-
րապետող շղարձան: Դեկլարացիայի այս և մյուս դրույթ-
ների դեմ վճռականորեն հանդես եկան հայ գրական քննա-
դատության գրեթե բոլոր նշանավոր դեմքերը: Իսկ մի քա-
նի ամիս անց՝ Թումանյանի անժամանակ մահն ստիպել
ավելի սթափ հայացքով նայել մեծ բանաստեղծի վաստա-
կին, խորհել նրա ստեղծագործության արդիական արժեքի
և նշանակության մասին: Խոսքը չի վերաբերում մեծ ար-
վեստագետի մահվան առթիվ սովորաբար ասվող դրվատա-
կան խոսքերին կամ դերագրական մակդիրներին, այլ բա-
նաստեղծի ժառանգության գնահատման բուն սկզբունքին:

Զիշտ է, ժամանակի տիրող մտայնության անխուսա-
փելի թելադրանքով Թումանյանի ստեղծագործության գնա-
հատման մեջ ևս 20-ական թթ. դերիշխող դարձավ սոցիո-
լոգիական մոտեցումը: Դա նշանակում է, որ նրա գրական
ժառանգության բոլոր առանձնահատկությունները, ուժեղ և
թուլ կողմերը ուղղակի կապվում և բացատրվում էին դա-
րաշրջանի դասակարգային հարաբերություններով, այն էլ
բանաստեղծի սոցիալական հենարանը սահմանափակելով
նահապետական գյուղադիության կյանքի և գործունեության
շրջանակներով՝ անտեսելով նրա ստեղծագործության հա-
մադրային և համամարդկային գծերը:

Այսօր գրականագիտության մեջ սոցիոլոգիզմը (կամ,
փնչալեւ 30-ական թթ. կեսերից սկսեցին հորջորջել՝ դեհիլ

¹ «Երեքը» գրական գրուպայի երեկոն: — «Խորհրդային Հայաստան»,
11 հուլիսի 1922 թ., № 152:

սոցիոլոգիզմը) գրեթե միանշանակ զնահատվում է բացասաբար, իբրև դեղարվեստական ստեղծագործություն՝ ընդ-թը լսեղաթյուրող տեսություն: Եվ, այնուամենայնիվ, ինչ-պես ամեն մի երևույթի, սոցիոլոգիական գրականագիտու-թյանը ևս պետք է վերաբերվել պատմականորեն: Այն չի կարելի համարել ո՛չ առանձին անհատների քմահաճույք, ո՛չ էլ համատարած թյուրիմացություն կամ մոլորություն, ինչպես հաճախ արվել է: Այդ մեթոդի մեջ պետք է տես-նել դեղարվեստի և հասարակական կյանքի կապերը նորո-վի ըմբռնելու որոշակի ձգտման արտահայտություն, որը, սակայն, հասցվում էր միակողմանի չափազանցումների: Բացի այդ, չի կարելի մոռանալ, որ տարբեր գրականագետ-ներ այն կիրառել են ոչ միանման, և արդյունքներն էլ հա-վասարադոր չեն եղել: Այդ առումով շատ բնորոշ են սո-ցիոլոգիական դիրքերից Թումանյանին տրված զնահատա-կանները:

Սկսենք Հայաստանի պետական-կուսակցական երկու ակնառվոր գործիչների՝ Ալեքսանդր Մյասնիկյանի (Մար-տունի) և Աշոտ Հովհաննիսյանի հոգվածներից, որոնք շատ կողմերով էանխորոշեցին բանաստեղծի հետագա ընկա-լումների և զնահատականների ընթացքը:

Աշոտ Հովհաննիսյանի հոգվածը (տպագրված «Նորք» հանդեսի 1923 թ. № 2-ում), որն ամբողջովին տողորված է հայ գրականության կրած ծանր կորստի մեծության դիտակ-ցությամբ, հենվում էր հենց արվեստագետին պարտադրա-բար որոշակի դասակարգային շրջանակների մեջ տեղադրե-լու սկզբունքի վրա: Այդ տեսության թելադրանքով նա Թու-մանյանի անձնավորության և ստեղծագործության սոցիա-լական նկարագիրը բնութագրել է այսպես.

«Պրոլետարական պոետ չէր Թումանյանը: Այդ առումով մերը չէինք համարում նրան: Սակայն նա նույնչափ և մերն է այսօր, որչափ որ մերն է և մեզ հետ հայ դյուղացին, որ հիասթափվելով տապալված դասակարգերից, փնտրել է պրոլետարիատին ու իր իշխանությունը: Թումանյանը հայ

գլուղացու առաջին ու ամենամեծ վավական է, որ հեռատես ու իմաստուն աչքերով նշմարեց պրոլետարական հեղափոխության մեջ սոցիալական գալիք հարմոնիայի հեռանկարը: Նա անհաղորդ մնաց բանվոր դասակարգի յուրահասուկ մտայնությանը և դասակարգային պայքարի արյունոտ ուղիներին: Սակայն առաջինն էր հին սերնդի մարդկանցից, որ ղգաց իր փայփայած հին ուխտի և հեղափոխության նոր նպատակների գաղափարական ազդակցությանը, ողջունեց նոր ժամանակներն ու գործերը»²:

Կարելի է ասել, որ այս խոսքերում արտահայտվել են հետհեղափոխական առաջին տարիներին դասական գրականության, մասնավորապես հայ մեծ բանաստեղծի սոցիալական գնահատման ամենից բնորոշ գծերը: Մարքսիստական աշխարհայացքի դիրքերից անցյալի զրոզի նկատմամբ դրսևորված որոշ քննադատական շեշտերը փաստորեն զուգակցվում են նրա դեմոկրատական մտածողության և պատմական հեռատեսության գրվածման հետ, իսկ այն, ինչ համարվում է աշխարհայացքի սահմանափակության նշան, ժամանակի դատաստանի առջև արդարանում է: Այսպես, այն կշտամբանքը, թե Թումանյանն «անհաղորդ մնաց ...դասակարգային պայքարի արյունոտ ուղիներին», այսօր մեր աչքում ներկայանում է իբրև նրա համազգային դիրքորոշման և անսահմանափակ մարդասիրության ապացույց:

Անշուշտ, միակողմանի էր Թումանյանի աշխարհայացքը միայն հայ գլուղացու ըմբռնումներից բխեցնելը, բայց դա չի խանգարել հոգվածագրին, որ նա բանաստեղծին դնահատի շատ լայն չափանիշներով: Թումանյանը բնութագրվում է իբրև «մինչայժմյան հայ բանաստեղծական կուլտուրայի գագաթ», իբրև «մեր օրերի Անդրկովկասի ամենախոշոր գրական անուն», որն իրավամբ դարձել է «հիացմունքի ու երախտագիտության առարկա»:

² Աշոտ Հովհաննիսյան. Հուշեր և բնութագրումներ, Երևան, 1969, էջ 103:

Տեսական և վերլուծական ավելի լայն մոտեցմամբ է դրված Ալ. Մյասնիկյանի աշխատությունը, որը «Նորքի» էջերում (1923, № 3) տպագրվելուց հետո նույն թվականին հրապարակվեց նաև առանձին գրքույկով: Բնորոշ է, որ Հայաստանում հաստատված նոր իշխանության ամենահեղինակավոր դեմքը անհրաժեշտ համարեց Թումանյանի մահից ընդամենը մեկ ամիս անց (հոգվածը թվագրված է 1923 թ. ապրիլի 30-ին) մի բավական ծավալուն աշխատանք դրել նրա մասին: Դա ոչ միայն Թումանյանի գեղարվեստական մեծության ճանաչումն էր, այլև ընդգծում էր նրա ստեղծագործության արդիական մեծ արժեքը:

Մյասնիկյանի աշխատությունը, բացի հիմնական վերնագրից՝ «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը», ունի նաև հնթավերնագիր՝ «սոցիոլոգիական ակնարկ»: Այսպես, երկու անգամ ընդգծվում է վերլուծության սոցիալ-հասակարդային տեսանկյունը: Իրոք, դա հայ գրականագիտության մեջ սոցիոլոգիական մեթոդի կիրառության թերևս ամենից ցայաուն օրինակն է՝ իր ուժեղ և թույլ կողմերով: Վերլուծելով և ղնահատելով Թումանյանի ստեղծագործության ավելի և սոցիալական մոտիվները, Ա. Մյասնիկյանը բոլոր դեպքերում աշխատում էր բացահայտել նրանց, ինչպես այն ժամանակ ընդունված էր ասել, «սոցիալական համարժեքը»: Թումանյանի երկերը, ըստ քննադատի, արտահայտությունն են այն դարաշրջանի, «երբ տեղի էր ունենում նահապետականության փոխանցումը բուրժուական կյանքին»: Նրան «շունչ տվողը եղի է հայ զյուզը», և նա իբրև «մանր բուրժուական-դեմոկրատիկ բանաստեղծ» պատկանել է հասարակական այն խավին, որն իր «երերվողի գաղափարականության մեջ ... դուրսվում է խոշոր բուրժուական և պրոլետարական ուղիների միջև»³:

3 Ալ. Մարտունի. Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը, Թիֆլիս, 1923, էջ 8:

Այս դնահատականները, որոնք երկար ժամանակ իրենց ուժեղ կնիքը դրեցին Թումանյանագիտության վրա, այսօր, անշուշտ, թվում են միակողմանի, բանաստեղծի համադրային նշանակությունը կամա թե ակամա նսկմացնող: Բայց շնոհանանք, որ ՋՕ-ական ինվականներին դասական հեղինակին անպայման որևէ դասակարգի դադարաբախտի դերում պատկերացնելը դրսևն պարտադիր սկզբունք էր մարքսիստորեն մտածող. զրականագետների համար: Ամբողջ հարցն այն է, թե տվյալ քննադատը ինչպես էր կիրառում այն, որքանով էր կարողանում շընկնել միակողմանի ու ծայրահեղ պնդումների մեջ: Մնալով սոցիոլոգիական մեթոդի սահմաններում, Մյասնիկյանն, այսուհանգերձ, տալիս է Թումանյանի ստեղծագործության խոր և տարազունակ բնութագրումներ: Հիշենք «Թումանյանի հոմերոսականություն» դրույթը, որը բացատրվում է նրա էսթիկական արվեստում սուբյեկտիվիզմի, նեղ միտումնավորության լիակատար հաղթահարման հանգամանքով: Թեև Թումանյանի սոցիալական հենարանն ու դադարաբախտի դիրքորոշումը Ա. Մյասնիկյանին, իբրև մարքսիստ մտածողի և հեղափոխական դործչի, թվում էին պատմականորեն սահմանափակ, բայց նա ի վերջո հանգում էր այն մտքին, որ հենց այդ գործոններն էլ դարձան նրա դիվարվեստական մեծության հիմքը: «Նա կարողացավ,— Թումանյանի մասին գրում էր քննադատը,— մեկուսանալ և խորասուզվել հայ էպոսի, հայի նահապետականության խորքերը ... Հայ նահապետականությունը և դյուցազնիկությունը Թումանյանին դարձրին խոշորագույն գրող»⁴:

Վերջապես, նշանակալից է և այն, որ հակառակ «Թումանյանների անցման» բավական տարածված մտայնությունը, Ալ. Մյասնիկյանը հավաստում էր ներկայում և ապագայում մեծ բանաստեղծի շխամբող նշանակության միտքը, որով և ավարտվում է նրա աշխատությունը. «Նրան

⁴ Նույն տեղում, էջ 37:

կկարգան երկար տարիներ: Ապագա սերունդները նրան կսիրեն շատ ժամանակ»⁵:

Այս դեահատականներից հետո, մոտ մեկ տասնամյակ, սոցիոլոգիական հայեցակետը մնաց Թումանյանի ժառանգության զնահատման հիմնական շահանիշ: Այդ են վկայում նույնիսկ որոշ հոգվածների վերնագրեր, որոնք կարծեք Մյասնիկյանի աշխատության տարբերակներն են (օրինակ, Յ. Խանդադյան՝ «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական բովանդակությունը», 1926, Ն. Դաբաղյան՝ «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքի մասին», 1929, Գ. Վանանդեցի՝ «Հ. Թումանյանի սյոնեղիայի արժեքը», 1929, և այլն): Այս երևույթի դրական-հասարակական պատճառները դժվար չէ մատնանշել: «Դասակարգային պայքարի սրման» տեսության դերիշխանության պայմաններում, դասական գրողների նկատմամբ նույնիսկ ամենաքարյացակամ վերաբերմունքի դեպքում, պետք էր ապացուցել, որ նրանք «այնքան էլ խորթ չեն» նոր հասարակության մարդուն, կարող են ինչ-ինչ գծերով ծառայել նրա հոգևոր աշխարհի ձևավորմանը: Եվ ահա հայ քննադատներն էլ տմեն ջանք գործադրում էին հաստատելու համար, որ մոտիկ անցյալի աղ-դային ամենամեծ դասականը, բոլոր վերապահություններով հանդերձ, պահպանում է իր որոշակի արժեքը:

Այդ նկատառումներին ստիպված էին ինչ-որ չափով տուրք տալ նույնիսկ այն գրականագետները, որոնք ավելի վաղ իրենց դրվածքներով ցույց էին տվել, թե ինչքան լավ են հասկանում Թումանյանի ստեղծագործության դեղարվեստական և համազգային նշանակությունը: Այսպես, Յուլիկ Խանդադյանը 1926 թ. գիտական և քաղաքացիական համարձակություն ունեցավ հայտարարելու, որ տաճկահայության ողբերգությունը արձագանքող Թումանյանական գրվածքները «լավագույն էջերն են հայ հայրենասիրական սյոնեղիայի մեջ», որովհետև նրանց «բնորոշ դիծր ռազ-

⁵ Նույն տեղում, էջ 39:

մականության բացակայությունն է և նրանց շունչ տվող լայն մարդասիրությունը»։ Դա այն ժամանակ նշանակում էր գնալ «հոսանքի դեմ»։ Եվ, այնուամենայնիվ, Խանզադյանի նման խորամիտ քննադատն էլ, Թումանյանի հարատևող արժեքը հաստատելու համար, ստիպված էր սահմանադատել «անցողականն» ու «հավերժականը» նրա ստեղծագործության մեջ։ Ահա նրա հոգևածի հղբափակիչ տողերը, ուր բանաստեղծի մեծության խոր ըմբռնումը զուգակցվում է ժամանակի թելադրանքով կատարված վերապահությունների հետ։

«Գերմանացի հանճարեղ բանաստեղծն ասել է Ռուբինսի մասին. «Նիդերլանդական հսկան այնպիսի հզոր թեք ունի, որ դրեթե թռչում-հասնում է արևին, թեև հոլանդական պանրի ամբողջ փթեր էին կախված-կապած ոտքերից»։ Այսպես է ամեն մի խոշոր արվեստագետ։ Այսպես է և Հովհաննես Թումանյանը, որ իր ստեղծագործությամբ դրեթե կարողանում է հասնել արևին, թեև ոտքերի շարժումը կաշկանդված է իր դասակարգից, դասից, դարաշրջանից, միջավայրից ժառանգած սխալներով, նախապաշար-Վրնդներով, «հոլանդական պանրի» ամբողջ փթերով... Այդ «պանիրն» անցողականն է Թումանյանի մեջ։ Հետագա սերունդների համար միանգամայն անպետք՝ նա պատկանում է անցյալին։ Բայց կա ստեղծագործական վերուս-ցումը դեպի արև, դրեթե մինչև արև, որ մնայուն արժեք է և ունի հարատև նշանակություն»⁶։

Մենք տեսնում ենք, թե ժամանակի ըմբռնումներն ու ոճը ինչպես են ազդել նույնիսկ շատ ինքնատիպ մտքի տեր քննադատի վրա։

Կամ հիշենք Արսեն Տերտերյանին։ «Հոգեբանական դրոյ-րոցի» սկզբունքներով զրված՝ թեև շատ կողմերով վիճելի, բայց իր տեսակի մեջ անպայման նշանակալի դրքից («Հով-հաննես Թումանյան. Հայրենի եղերքի քնարերգուն», 1911)

⁶ «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № 76, 77։

ուղիղ քսան տարի հետո նա հրատարակեց Թումանյանի ստեղծագործության մի ուրիշ վերլուծություն, որի մեջ բավական առատ տուրք էր տրվում դեհհիկ սոցիոլոգիական ըմբռնումներին: Բավական է ասել, որ նույնիսկ Թումանյանի հայրենասիրական երգերում գրականագետը հարկադրված էր «բացահայտել» «մարտական նացիոնալիզմ» և «նեղ ազգայնամուլի» դիրքորոշում, իսկ նրա քաղաքական հայացքներում՝ «միապետական օրինենտացիա»⁷:

1925 թ. լույս տեսավ Թադ. Ավդալբեգյանի դրոշմը՝ «Հայ դյուղը Հովհ. Թումանյանի երկերում»: Կիրառելով վերլուծության սոցիոլոգիական եղանակը, բայց առանց նրա ժայռահեղությունների, հեղինակն այս դեպքում ևս առաջին պլան էր մղում իր հիմնական գիտական նախասիրությունը՝ գրականության հարցերը քննելով տնտեսագիտական ըմբռնումների դիրքերից: Հակառակ Թումանյանի ստեղծագործության մեջ սոցիալական և ազգային մոտիվների սուր առանձնացման, որ հաճախ կատարում էր 20-ական թթ. քննադատությունը՝ առաջինը դրվատելով և երկրորդը մերժելով, Թ. Ավդալբեգյանն աշխատում էր այդ կողմերը դիտել միասնության մեջ: Կրքուղի հեղինակը Թումանյանի մասին գրում էր.

«Նրա տարբերությունը Ռափ. Պատկանյանից ոչ թե այն է, որ տողորված չէ ազգային վշտով կամ անտարբեր է Հայոց հարցի հանդեպ, այլ նրանով, որ այդ վշտին զուղենթաց նա ունի մի ուրիշ վիշտ—գյուղի անմխիթար մտատանջությունը: Հայոց վշտի վրա ավելացել է հողի վիշտը:

7 Արսեն Տերտերյան. Հովհաննես Թումանյան և «Գուգարբի երգիչները»:—Հայոց նոր գրականության պատմություն, Առաջագրություն № 7 (15), Երևան, 1931, էջ 21: Պետք է ավելացնել, որ դրանից մեկ տասնամյակ անց՝ «Թումանյանի հայրենասիրական սրտիկան» աշխատության մեջ գրականագետը հիմնովին վերանայեց այդ սխալ պնդումները և խնդրին մոտեցավ բոլորովին այլ դիրքերից (տե՛ս Ա. Տերտերյան. Հայ կլասիկներ, Երևան, 1944, էջ 770—863):

Եվ հայ իրականության ըմբռնումը արանով ոչ թե աղոտացել է, այլ ընդհակառակն, ավելի պայծառացել⁸:

Գեհհիկ սոցիոլոգիզմի գրոհները Թումանյանի վրա իրենց զագաթնակետին հասան 1929 թվականին, երբ լրանում էր նրա ծննդյան 60-ամյակը: Բանաստեղծի հոբելյանը նշելու ինքնատիպ եղանակ: Եվ ամենից զարմանալին այն է, որ այդ գրոհի հիմնական մասնակիցներից մեկը Պողոս Մակինցյանն էր, մի գրականագետ, որը ոչ միայն անձնական բարեկամական կապերի մեջ էր հղել բանաստեղծի հետ, այլև նրա մասին առաջին լուրջ աշխատություններից մեկի հեղինակն էր: 1929 թ. նրա տպագրած երկու հոգվածները⁹ կարծեք թե գրված են 1912 թ. «Գարուն» ամսանախում իր իսկ հրապարակած հայտնի դիմանկարի շատ դրույթներ հերքելու համար: Թեև 17 տարով իրարից բաժանված հոգվածների միջև կան նաև որոշ համընկնող մրտաբեր (օրինակ, Թումանյանի պոեզիայում մարդու պատկերման անհաջողության սխալ գրույթը), բայց ընդհանուր առմամբ քննադատի նոր ելույթներում արդեն գերիշխում էին դասական գրողի «գաղափարական մերկացման» շեշտերը: Բանը հասնում էր այնտեղ, որ Թումանյանը մեղադրվում էր անգամ դեպի չքավորն ունեցած «անդյուրադգաց վերաբերմունքի» կամ «կուլակի գովքի», նրա հարստության նրկատմամբ «ուղղակի ռեակցիոն զմայլանք» արտահայտելու, վերջապես՝ «ամենահինը, ամենահետամնացը, նահապետականն ու նախնականը» իդեալականացնելու մեջ:

Ինչո՞վ բացատրել վերաբերմունքի այս սուր փոփոխությունը: Անշուշտ, հիմնականը երկրի քաղաքական և գաղափարական կյանքի ծանր իրադրությունն էր, բոլոր ծայրահեղ միջոցներով իրագործվող՝ «գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման» քաղաքականությունը, որը 1929 թվակա-

8 Թ. Ալիպաբեյզյան. Հայ գյուղը Հովհ. Թումանյանի երկերում, Երևան, 1925, էջ 26:

9 Տե՛ս «Նոր ուղի», 1929, № 2—3, էջ 184—206, «Նորհրդային Հայաստան», 1929, 20 փետրվարի, № 42:

նին՝ «մեծ բեկման տարում», ծավալվում էր ամբողջ թափով: Բայց շմոռանանք նաև Պողոս Մակինցյանի՝ բաղմաշնորհ գրականագետի և հասարակական գործչի անձնական նկարագիրը՝ հաճախ երերուն, ծայրահեղությունների հակված բնավորությունը¹⁰:

Պ. Մակինցյանի այդ հոգվածներում առաջ քաշվեց մի դրույթ, ըստ որի Թումանյանի գրական ժառանգությունը պետք է բաժանել մեղ համար «ընդունելի» և «անընդունելի» մասերի: Այդ դրույթը դրանից հետո մի քանի տարի բավական տարածված էր: «Անընդունելի» գործերի շարքն էին դասվում գերադանցապես Թումանյանի ազգային-հայրենասիրական երկերը, որոնցից պետք է վճռականորեն հրաժարվել, իբրև «մարտական նացիոնալիզմի» արտահայտությունից: Առանց այդ գրվածքների Թումանյանը որպես քաղաքացի շատ բան կշահեր, իսկ որպես ազգայնապաշտպան ոչինչ չէր կորցնի», — գրում էր Պ. Մակինցյանը՝ ի վերջո բանաստեղծի արդիական նշանակությունը սահմանափակելով սոսկ հին իրականության ճանաչողության համար «նյութ տրամադրելու» համեստ դերով: «Ռոստոմի պատվերով գրած «Հին կոիվն» ու «Լեռներումը» դաշնակցական տղերանց նվիրելով, մնացածը, — մեծահոգաբար խոստանում էր գրականագետը, — կաշահենք որպես հին գյուղի հին սովորությունների, հին նիստ ու կացի, հին հասկացողությունների, մի խոսքով՝ անհայտացող «հայ շենի», մեր գյուղացիության երեկի տխուր պատմություն»¹¹: Այսպիսի մոտեցումը Թումանյանագիտության մեջ մեծ նահանջ էր ոչ միայն իր իսկ Մակինցյանի 1912 թ. հոգվածից, այլև 1923 թ. Ա. Մյասնիկյանի կատարած սոցիոլոգիական վերլուծության սկզբունքներից:

10 Պ. Մակինցյանի բնավորության այդ գիծը լավ է նկատել Թումանյանը, որը 1923 թ. հունվարին ասել է. «Դե, Պողոսն էլ դյալդի դյալան մարդ է. մի օր էս կասի, մի օր՝ էն» (ՀԶ, 287):

11 «Նոր ուղի», 1929, № 2—3, էջ 198, 206:

Թումանյանի ստեղծագործության դասակարգային բու-
վանդակությունը ծայրահեղ գոեհպացման շատ օրինակներ
կարելի է ցույց տալ նաև նույն 1929 թ. տպագրված՝ Ն. Դա-
բադյանի¹², Գ. Վանանդեցու¹³ հոդվածներում և նույնիսկ
Հ. Սուրխաթյանի նման բարձրաճաշակ ու խորամտությամբ քննա-
դատի նոր գրվածքում¹⁴, քննադատ, որն անցյալում Թու-
մանյանին տվել էր շատ ավելի ճշմարտացի գնահատական-
ներ: Նրանց բոլորի «գլխավոր ցավը» մեծ բանաստեղծի
ազգային-հայրենասիրական երկերը մեկընդմիջտ մոռացու-
թյան հանձնելն էր: Դա ազգային տրամադրություններն ամեն
կերպ վերադնչելու պաշտոնական քաղաքականության ուղ-
ղակի արձագանքն էր, և ճիշտ չէր լինի դրա համար մե-
ղադրել առանձին գրականագետների¹⁵:

Նթև 1929 թվականը եղավ Թումանյանի աշխարհայաց-
քի և ստեղծագործության մի քանի կարևոր կողմերի անվե-
րապահ մերժման ամենից «բերքառատ» տարի, այսպիսով շրջա-
դարձը դեպի ավելի հավասարակշռված և պատմականորեն
արդարացի մոտեցում սկսվում է 1933 թվականից: Առիթն
այս անգամ բանաստեղծի մահվան 10-ամյակն էր, որը լայ-
նորեն նշվեց հատկապես նորաբաց «Գրական թերթի» էջե-
րում: Շիրվանդադեի («Բանաստեղծն ու հայրը»), Դ. Դե-
միրճյանի («Թումանյանի ստեղծագործության մի բնորոշ
կողմը»), Խ. Սարգսյանի, Վ. Թերզիբաշյանի և մյուսների
հոդվածները, նվարդ Թումանյանի պատրաստած մի շարք
կարևոր հրապարակումներ պիտական և հոգեբանական բեկ-

¹² «Գրական դիրքերում», 1929, № 3, էջ 36—42:

¹³ «Նորհրդային Հայաստան», 1919, 21 փետրվարի, № 43:

¹⁴ «Ժողովրդական լուսավորություն», 1929, № 2, էջ 7—18:

¹⁵ Թումանյանի ժառանգության նկատմամբ անբարյացակամ վերա-
բերմունքի ծայրահեղ արտահայտություն էր ումն Վ. Մահիկյանի հոդ-
վածը («Նորհրդային Հայաստան», 1929, 20 փետրվարի, № 42): Բա-
նաստեղծի մահից հետո ստեղծված ամբողջ դրականության մեջ դժվար է
ցույց տալ Թումանյանին, իրեն «հայ բուրժուազիայի և դաշնակցության
ամենահարադատ և հետևողական բանաստեղծի», «մերկացնելու» և դա-
տապարտելու ալգայիսի անզուսպ մոլուցքով տոգորված մի ուրիշ ելույթ:

ման սկիզբն էին դնում: Նրանք հիշեցնում էին, որ Թումանյանին զնահատելիս պետք է, վերջապես, մի կողմ դրնել քաղաքական և գաղափարական նեղ հասկացությունները, որոնց անձուկ սահմաններում ազգային բանաստեղծի մեծությունը տեղավորվել չի կարող, և ուշադրությունը սեռել նրա ժառանգության համաժողովրդական և ղեղարկատական բովանդակության վրա, որն անսպառ է:

Թումանյանի հետմահու ճակատագրի մեջ անսլացման կարևոր նշանաձողեր հղան Ե. Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի այն շորս բանաստեղծությունները, որոնք նվիրված էին նրան: Այստեղ գծադրվում էր ազգային բանաստեղծի վսեմ կերպարը, գեղարվեստական պատկերի ազդեցիկ լեզվով ցույց էր տրվում նրա խոսքի համամարդկային արժեքը, որով Չարենցը Թումանյանի նշանակության բմբռնումը բարձրացնում էր նոր մակարդակի: Մեծ նշանակություն ունեցավ նաև 1934 թ. Ե. Չարենցի խմբագրությամբ հրատարակված «Գեղարվեստական հրկեր» ստվար ժողովածուն: Երբեք դրանից առաջ Թումանյանն այդպես հարուստ և բազմակողմանի չէր ներկայացվել լայն ընթերցող շրջաններին: Մի քանի տարի անց (1939) նվարդ Թումանյանի կազմած «Թումանյանը քննադատ» ժողովածուն հասարակությանը ծանոթացրեց բանաստեղծի ժառանգության մի ուրիշ՝ մինչ այդ գրեթե անհայտ կողմի՝ նրա գրական-քննադատական ելույթների լավագույն մասի հետ: Այդ երկու ժողովածուները նախաստորապատական կարևոր քայլ եղան Թումանյանի երկերի զիտական հրատարակության ճանապարհին: Այդ գործն սկսվեց պատերազմից քիչ առաջ, բայց ավարտվեց արդեն 50-ական թվականներին:

Նախապատերազմյան տարիներին (հատկապես 1938—39 թթ.) հայ մամուլում նկատվում է մի իսկական «թումանյանական բում»: Բանաստեղծի մահվան 15-ամյակի և ապա ծննդյան 70-ամյակի առթիվ տպագրվում են անհամար հոդվածներ, հոշեր և այլ նյութեր: Հատկապես երկրորդ հոբելյանը նշվեց համամիութենական չափերով և շատ

ալելի լայն ճանաչում բերեց Թումանյանին: Այդ գործում հատկապես խոշոր դեր խաղացին Թումանյանի մերձավոր բարեկամների՝ Ալ. Իսահակյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Ստ. Զորյանի և ուրիշների հուշերն ու հոգւածները. նրանք իրենց մեծ հեղինակութեամբ շատ նպաստեցին բանաստեղծի համաժողովրդական փառքի խորացմանը:

Հարկ չկա առանձին-առանձին կանգ առնելու նշված շրջանում հրապարակված նյութերի բովանդակության վրա, մանավանդ որ նրանց մեջ հակադիր միտումների պայքար գրեթե չի նկատվում: Ընդհանուր առմամբ այդ տարիներին հիմնականում հաղթահարվեցին Թումանյանի ստեղծագործության զռեհիկ սոցիոլոգիական մեկնաբանությունները, տիրապետող դարձավ նրա ժողովրդայնության դրույթը, բայց դեռ առանց նրա սահմանների պարզորոշ բնութագրման և բազմակողմանի հիմնավորման: Առաջատար թեմաներից մեկը դարձավ ժողովուրդների փոխըմբռման և համագործակցության համար Թումանյանի ծավալած երկարամյա գործունեության մեկնաբանությունը, նրա հետ կապված հորահայտ նյութերի հրապարակումը: ՅՕ-ական թվականներին ասպարեղից հանված «հին» Թումանյանագետներին (Յ. Խանդաղյան, Հ. Սուրբաթյան, Ս. Հակոբյան, Պ. Մալինյան և ուրիշներ) փոխարինելու եկան մեծ բանաստեղծի ժառանգությամբ մասնագիտորեն զբաղվող նոր անուններ՝ Ա. Ինձիկյան, Մ. Մկրչյան, Ա.ս. Ասատրյան և այլն: Կարևոր նշանակություն ունեցան բանաստեղծի դատեր՝ նվարդ Թումանյանի բազմաթիվ հրապարակումները (գեղարվեստական և հրապարակախոսական անտիպ նյութեր, զրույցներ և հուշեր): Այսպես, հիմքեր էին դրվում Թումանյանագիտության հետագա զարգացման համար, որն արդեն կապվում է հաջորդ տասնամյակների հետ:

2

Քննադատությանը զուգահեռ «Թումանյանի յուրացման» որոշակի քայլեր էին կատարվում նաև գեղարվեստա-

կան գրականության մեջ, հատկապես պոեզիայում: Չենք խոսի Թումանյանի հիշատակին նվիրված բազմաթիվ բանաստեղծությունների մասին, որոնք հրապարակվեցին նրա մահից հետո և մանավանդ 30-ական թվականներին: Դրանց թիվը հասնում է շատ տասնյակներին:

20—30-ական թթ. հայ գրականության ազգային յուրահատկության որոշ կողմեր և նրա զարգացման մեջ Թումանյանի դերը հասկանալու համար ավելի մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում շափածո և արձակ երկերի մի ուրիշ շարք, որոնց մեջ սյուժետային կամ պայմանական եղանակներով հանդես էր գալիս Թումանյանի կերպարը, արծարծվում էր նրա ստեղծագործությամբ ներշնչված որևէ մոտիվ: Այդպիսի երկերից են Վ. Նորենցի «Լոռու ձորը», Գ. Մահարու «Նրա ձորերում», Վ. Ալազանի «Պոեմ պոետների մասին, գրված պոետների համար», Ս. Տարոնցու «Տրտունջ», Ս. Վահունու «Թումանյանի հետ», «Թթենի», Խ. Դաշտենցի «Կանաչ, վիթխարի ընկուզենու տակ...», Գ. Բորյանի «Հանդիպում», արձակ գործերից՝ Ստ. Զորյանի «Դատաստան», Հր. Քոչարի «Սողոմոն բիձի արվեստի փլիսոփայությունը» և նույն հեղինակի մի քանի ուրիշ «թումանյանական» գրվածքներ: Մի երկրորդ խումբ էլ կազմում են 30-ական թվականներին տպագրված մի շարք պոեմներ (Ն. Զարյանի «Ռուշանի քարափը», «Սաքո Միկիյան», Գ. Սարյանի «Պահակը», Ս. Տարոնցու «Լոռեցի Ալազը» և այլն), որոնց մեջ փորձ էր արվում նորովի իմաստավորել թումանյանական որոշ մոտիվներ:

Սկսենք առաջին խմբի երկերից, որոնց բոլորի մեջ էլ Թումանյանը հանդես է գալիս իբրև գործող անձ, դեպքերի դիտորդ և մասնակից: Բոլոր ներքին տարբերություններով հանդերձ, այդ երկերի միջև կարելի է նկատել կենսական իրադրության և դադարի որոշ ընդհանուր դժեր, մտահոգացման նմանություն: Մեծ բանաստեղծը դրվում է ժամանակակից կյանքի նոր իրադրության մեջ, ցույց է տրվում նրա վերաբերմունքը այդ կյանքին:

Այսպես, Վ. Ալադանի պոեմն ունի պայմանական սյու-
ժե, որի մեջ հեղինակին գիշերով աչքի են գալիս հայ դա-
սական բանաստեղծության խոշորագույն դեմքերը՝ նախ
Թումանյանը, ապա Մեծարենցը, Դուրյանը, վերջապես՝ Վա-
րուժանն ու Սիամանթոն։ Այն ժամանակ տիրող մտայնու-
թյան համաձայն՝ Ալադանը փորձել է ցույց տալ նրանցից
ամեն մեկի աշխարհայացքի յուրահատկությունը, որից և
բխում է նրանց տարբեր վերաբերմունքը նոր իրականու-
թյան նկատմամբ։ Թումանյանը, ինչպես նաև Դուրյանն ու
Մեծարենցը իրենց դեմոկրատական մտածողության թելադ-
րանքով, ցանկություն են հայտնում մնալ և երգել կյան-
քում կատարվող մեծ տեղաշարժերը։ Մասնավորապես Թիւ-
մանյանը՝ պատմելով Լոռու ձորում կատարված իր նոր շր-
ջագայության մասին, ողևորված ասում է.

Տեսա ես այնտեղ, այն հին ձորերում,
Ուր դարերն էին կառել ժայռերից,—
Մարդկանց մի բանակ սարերն էր քերում,
Ձորը լեցնելով որոտ ու շահնդ։

... Զգացի և՛ ցավ, և՛ կարոտ մի հին։
Զգացի սակայն և նոր մի դրդիւ
Իմ երակներում, որն մղում էր ինձ
Ապրել այս ձորում, ու երգել կրկին¹⁶։

Իհարկե, սա Թումանյանի աշխարհայացքն ու ստեղ-
ծագործական համակարգը պարզունակ ձևով ընկալիլու ար-
դյունք էր։ Այդ հիման վրա էլ նախորդ տարիների հախուռն
մերժման տրամագրությունը փոխարինվում էր մի ուրիշ
ծայրահեղությամբ. Թումանյանին փորձում էին դարձնել
իրականության մեջ տեղի ունեցող նոր, հաճախ ողբերգա-
կան բեկումների ականատես և նույնիսկ նրանց հավանու-
թյուն տվող։

Դա երևում է նաև թվարկված մյուս երկերի մեջ, ուր
Թումանյանը հաճախ դառնում է հեղինակների ուղեկից ու

16 Ալազան. Մաքառումներ, Երևան, 1933, էջ 219—220։

զրուցակից՝ նրա երգած և անմահացրած *Լոռու ձորում* կատարած շրջագայության ժամանակ: Երկու հակադիր, բայց և միասնական ապրում է ծագում թումանյանական բնաշխարհը դիտելիս. բանաստեղծի կերտած պատկերների հարադատության և հավերժության զգացողությունը միաձուլվում է այն համոզմունքին, որ այստեղ ամեն ինչ ենթարկվում է վճռական հեղաբեկման: Այդ երկակի տպավորությունը լավ է երևում Վ. Նորենցի հիշյալ երկի մեջ, որն սկսվում է «հնի» և «նորի» հակադրություն էպիկական պատկերով.

Այս Լոռու ձորն է... որ այնպես սիրով
երգել է մի օր մեծ պոետը մեր.
Դեռ, թվում է թե նրա հույզերով
լի են այս ձորի այրերն ու ծերպեր...
Բայց դա մի պահ է, որ բանաստեղծի
Դյուբիշ երգերի պատրանքին հլու՝
Թռչում է հոգիդ անսանձ, սլացիկ՝
Դեպի այն, ինչ որ էլ ետ չի դալու:
Ո՛րք են անուններն սիրած պոետի,
Ո՛րք է այն կյանքը ժպտախառն լացով,
Ո՛րք են այրերի շարքերը հըտպիտ,
Սաքոյի գոմը՝ լի ննգ կանանցով...
Ցընդել են նրանք, մշուշում սահել,
Մընացել են լոկ այս ձորը, ժայռեր,
Փրփրած Դե-Բեդի գոշումը հանդ
նվ բանաստեղծի երգերը անմեռ:

Շարունակություն մեջ խոսելով մեծ բանաստեղծի գեղանկարած Լոռու ձորում կատարվող քաղաքական, տնտեսական և բնանկարի սուր փոփոխությունների մասին, հեղինակն իր պոեմն ալարտում էր այսպիսի ընդհանրացնող վերջույթով.

Հինը փլուծ է, նոր կյանքն է ցընծում,
Սահմանավորումն ավելի խորն է,
Քան աչս ճեղքվածքը լեռների ծոցում,
Քան այս անդունդը... այս Լոռու ձորն է¹⁷:

17 Վ. Նորենց. Լիրիկական ֆրոնտ, Երևան, 1932, էջ 40, 42:

Հիշենք նաև Գուրգեն Մահարու «Նրա ձորերում» ծավալուն բանաստեղծությունը: Կյանքում ծայր առած խոշոր հեղաբեկումները դնահատելով, իհարկե, միայն դրական նշանով, բանաստեղծը միաժամանակ սուրբ էր տալիս այն պատկերացմանը, որ այդ փոփոխությունների հեռանկարով դասականների, տալյալ գեպրում՝ Թումանյանի երգն էլ դարձել է հեռացած անցյալի մասնիկ: Ահա մի քանի քառատող Թումանյանին ուղղած դիմումից.

Առաջին անգամ ձորերում այս
Երբ կանչեց երկաթի սուրհանդակը,
Դարձան երգերդ հեռու երազ,
Ինչպես քո գեմբի լույս քանդակը:

... Վե՛ր կաց, Օհանես, վե՛ր կաց, վե՛ր կաց,
Դու չես ճանաչի հին վայրերը,
Քո հին ձորերում սիրով երգած
Շողում է հիմա ուրիշ արև:

... Այդ նա է, երկիր, նրա քայլը,
Շաշում է նրա ահեղ շունչը, ...
Շողում է նրա անկեղծ փայլը ..
— Վե՛ր կաց, Օհանես, նայիր շուրջդ ...¹⁸

Մտավորապես նույն ընթացքով էին զարգանում նաև հիշատակված մյուս երկերը՝ հանդիպում և զրույց Թումանյանի հետ, երբեմն էլ նրան հասցեագրած հորդորներ ու «խրատներ»՝ կապվելու նոր իրականությունը: Թումանյանի կերպարի, նրա խոսքերի մեջ բանաստեղծները սովորաբար դնում էին նաև էլեգիական մի շեշտ, ափսոսանք հայրենի բնության և կյանքի ծանոթ պատկերների սրնթաց փոփոխության համար: Իսկ այդ ափսոսանքի մեջ մեր երիտասարդ բանաստեղծները, այն ժամանակ արող մտայնության ոգով, տեսնում էին միայն «հին կառած մնալու» ցանկության արտահայտություն: Նրանք չէին նկատում կուսական բնության հղժման և կյանքի ավանդական ձևերի

¹⁸ «Նորհրդային Հայաստան», 1932, 8 օգոստոսի, № 183:

հախուռն վերացման սոցիալական և տնտեսական, էկոլոգիական և, վերջապես, բարոյագեղարարական ծանր հետևանքները: Հաջորդ տասնամյակների մեծ փորձություններն ու կորուստներն էին հարկավոր այդ բոլորը գիտակցելու համար: Իսկ այդ գործերը գրելիս մեր շատ բանաստեղծներ դեռ հակված էին Թումանյանի մեջ տեսնելու միայն «հնի պաշտպանի» և նույնիսկ իրենց սոցիալական գիտակցության «գերազանցության» գիրքերից «գլխա տալու» իրենց մեծ նախորդին: Նրանց դեռ մատչելի չէր այն ըմբռնումը, որ Թումանյանն իր «պահպանողականության մասին» շատ ավելի խոր և ճիշտ էր հասկանում ժողովրդի արմատական շահերն ու նրա գոյություն բուն հիմքերը, քան կյանքի հիմնահատակ վերափոխումը սոսկ մի «թեթև ուսույուն» համարող իրենց պատկերացումները:

Նման ըմբռնումների ցայտուն օրինակ էր Ս. Տարոնցու «Տրտունջը» ծավալուն բանաստեղծությունը: Այստեղ Թումանյանը երևում է իբրև մի դեմք, որը, ճիշտ է, չի անիծում նորը, բայց լեցուն է մի «անբուժ վերքով», «հին խոհերով ու հին երգով», իսկ նրա երիտասարդ խոսակիցը վստահորեն խորհուրդ է տալիս.

Իդուր եր հիմա դուք ափսոսում,
Անկանդ են բայերը դալիբի...¹⁹

Անցնելով երկրորդ խմբի երկերին, դժվար չէ նկատել, որ նրանց հիմքում դրված է մի յուրօրինակ «գեղարվեստական էքսպերիմենտ», որի իմաստը հետևյալն է. ի՞նչ կանի ժամանակակից մարդը, եթե ընկնի Թումանյանի հերոսների վիճակի մեջ: Այդ մտայնության մասին բանաստեղծները, օրինակ, անուղղակի դիմում են Լոռեցի Սաքոյի կերպարին՝ ստեղծելով նրան ինչ-որ բանով հիշեցնող, բայց և նրանից էապես տարբեր մարդկային ճակատագրեր: Այսպես, Ս. Տարոնցին, Լոռու ձորի թումանյանական բնանկարի ֆոնի վրա

19 Ս. Տարոնցի, Առավոտ, Երևան, 1930, էջ 77:

փորձեց պծադրել պղնձաձուլական դործարանի հին բանվորի էպիկական կերպարը, որն արդեն միայնակ չէ, այլ գտնվում է մարդկանց, կյանքի բուռն դեպքերի կենտրոնում («Լոռեցի Ավագը»): Անավել ևս ակնհայտ է ներքին բանավեճը և «երկու Սաքոնների» հակադրությունը Ն. Զարյանի պոեմում («Սաքո Միկինյան»): Անունների նույնությունն ավելի է ընդգծում կենսական ուղիների տարբերությունը. հանրային հարստությունը պաշտպանելիս դիշերով մենմենակ մնացած հերոսն այստեղ նույնպես ենթարկվում է հոգեկան մեծ փորձություն, բայց նրանից դուրս է գալիս հաղթանակով:

Խումանյանի «Երկաթուղու շինությունը» պատմվածքը կլակես եղավ Գ. Սարյանի համար՝ «Պահակը» պոեմը գրելիս: Պատմվածքի հերոս որսկան Օսեփը, որն անիծում էր Լոռու ձորերը մոտք գործած երկաթուղին, պոեմում «կենդանացել» ու դարձել է նույն այդ երկաթուղու անձնվոր աշխատող: Այսպես, կարծեք թե կրկնվում է Սոս. Զորյանի հայտնի պատմվածքի կենսական իրադրությունը, բայց եթե արձակագիրն օբյեկտիվորեն, ըմբռնումով, դույեռն ներողամիտ ժպիտով էր ցույց տալիս դեպքերի իրական ընթացքը, ապա պոեմի հեղինակը հենում էր կյանքը և մարդուն կարճ ժամանակում հիմնավորապես փոխելու հնարավորության պատրանքից: Պոեմի սկիզբն ու վերջը գրված են Թումանյանին ուղղած դիմումի ձևով.

Ձեր հին ձորերով անցա ես, վարպետ,
Տեսա ժայռեր ու քարձեր վիթխարի,
Անտառից փռող ղեկյուտների հետ
Դե-Բեդը երգով ակիք էր տալիս:
Տեսա Լոռեցի որսկան Օսեփին,
Օ՛, որքան էր նա փոփոխվել, վարպետ,
Դե-Բեդի ղուլալ ջրերի ափին
Կանգնած էր նա իր մանուկների հետ:
Այն հնամենի փափախ իր զլխին,
Հին տրեխները, որ ուներ առաջ,
Բայց չէր անիծում նա երկաթուղին,
Բռնել էր ձեռքին լապտերը կանաչ,

Որ շողերարշը սուլի համարձակ,
Դղրդան լոռում անտառ ու ձորեր.
Որսկան Օսեփի ահեղ կրծքի տակ
Այն հին սարսափը վաղուց է կորել²⁰:

Բազմազան թեկերով Խումանյանի հետ էր կապվում նաև Ն. Զարյանի «Ռուշանի քարափը» պոեմը, որն իր ընդգրկումների լայնությամբ կարող է նաև չափաժողովել: Այդ կապը պայմանավորված էր պոեմի, այսպես ասած, գլուղական թեմատիկայով, որն օբյեկտիվորեն նրան մոտեցրել է թումանյանական գրական ավանդույթին: Ճիշտ է, «Ռուշանի քարափը» հենվում էր 30-ական թվականներին շատ սովորական այն պատմական մոլորության վրա, երբ կարծում էին, թե գլուղական կյանքը հանրայնացնելու ծրագիրը տանում է դեպի սոցիալական արդարության, համընդհանուր բարեկեցության ու երջանկության հեռանկար: Միայն հետագայում պարզ դարձան կատարված մեծ հեղափոխումների ողբերգական, կործանիչ հետևանքները: «Ռուշանի քարափն» այսօր մեզ համար հետաքրքիր է նախ և առաջ իբրև պատմական այդ մեծ մոլորությունն օբյեկտիվորեն արտացոլող և այդ առումով ճանաչողական որոշակի արժեք ունեցող ստեղծագործություն: Գլուղական կյանքի համայնապատկերը գծագրող հայ բանաստեղծը չէր կարող չզիջել անցյալում այդ կյանքի ամենից լայն ու խոր նկարագիրը տված ազգային արվեստագետին, նրա պատկերային և ոճական համակարգին: Բայց նա պետք է օբյեկտիվորեն նաև հակադրվեր իր մեծ նախորդի ստեղծած գեղարվեստական իրականությանը, քանի որ ընդամենը մի 30—40-տարով իրարից բաժանված երկու դարաշրջանների միջև, իրոք, հսկայական տարբերություն կար: Այդ երկակի առնչության առումով շատ բնորոշ է, օրինակ, հետևյալ հատվածը, որն ամբողջովին թումանյանական է և միաժամանակ՝ «հակաթումանյանական»:

20 Գեղամ Սարյան. Միջօրե, Երևան, 1935, էջ 156:

Բերդը կ'ստաքանդ «Աշոտ Երկաթի»,
Վանքը կ'առուցված յոթներորդ դարում,
Նվ քանդակազարդ քարեր բազմաթիվ
Նվ ընդհատակյա անցքեր ու առու
Նույն գիշերն է մութ ու համատարած
Անտառում, ձորում, պատի ճեղքերում:

Իսկ ընդամենը մի քանի տող հետո՝

Բայց աթարածուխ բուխարիկի մոտ,
էն հին, «հայրենի օջախի առաջ»,
Նախկին օրերի մանուկ հուզումով
Հիմա շեն պատմում երկար ու բարակ
Հտպիտ շարքերի և արնածարավ
Վիշապի մասին երեք գլխանի:
Ողջը սարերից ավելց ու տարավ
Մի աշխարհացունց երկաթե քամի²¹:

ՅՕ-ական թթ. քննադատության մեջ շատ էր խոսվում «Ռուշանի քարափի» վրա Բումանյանական մոտիվների, պատկերների և ոճերի թողած ազդեցության մասին: Այդ հարցին զբաղանազնունքն անդրադարձել են նաև հետադատասնամյակներում²²: Խնդրի մեկնաբանության համար կարևոր վկայություն է բանաստեղծի մի խոստովանությունը, որը ցույց է տալիս նաև, թե ՅՕ-ական թվականներին ինչպես էր ըմբռնվում Բումանյանի ավանդույթը, նրա աեղն ու նշանակությունը ժամանակակից գրական զարգացման մեջ: 1933 թ. մի հոդվածում («Խնչպե՞ս եմ գրել «Ռուշանի քարափի»») Ն. Զարյանը նշել է.

«Շատ է ակնարկվում Բումանյանի ազդեցությունն իմ պոեմի վրա: Ազդեցություն, իհարկե, կա: Բայց դա սոսկ

21 Նաիրի Զարյան. Ռուշանի քարափը, 2-րդ վերամշակված հրատարակություն, Երևան, 1932, էջ 35—36:

22 Մի քանի տասնամյակ առաջ այդ խնդրին մանրամասնորեն անդրադարձել է նաև տողերիս հեղինակն իր առաջին գրքի մեջ (տե՛ս մեր «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ», 1955, էջ 184—199), թեև այն շատ կողմերով կրում է 40—50-ական թվականների գրականագիտական մտածողության կնիքը և այսօր չի կարող համարվել նյութի սպառիչ վերլուծություն:

կրկնություն չի: Իմ վերցրած իրականությունը, մարդիկ, նրանց դորձերը, նրանց լեզուն և հոգեբանությունը միանգամայն հակադիր է այն բոլորին, ինչ որ կազմում է Թումանյանի պոեզիան: Ես օգտագործել եմ Թումանյանի պարզությունն ու ռեալիզմը, բայց իմ պարզությունը, իմ ռեալիզմը արդեն տարբեր է Թումանյանից: Թումանյանը «Ռուշանի քարափում» և՛ կո, և՛ չկա: Ո՛չ Ալեքսանն է Սարո, ո՛չ Արուսը — Անուշ, չնայած որ սրանք էլ նրանց նման իրաբանորեն, ոչ էլ նրանց սերն է նման նրանց սերերին և այլն»²³:

Այս խոսքերում արտահայտվել են այն ժամանակ տարածված մտայնությունները Թումանյանի ավանդույթի վերաբերյալ: Վերջինս կապվում էր նախ և առաջ, ռեալիզմի և պարզության, ազգային կյանքի կոնկրետ իրողությունների պատկերման հետ: Այդ սկզբունքները կենսականորեն անհրաժեշտ էին՝ 20-ական թվականներին բնորոշ կոսմիկական վերացականությունը, «համաշխարհային հեղափոխություն» հեռ կապված թեմաները, անհոդ պաթետիկան և ոճերը հաղթահարելու, կենդանի իրականությունը կապիկոն համար: «Ռուշանի քարափը», անկասկածաբար դարձած ման ուղիների վերաբերյալ նրա մեջ արտահայտված այն «պատմական մոլորությունից», որի մասին արդեն խոսվեց, իր դեղարվեստական, ոճական միատուննեղ դեպի ռեալիզմ և պարզություն, դեպի կենսական կոնկրետություն կատարված շրջադարձի ցայտուն օրինակներից մեկը հղավ: Դրանով պետք է բացատրել պոեմի բարձր դնահատականը, որը 1931 թ. փետրվարին իր հրապարակային ղեկուցման մեջ տվեց: Եղիշ Չարենցը, թեև նա և նախիկ Զարյանը շատ հարցնում դրական հակառակորդներ էին²⁴:

Այդ ստեղծագործական նվաճման մեջ խոշոր դեր խաղաց ն. Զարյանի «Թումանյանական կողմնորոշումը», որը

²³ «Երիտասարդ գրող», 1933, № 2, էջ 19:

²⁴ Այդ մասին տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշ Չարենցի մասին» գրքում, 1961, էջ 249—250 (Արտոն Եղիշյանի հուշերը):

30-ական թվականներին տարբեր չափերով երևում է նաև ուրիշ հեղինակների գործերում:

Սույն տարիներին թումանյանական ոճի և թեմատիկայի նոր իմաստավորման փորձեր են արվում նաև արձակի մեջ: Այդ առումով հետաքրքիր նյութ է տալիս Վախթանգ Անանյանի վաղ շրջանի ստեղծագործությունը: Այս գրողի «հանդիպումը» Թումանյանի հետ տեղի ունեցավ շատ բնականորեն, նրա կենսագրության և նախընտրած նյութի թելադրանքով: Վ. Անանյանը ծագումով «Թումանյանի աշխարհից» էր. նա գալիս էր Հյուսիսային Հայաստանի անտառապատ լեռներից ու ձորերից, բնության խոր զգացողությունը նրա էության անբաժան մասն էր: Սկզբից ևեթ (ու մինչև վերջ) նրա ստեղծագործության հիմնական նյութը մարդու և բնության կապերն էին, և դրա արտահայտման լավագույն միջոցը դարձավ այսպես կոչված «ոչսուրճական պատմվածքի» ձևը: Եվ այստեղ նա չէր կարող անցնել Թումանյանի արձակի, հատկապես «կենդանիների կյանքից» քաղած պատմվածքների կողքով, չէր կարող ինչ-որ կեբալ չձայնակցել նրան:

1934 թ. լույս տեսած «Որս» ժողովածուն երիտասարդ գրողի առաջին լուրջ հայտն էր և շատ կողմերով կանխորոշեց նրա հետագա ճանապարհը: Այստեղ որոշակիորեն երևացին նաև նրա թումանյանական նախասիրությունները:

Իրոք, այդ գրքում հաճախ է զգացվում «Թումանյանի ներկայությունը»: Այն բացվում է իբրև բնաբան բերված «է՛յ հին ծանոթներ, է՛յ կանաչ սարեր» թումանյանական տողով, հետագայում էլ մի քանի քաղվածքներ են կատարվում «Անուշից» և «Հառաչանքից»: Ավելի ակնհայտ են բովանդակության ղուգաղիպությունները: Ահա «Ոչ մի գայլ մեր հանդերում» ակնարկաշարը, որը 1930 թ. տպագրվել է առանձին գրքույկով և ամբողջովին մտել է նաև «Որսի» մեջ: Վ. Անանյանը ինչ-որ չափով հետևում էր Թումանյանի «Գեղը» պատմվածաշարի ստեղծագործական սկզբունքին՝ հաջորդաբար պատմելով մի քանի գրվագ այդ կեն-

դանու կյանքից, մարդու և գայլի հանդիպումների մասին:

«Որս» ժողովածուի շատ էջեր վերաբերում են Թումանյանի արձակից մեզ լավ ծանոթ «հերոսներին» և նույնիսկ վերնագրերով հիշեցնում են մեծ գրողին. «Եղջերու», «Մայր արջի վրեժը», «Վիրավոր արջը», «Արջի ճանկերում», «Մեր օրերի սուտիկ որսկանը», և այլն: Մականյե ավելի կարևոր է այն, որ երիտասարդ հեղինակը փորձում է յուրացնել պատումի քումանյանական սկզբունքը՝ ներկայացնելով ժողովրդի մարդու հայացքը բնության և կենդանիների, շրջապատի աշխարհի նկատմամբ: Հաճախ նույնպես սամբոլոյի հանձնում է «որսկան Շաքարին» կամ «որսկան Մուկուշին», իբրև ժողովրդի մտածողության և ոճի կրողների: Ահա մի հատված «Մայր արջի վրեժը» պատմվածքից, ուր շատ բան է հիշեցնում Թումանյանի «Արջաորսի» պատմելածին ու բուն իրադրությունը.

«Մենեց: Անտառի խորքում մի դուռ սկսեց կանչել: Ներքեում առվի ձենն էր գալիս, մեկ էլ կրակն էր ճարձատում: Մի քիչ մնացինք, մեկ էլ վերևից խշշոց լսեցինք: Խաշամը խշշում էր, իսկ չոր ճյուղերը ինչ-որ ծանր բանից ճարձատելով փշրվում էին: Եկավ մոտեցավ—արջ մի ասիլ, մի ահադին դեղ աես: Եկավ կանգնեց, մի արնոտ խոժոռ հայացքով նայեց կրակին ու խո՛ւլ բվվացրեց: Ձենը կարծես օխտը սարի քամակից էր գալիս: Զորս կողմը նայեց. մարդու նման շոշափեց կուտակված խաշամը, գտավ տաշտերն ու կատաղած հանեց, սկսեց իրար խփել ջարդել»²⁵:

Կարելի է նկատել նույնիսկ ժողովրդական լեզվամտածողության ընդհանուր ակունքներից բխող բառացի նմանություններ: Օրինակ, «Արջաորսի» սկզբի հիպերբոլիկ պատկերը («դալիի դռանը մի կրակ ենք վառել, որ բոցն ասածու ոտներն էրում է») յուրովի կրկնվում է Վ. Անսանյանի հերոսների վտանգում («Աստծու ոտները խանձեց,

25 Վ. Անանյան. Որս, Երևան, 1934, էջ 102: Այս և ուրիշ հատվածների մեջ հեղինակը հետադադում ոճական և այլ կարգի բազմաթիվ փոփոխություններ է մտցրել:

հա՛ր...», «ադա, կրակը թեժացրեք՝ աստծու ոտները խան-
 ձի՛»): Թումանյանի նույն պատմվածքի մի հրկիսոսություն
 («Ասի Ավագ, էս օքմին չի, արջ է: Թե՛ բո՛հ, չէ չէ պողեր»),
 թվում է, իր ուղղակի արձագանքն է գտել վ. Անանյանի՝
 արջի մասին պատմող հերոսի խոսքում. «Ձէ՛, չէ պողեր,
 նա հո մարդի պես չի հասկանում, որ մուռը հանի»:

Այսպիսի օրինակներ կարելի է էլի բերել, բայց պետք
 է հատկապես նշել Թումանյանին հիշեցնող մի ուրիշ բնագ-
 հա՝ ուր դիժ՝ կենդանական աշխարհը, բնությունը մարդ-
 կայնացնելու հակումը, որը նույնպես ժողովրդական մտա-
 ծողությունից է գալիս: Հիշենք Թումանյանի պատմված-
 քում Օվակիմ բիձայի խոսքերը եղջերուի մասին. «Ախր չէ՞
 որ նա էլ մեզ նման շունչ կենդանի ա, հրեն կես դիշերին
 էրվելով գոռում ա, ձեն ա տալի, իր կովին կանչում. չէ՞
 էն էլ նրա սերն ու մուրազն ա...»: Ժիշտ նույն կերպ է մտա-
 ծում նաև Անանյանի պատմվածքի որսկան Ակոսիը. «Ամեն
 հայվան էլ ջիգլար ունի: Անջիգլար հայվան չկա աշխար-
 հումս: Չասես թե՛ անլիզու ա, բան չի հասկանում: Անլե-
 ղու հայվանը շատ վախտ էն տեսակ վախուկ սիրտ ունի,
 որ դարդիցն իրան քարափիցը վնք կգցի: Ուր մնաց մեքը:
 Մոր սիրտը մեկ ա, կուզի մարդ բլի, էուզե՛ հայվան»²⁶:

Այսպես, բազմադան ձևերով է նրա հայտնվել Վախ-
 թանդ Անանյանի «ազդակցությունը» Թումանյանի հետ: Ըս-
 կրվելով դրական առաջին քաղերից, սույն կապը շարունակ-
 վեց նաև նրա ամբողջ հետագա ստեղծագործական կյան-
 քում:

Նախապատերազմյան տարիներին Հրաչյա Քոչարի մի
 քանի գործեր նույնպես ակնհայտորեն դրված են Թուման-
 յանյանի ոճով ու երանդներով: Նկատի ունենք. «Բանաս-
 տեղծը ու իր աշխարհը», «Կոստան պապի հիշողություն-
 ները», «Սովորոն բիձի արվեստի փիլիսոփայությունը», «Հա-

²⁶ Նույն տեղում, էջ 98:

վասար աշխատանք», «Խելոք մարդն ու հիմար կնիկը», «Աշխատանք ու բռնություն» գրվածքները, որոնք տպագրվեցին 1939 թվականին²⁷:

Այս գործերն ստեղծվել են Խումանյանի հայրենի Լուսին այցելելու, նրա հայրենակիցների հետ ունեցած հանդիպումների ու զրույցների անմիջական տպավորության տակ: Երիտասարդ զրույր կարողացել է կենդանի կերպով ներկայացնել Խումանյանի աշխարհը, նրա մարդկանց, բարբառի և մտածողության առանձնահատկությունները: Այդ ամենի վերստեղծման համար նա ընտրել է միակ համարժեք ձևը՝ Խումանյանի հեքիաթների ու պատմվածքների ոճական համակարգը:

Ահա օրինակ, թե Սուտլիկ Սարոն ինչպես է պատմում Լուսին Մելիքովի կուլին իր կատարած քաջագործությունների մասին՝ ասեք կրկնելով «Սուտլիկ որսկանի» և «Քաջ Նաղարի» երգիծական-հիպերբոլիկ ոճի երանգները. «Լուսին Մելիքովը որ իր զորքին կուլի հանեց, ինձ էլ կանչեց թե՛ Սարո, ես քո անունը լսել եմ, արի զնանք իրար հետ կուվենք, թշնամուն կոտորենք, դանք ... Ասի լավ, դնանք: Մի կատաղած ձի տվին, հեծա ու Լուսին Մելիքովի ետևիցը քշեցի: Նա զնաց, ես գնացի, նա զնաց, ես զնացի, հասանք կուլի թունդ տեղը: Նա թուրը քաշեց, ես էլ քաշեցի, խփեց, ես էլ խփեցի ... Ու էնքան մարդ սպանեցինք էդ օրը, էնքան մարդ, որ նայեցի, տեսնեմ ի՞նչ, թուրս մաշվել է ու մի երկաթի կտոր է մնացել ձեռքիս»:

Ահա և «Բարեկենդանի» ու «Զախորդ Փանոսի» ժամանակակից տարբերակը՝ «Խելոք մարդն ու հիմար կնիկը» հեքիաթից. «Ժամանակով էս մեր Լուսումը մի խելոք մարդ ու մի հիմար կնիկ են լինում: Էս մարդն ինչքան աշխատում, տուն է բերում, կնիկը ուտում է, թափում փշացնում է: Սրանք ունենում են երկու եղ, մինը առողջ, մյուսը՝ քոռ:

²⁷ Առաջինը տպագրվել է՝ «Գրական թերթ», 1939, 10 մայիսի, № 14, իսկ մյուս հինգը, «Պատմվածքներ և հեքիաթներ» ընդհանուր վերտառությամբ՝ «Խորհրդային գրականություն», 1939, № 2, էջ 72—86:

Մի օր մարդը դաշտում շուրթ անելիս է լինում, կնիկն էլ հաց է տանում նրան: Մարդը եղներին բաց է թողնում արածելու, ինքն էլ նստում հաց է ուտում: Եղներն արածելով գնում հեռանում են: Կնիկը գնում է ոչ: Կա դարձնի, քոռեղը քարափից յած է պցում, սատկացնում», և այլն:

Այս երկու օրինակն էլ բավական է ցույց տալու համար, թե ինչքան բնականորեն է յուրացրել Հր. Քոչարը թումանյանական պատմեկաձևի առանձնահատկությունները: Հեղինակի առջև կանգնած կոնկրետ ժանրային և ոճական խնդիրների տեսակետից դրանց օգտագործումը միանգամայն օրինաչափ էր ու արդյունավետ:

Թվարկված գործերից երկուսի մեջ («Կոստան պապի հիշողությունները», «Սուլումոն բիձի արվեստի փիլիսոփայությունը») փորձ է արվել ներկայացնելու Թումանյանի դիմապատկերը նրա հայրենակիցների՝ դսեղյի ծերունիների ընկալումով: Ճիշտ է, այդ փորձն ուղղակի իմաստով հաջողության չի հասնում: Կոստան պապն անընդհատ խուսանավում է և բացի ընդհանուր, ոչինչ չափող խոսքերից, Թումանյանի մասին փաստորեն որևէ բան չի ասում: Նրա պատմությունների գլխավորը և միակ «հերոսը» հենց ինքն է՝ իր կատարած «հրաշագործ բժշկություններով», որոնց մասին խոսում է մի հատուկ ոգևորությամբ: Իսկ Սուլումոն բիձան դավանում է այն «փիլիսոփայությունը», թե գրողի ամեն մի պատմություն միայն հորինվածք է, պարզապես «սուտ»: Թումանյանի հաջողությունն էլ նա բացատրում է այդ «ստից» ազատորեն օգտվելով («Օհանեսն էդ բանը լավ էր ղլխի ընկել») և լիովին արգարացնում է նրան («Լավ էլ արել ա, չեմ ասում վատ է արել...»): Չնայած պատմող-հերոսների ընտրած այսպիսի զարտուղի ճանապարհներին, նրանց խոսքն ի վերջո դառնում է Թումանյանի և նրա հայրենի միջավայրի, այդ աշխարհի մարդկանց կողմնակի դնահատման միջոց:

Սրանք 30-ական թվականների պոեզիայի և արձակի մեջ Թումանյանի գեղարվեստական փորձի նշանակություն-

ներ ցուցադրող փաստերի մի մասն են միայն: Բայց ասվածն էլ բավական է համոզվելու համար, որ հայ գրողները բավական հաճախ իրենց ստեղծագործական խնդիրները լուծել են՝ «հայացքը հառելով Թումանյանին», իրենց կատարածը ստուգելով Թումանյանի սկզբունքներով ու շափանիշներով:

Ավելացնենք, որ ամբողջ 30-ական թվականների ընթացքում եռանդով քննարկվում էին Թումանյանի լեզվի դնահատման, նրա սկզբունքների և տարրերի օգտագործման խնդիրները: Քննարկումներին այս կամ այն կերպ մասնակցել են այն ժամանակվա հայ գրականության գրեթե բոլոր ականավոր դեմքերը՝ Ջարենցից և Բակունցից մինչև Դեմիրճյան և Զարյան: Մենք նպատակահարմար չենք համարում այստեղ անդրադառնալ այդ բանավեճերի բովանդակությանը, մտնել լեզվաբանական հարցերի քննության մեջ: Դա պետք է դառնա առանձին քննության նյութ: Ասենք միայն, որ, ինչպես և պետք էր սպասել, Թումանյանի լեզվի մասին ծավալված վեճերը որևէ միասնական կարծիքի, վերջնական եզրակացության չհանգեցրին: Եվ դարմանալի չէ. Թումանյանի լեզուն, որը բոլոր դեպքերում կապված է հայ լեզվական շշափույթի կենդանի զարգացման հիմնական միտումների հետ, որևէ վերջնական դրույթի սահմաններում պարփակվել չի կարող: Ահա թե ինչու, այդ հարցի քննարկումը, սկսվելով 10-ական թվականներից, մի առանձին նախաձեռնությունների շարունակվեց 30-ական թվականներին և ապա փոխանցվեց հաջորդ տասնամյակներին:

3

Առաջժամ մենք դեռ ոչինչ չենք ասել Ակսել Բակունցի մասին: Այնինչ, ինքնին հասկանալի է, անհնար է պատկերացնել 20—30-ական թվականների գրական շարժումը առանց այդ տարիների ամենատաղանդավոր հայ արձակագրի: Իսկ վերջինս էլ, իր հերթին, չէր կարող որոշակի ստեղծագործական վերաբերմունք չունենալ Թումանյանի նման ազ-

դային գրական մեծության նկատմամբ, որը, ինչպես մենք համոզվեցինք, գտնվում էր գեղարվեստական կյանքի և որոնումների կենտրոնում:

Սակայն տվյալ դեպքում խնդիրը բարդանում է նրանով, որ Բախունցի գրական ժառանգության մեջ շատ քիչ են այդ կապը ուղղակիորեն հաստատող իրողությունները, ասեմք՝ Թումանյանի ստեղծագործությանը արձագանքող որևէ մոտիվ, կերպար կամ սյուժետային իրադրություն, ոճական հնարանք և այլն: Բախունցի արձակն իր տիպաբանական նկարագրով, սլաամողական և քնարական սարբերի զուգորդման ինքնատիպ ուղիներով, ռիթմով ու ոճարանությամբ բոլորովին նման չէ Թումանյանի ճշգրիտ ու սեղմ, «գործնական» ու սրընթաց արձակին: Շատ ժլատ են Թումանյանի գնահատման փաստերը Բախունցի գրական-քննադատական ելույթներում:

Բայց կարելի՞ է արդյոք այդ հիման վրա հրաժարվել Բախունցի ստեղծագործությունը Թումանյանի գեղարվեստական սկզբունքների հետ համագրելուց, իբրև իրական հիմք չունեցող մի բանից: Ո՛չ, իհարկե: Դա ճիշտ չէր լինի թեև ուղ ալն պատճառով, որ Բախունցն ավելի, քան որևէ ուրիշ հայ գրող, շարունակել է մեր գլուղաշխարհի գեղարվեստական պատկերման թումանյանական գիծը: Թումանյանի չափածո և արձակ հայտնի երկերից ընդամենը 20—30 տարի հետո պատկերը կարծեք կրկնվեց. մի նոր գրողի գրչի տակ արվեստի հզոր ուժով դարձյալ վերստեղծվեց հայ գլուղը (ճիշտ է, կոնկրետ աշխարհագրական առումով Լուռն փոխարինեց Զանգեզուրը) իր կյանքով ու բարբերով, մարդկային ճակատագրերով ու հոգեբանությամբ, իր պատմական զարգացման նոր աստիճանով:

Այս հանգամանքն ինքնին առաջ է քաշում Թումանյան—Բախունց ստեղծագործական առնչության խնդիրն իբրև XX դարի հայ գրականության պատմական զարգացման առանցքային հարցերից մեկը: Այդ պատճառով էլ տվյալ դեպքում կարևորը ոչ թե երկու գրողների միջև անցկացվող

կոնկրետ զուգահեռներն են, այլ այն, որ դրական-պատմական լայն առումով Ակսել Բակունցի մեջ տեսնենք Հովհաննես Թումանյանի ուղղակի ժառանգորդին, զրականության ժողովրդայնության և ռեալիզմի զարգացման նոր փուլի ամենատաղանդավոր դեմքերից մեկին, որը, թեպետ և ուրիշ ժանրային ու գեղարվեստական համակարգով, անմիջաբար շարունակում էր իր մեծ նախորդի գործը:

Սակայն անհետաքրքիր չեն նաև Ա. Բակունցի զրական ժառանգության այն, ճիշտ է՝ ժլատ փաստերը, որոնք ուղղակի կապվում են Թումանյանի հետ:

Գրականության պատմության մեջ էլ պատահական զուգադիպությունները երբեմն խոր իմաստ են ձեռք բերում: Ահա այդպիսի մի փաստ է այն, որ Ակսել Բակունցի առաջին տպագիր գործը, նրա «մանկական թոթովանքը» իր բնույթով «թումանյանական» է եղել: Խոսքը վերաբերում է 1913 թ. 14-ամյա Ալեքսանդր Թևոսյանի դրած «Հիմար մարդը» հեքիաթին, որը լույս տեսավ «Աղբյուր» մանկական ամսագրում («Աշակերտ» ստորագրությամբ)²⁸: Պատահին շարադրել էր ժողովրդական մի նյութ, որը նրանից քսան տարի առաջ իր մի ուրիշ տարբերակով դրավել էր նաև երիտասարդ Թումանյանի ուշադրությանը՝ դառնալով նրա առաջին՝ «Անխելք մարդը» հեքիաթի հիմք: Հիշենք նաև, որ Թումանյանի հեքիաթն էլ ժամանակին (1894 թ.) տպագրվել է միևնույն «Աղբյուր» ամսագրում:

Իհարկե, այս փաստին չպետք է ստեղծագործական մեծ նշանակություն տալ, մանավանդ որ, ամենայն հավանականությամբ, «Հիմար մարդը» գրվել է Թումանյանի վաղեմի մշակումից անկախ, ժողովրդի մեջ պատանու լսած մի ուրիշ տարբերակի հիման վրա: Սակայն հեքիաթագրության մեջ Թումանյանի կատարած առաջին քայլի և Բակունցի զրական երախայրիքի այս զուգադիպությունը ակամայից մեր աչքում խորհրդանշիչ արժեք է ստանում:

²⁸ Ակսել Բակունց. Երկեր չորս հատորով, հ. II, 1979, էջ 7—9, 626—627:

Բակունցի հասուն շրջանի ստեղծագործության մեջ էլ կա երկու ակնարկատիպ պատմվածք, որոնք անմիջապես ստիպում են հիշել Թումանյանին ոչ միայն պատկերված աշխարհագրական միջավայրով, այլև նրա կյանքի և ստեղծագործության հետ ունեցած ուղղակի աղերսներով: Մենք խոսում ենք «Օձի բերանից» և «Անձրև...» գործերի մասին, որոնց երկուսի մեջ էլ գեպքերը կատարվում են «Թումանյանի աշխարհում»՝ Լոռու ձոր, Չորագետ, նրա երկերից ու կենսագրությունից ծանոթ հայտնի գյուղանուններ ու մարզիկ: Բայց քննենք այդ երկերն առանձին-առանձին, քանի որ նրանք տարբեր մեկնաբանությունների պետք ունեն, և Թումանյանի հետ նրանց կապող թելերն էլ խիստ տարբեր են:

«Օձի բերանից» ակնարկը (1928) մամուլում տպագրվելուց հետո տեղ գտավ նաև Բակունցի կազմած «Կարմիր արև» գրասաղարի մեջ (1930)²⁹: Թումանյանի հետ այն առնչվում է կենսագրական մի փաստով, որը ծանր և ողբերգական մի էջ է հղել նրա կյանքի պատմության մեջ: Այստեղ պատմվում է Լոռու վանքապատկան գյուղերում (Մարց, Լորուտ, Ահնիձոր և այլն) դաժան վերակառուցների կատարած շարաշահումների, անօրինական գործերի մասին: Այդ վերակառուցներից մեկը՝ Ռոստոմը, որը 1915 թ. դարձավ գյուղացիների վրիժառության զոհը, հղել է Թումանյանի հարազատ եղբայրը: Ռոստոմի հետ կապված պատմությունները ժամանակին շատ դառնություն ու ցավ են պատճառել բանաստեղծին, դարձել են «Մշակի» էջերում նրա դեմ կատարված բիրտ հարձակումների առիթ:

Նրիտասարդ արձակագիրը գիտե՞ր արդյոք Ռոստոմի սպանության ամբողջ նախապատմությունը: Հաղի՛վ թե՛ նա ղեկավարվել է ժամանակի տիրող մտայնությամբ և Լոռու գյուղերում լսած մեկը մյուսից կողմնակալ պատմությունները անվերապահորեն շարադրել է իբրև «դասակարգային

²⁹ Նույն տեղում, էջ 433—446, 687—690:

պայքարի վառ արտահայտություն»։ Գուցե նա չի էլ ենթադրել, որ թեև ակնարկի մեջ Թումանյանի անունը չի հիշատակվում, բայց իր դրվածքով ակամայից կարող է բարոյական հարված հասցնել բանաստեղծին։ Նա ընդառաջ է գնացել այն ժամանակ նման թեմաների մեծ պահանջարկին, գրելով մի նյութ, որը, ի դեպ, դարձավ նաև համր կինոֆիլմի հիմք («Սև թևերի տակ» կամ «Ազդանշան ջրվեժի մոտ» վերնագրով, 1930)։

Իսկ «Անձրևը ...» ակնարկը³⁰ մամուլում հրապարակվելուց հետո մտավ արձակագրի վերջին ժողովածուի մեջ՝ նրան տալով իր վերնագիրը («Անձրևը», 1935)։ Սա լավագույն օրինակներից մեկն է այն բանի, թե իրական հիմք ունեցող ստեղծագործության մեջ Բակունցն ինչպես էր կարողանում հասնել իսկական բարձր արվեստի մակարդակին։ Բավական է հիշել ակնարկի սկիզբը, որը բակունցյան արձակի ողեշունչ գեղեցկության և կենսական հավաստիության զուգակցման, նրա անկրկնելի ութմի հիանալի նմուշ է։

«Մթին սարերի ամպերից, կապույտ ձյուններից և սառն աղբյուրների ակունքներից գլոր-գլոր իջնում է Ձորագետը, գարնանը՝ հեղեղների աղմուկով, ամառվա տապին՝ զով կոհակներով և աշնանը՝ դեղնակարմիր տերևներով, որ հավաքում են ջրերը ձորերում։ Հետո ջրերի վրա, նուրբ արահետների վրա ծանրանում է ցուրտ մառախուղը, և լոռեցիների բարձր աշխարհում մաղում է ձյունը։

Տխրություն, ահ, լեռնային երկրի երկա՜ր ձմեռ...»։

Ակնարկի նյութը Ձորագետի հիգրոկայանի շինարարությունն է, բայց Բակունցն ամենեին էլ չի հանձնվել «արտադրական պրոցեսների» նկարագրությանը, այլ խոսել է գերազանցապես ժողովրդի ճակատագրի մասին՝ համադրելով նրա անցյալն ու ներկան։ Ստեղծագործության հյուսվածքի մեջ մի քանի անգամ բնականորեն ներմուծվում են քաղվածքներ Թումանյանի երկերից («Հառաչանք», «Գու-

³⁰ Նույն հրատարակությունը, հ. I, 1976, էջ 375—379, 665—666։

թանի երգը»), հիշվում են նրա կերտած անմոռանալի կերպարները՝ «Հառաչանքի» ծերունին, չոբան Չատին և այլն:

1934 թվականին, երբ բուռն կերպով քննարկվում էին հայոց գրական լեզվի հարցերը, Բակունցը հարկ համարեց հատուկ անդրադառնալ Թումանյանի հաստատած սկզբունքներին: Ընդամին նա շվարանեց ուղղակի հակադրվել իր մտերիմ բարեկամ Նղիշ Չարենցի կարծիքին, որը, ինչպես մենք գիտենք, շատ կողմերով մերժում էր Թումանյանի լեզվական մշակույթն օգտագործելու հնարավորությունը: Բակունցն, ընդհակառակը, համոզված լինելով, որ ազգային դրական «կենտրոնածիգ լեզուն» «խարսխված պետք է լինի ժողովրդական լեզվի վրա», այդ առումով ևս ընդգծում էր Թումանյանի բացառիկ նշանակությունը: «Թումանյանը դառնում է այդ լեզվի նախահայրը, — ասում էր նա, — որովհետև Թումանյանի փորձն այս կապակցությամբ ավելի շատ տվյալներ ունի օգտակար լինելու, քան Տերյանի լեզվաշինարարության փորձը»³¹:

Թումանյանի լեզվի նկատմամբ այս հատուկ ուշադրությունը բխում էր Բակունցի դավանած այն գեղադիտական գրույթներից, որը նա նույն թվականին գրողների համամիութենական համագումարի ամբիոնից ձևակերպեց այսպես. «վերադարձ դեպի ժողովրդական ստեղծագործության իսկական և նոր արմատները»³²: Թումանյանը, նրա համոզմամբ, այն գրողն է, որն ամենից բնականորեն իր մեջ կրել է ազգային մշակույթի և լեզվի հին ու նոր շերտերը և այդ առումով էլ կարող է կենարար աղբյուր լինել ժամանակակից գրողների համար: Բայց նա դեմ էր Թումանյանի կամ որևէ այլ դասականի լեզվի ու ձևի մեխանիկական օգտագործման, որի համար քննադատում էր Ն. Զարյանի «Ռուշանի քարափը», իբրև հին ձևի մեջ նոր բովանդակություն գնելու փորձ³³:

³¹ Նույն հրատարակությունը, հ. IV, 1984, էջ 512:

³² Նույն տեղում, էջ 133:

³³ Նույն տեղում, էջ 516:

Անկախ այն բանից, թե ինչքանով իրավացի էր Բակունցն իր բերած կոնկրետ օրինակների մեջ, կարևորն այստեղ նրա պաշտպանած հիմնական սկզբունքն է, որը ենթադրում էր դասականների փորձի ոչ թե արտաքին-ձևական, այլ խորքային, բովանդակային հատկանիշների յուրացում, կարճ ասած՝ ստեղծագործական վերաբերմունք։ Այդ առումով էլ պետք է գնահատել Թումանյան—Բակունց գրական առնչությունը, որի շուրջ մեզանում հայտնվել են տրամագծորեն հակառակ կարծիքներ՝ նրանց արձակի սկզբունքները բացարձակորեն հակադրելուց մինչև Բակունցին «Թումանյանի դպրոցի» ուղղակի հետևորդ հռչակելը։

Ինչպես արդեն ասվեց, Բակունցն իբրև արձակագիր մեծ մասամբ հետևում է պոետիկայի ուրիշ սկզբունքների և այդ առումով բավական հեռու է Թումանյանից։ Ահա թե ինչու, մեր կարծիքով, շատ էլ արդյունավետ չեն բանարվեստի ոլորտում նրանց միջև ընդհանրություններ փնտրելու փորձերը։ Լավագույն դեպքում դրանք պատահական նմանություններ են, որոնք կարող են հայտնաբերվել նույնիսկ իրարից շատ հեռու գրողների միջև։

Այնինչ ժողովրդի պատմական ճակատագիրը, մասնավորապես հայ դշուղի - ներկան ու հնուանկարները տեսնելու և պատկերելու խնդրում Բակունցը խոր ազդակցություն է հայտնաբերում Թումանյանի հետ։ Թումանյանի անմիջական հաջորդներից ո՛չ մեկն այնպես խոր չի զգացել և գիտարվեստական այնպիսի մեծ ուժով չի պատկերել հայ ազգային կյանքի այդ կողմերը, ինչպես Ակսել Բակունցը։ Այլ կերպ ասած՝ Թումանյանին և Բակունցին իրար հետ անխզելիորեն կապող հիմնական օղակը գրականության ժողովրդագայնության ըմբռնումն է, ազգային բնավորության որոշիչ հատկանիշների բացահայտումը։ Այս հարցերում Բակունցն իրոք կարող է համարվել Թումանյանի անմիջական և ամենատաղանդավոր ժառանգորդը։ Եվ պետք է համաձայնել Ս. Աղաբաբյանի պատկերավոր խոսքի հետ, ըստ որի «հայրենի գրականության մյուս լուսատուների համեմատությամբ

Բակունցի ստեղծագործության վրա ամենավարար ճառագայթը գցել է Թումանյանի արվեստը»³⁴։

Իրոք, Բակունցին հնարավոր չէ ճիշտ և լրիվ հասկանալ առանց Թումանյանի հաստատած մեծ ավանդույթը նկատի առնելու։ Բայց կարելի է ասել և հակառակը. Թումանյանի նշանակությունը հայրենի գրականությանը զարգացման մեջ չի կարելի ամբողջ խորությամբ ըմբռնել, եթե չըջանցվի այնպիսի մի վիթխարի երևույթ, որպիսին է Ալեքսեյ Բակունցի արձակը։ Բայց ընդամին ոչ թե թեմաների ու մոտիվների, կերպարների ու ոճերի ուղղակի նմանություններ պիտի որոնեն, այլ գրականության և կյանքի, գրողի և ժողովրդի կապերի ըմբռնման ընդհանրություն։ Ահա այս հարցում Թումանյանին հաջորդած ոչ մի ուրիշ հայ գրող այնքան «թումանյանական» չի եղել, ինչքան Ալեքսեյ Բակունցը։

XX դարի հայ գրականության պատմական ընթացքի մեջ Թումանյանի և Բակունցի փոխհարաբերության այս դեահաստականը, իհարկե, շատ ընդհանուր բնույթ ունի։ Այն կարող է և պետք է հիմնավորվի ըստ ամենայնի։ Մենք չենք անդրադառնա այդ խնդրին. դա կնշանակեր մտնել մի ուրիշ մեծ արվեստագետի ստեղծագործական աշխարհը, որը ձևավորվել է իր սեփական օրենքներով։

Վերջում պետք է ասել հետևյալը։ Եթե մենք խստորեն հետևենք գրական փաստերի պատմական հաջորդականությանը, ապա անշուշտ Բակունցի մասին պետք է խոսենք մի քիչ ավելի վաղ։ Բայց մենք դիտմամբ խախտեցինք ժամանակագրական կարգը՝ ցանկանալով մեր խոսքն ավարտել Ալեքսեյ Բակունցով, գրական խոշորագույն մի դեմք, որի հետ ունեցած հարաբերության մեջ ավելի ցայտուն են երևում Թումանյանի դիրքն ու նշանակությունը հայրենի գրականությանը զարգացման պատմական հեռանկարում։

34 Սուրեն Աղաբաբյան. Ալեքսեյ Բակունց, Երևան, 1963, էջ 137։

Վ Ե Ր Զ Ա Բ Ա Ն

Այս գիրքը գրելիս ես հաճախ էի մտաբերում Բելինսկու հայտնի խոսքերը. գրել Պուշկինի մասին՝ նշանակում է գրել ամբողջ ռուս գրականության մասին: Ճիշտ այդպես էլ Թումանյանի պարագայում: Այս գիրքն ստեղծելու համար իրոք անհրաժեշտ եղավ անցնել հայ բաղմադարյան գրականության ուղիներով՝ Մովսես Խորենացուց մինչև Ակսել Բակունց: Պետք էր նորից անդրադառնալ մեր գրեթե բոլոր մեծ գրողներին, ուշի ուշով զննել նրանց ստեղծագործության «Թումանյանական շերտերը», որոնք շատ ավելի հարուստ են, քան նախապես կարելի էր ենթադրել: Մի խոսքով, որոշ իմաստով մենք իրոք պետք է գրելնք ամբողջ հայ գրականության մասին:

Գործ ունենալով այսքան հարուստ և բաղմապիսի նյութի հետ, ես ավելի պարզ պատկերացրի մի ճշմարտության, որն առաջ էլ հայտնի էր, բայց այժմ դարձավ շոշափիլիսության աստիճան հասկանալի և անսուղիկ: Դա այն տրամաբանական եզրակացությունն է, որ հայրենի գրականության հետ այդպիսի լայն և բաղմակողմանի կապեր հատուկ են միայն ազգային մեծագույն բանաստեղծներին: Դա հենց նրանց վերին կոչումն ու հիմնական հատկանիշներից մեկն է՝ ներառնել ազգային գրականության նախընթաց բոլոր նվաճումները, լինել իրենց ժամանակի դեղարվեստական զարգացման կենտրոնական դեմքը և դառնալ հղոր կողմնորոշիչ գործոն հայրենի բանարվեստի հետագա առաջընթացի մեջ: Եվ անպայման որոշակի պատմագեղարվեստական օրինաչափություն է նաև այն, որ ամեն մի ազ-

գային գրականություն իր լավագույն հասկանիչները, իր ստեղծագործական հնարավորությունները առավել շարժել կենարոնացնում է մեկ բանաստեղծի մեջ՝ նրան հանձնելով իր զարգացման բարձրագույն «օրենսգրի» իրավասությունը:

Մենք տեսանք, որ շատ հայ դասականների միահամուռ կարծիքով՝ մեր ազգային մեծագույն բանաստեղծ է հանաչվել Հովհաննես Թումանյանը: Եվ այդ կոչման հետ կապված «իրավունքներն ու պարտականությունները» ոչ ոք նրա հետ հավասար չափով կիսել չի կարող: Թումանյանի մեջ յուրովի խտացան հայ գրականության նախնիքաց 1500-ամյա ուղին, իր ժամանակի գրական զարգացման ամենաբարձր և լուսավոր ձգտումները, նրա հետագա որոնումները ճշմարտության ու ժողովրդասիրության ճանապարհին: Մի խոսքով, Թումանյանը եղավ հայրենի գրականության անցյալը, ներկան և ապագան իրար կապող մի անկրկնելի խաչմերուկ: Մեր հիմնական նպատակն է եղել բացահայտել գրական այդ մեծ «խաչմերուկի» իրական բովանդակությունն ու պատմական ճակատագիրը:

Մի առիթով Թումանյանն ասել է, որ անցյալի մեծ գրողների «թողած ժառանգությունն արդեն նյութական հարստություն չէ, այլ բարոյական, հոգեղեն, մտավոր, խոսքի ու բանի կարողություն» (IV, 444): Այսօր, երբ Թումանյանի դարաշրջանից մոտ մի ամբողջ դար է անցել, հայ ժողովուրդն ավելի, քան երբեք, պետք ունի իր ազգային բանաստեղծի կտակած բարոյական և բանական պատվիրաններին, նրա խոսքի ներշնչած մեծ ուժին: Եվ ինչպե՞ս չհիշել 1913 թ. Յուլիկ Խանդավանի դրած սքանչելի տողերը. «...Թումանյանը հայ ժողովրդի հոգևոր կարողության ամենահզոր արտահայտություններից մեկն է: Հուսաբեկման դուռը բոպին, երբ հոռեատեսության ալիքը լցնում է հոգիդ, և ակնկալությունները հայ ժողովրդի նկատմամբ խամրում, թուլանում են,— Թումանյանի կատարյալ տողերով վանում են հուսահատությունդ և նրա բանաստեղծության ղովարար

աղբյուրից նոր հավատ, նոր ներշնչում ստանում: Դեռ կենսունակ է այն ազգը, որ այսօր Թումանյան ունի»¹:

Այս գրքի մի հիմնական նպատակն էլ եղել է՝ տարբեր կողմերից վերարժարժել Թումանյանի գեղարվեստական և համազգային նշանակության գաղափարը, ցույց տալ, թե ինչպես է այն բեկվել հայ խոշորագույն գրողների ընկալումներին մեջ:

Մեր աշխատությունն ընդհատվում է նախապատերազմյան շրջանով: Այն հարցը, թե ի՞նչ ճակատագիր ունեցան Թումանյանի ավանդույթները վերջին հիստուն տարիների հայ գրականության մեջ, մեր տեսադաշտից դուրս է մնացել: Ի՞նչ արած, անընդգրկելին չես ընդգրկի: Մենք անավարտ ենք թողնում «Հայ Թումանյանականի» պատմությունը՝ նրա շարունակությունը հանձնելով գրականագետների ապագա սերնդին:

4 մայիսի 1991 թ.

¹ Յուլի Խանգադյան. Հոգիվածների ժողովածու, Նրեան, 1963, էջ 23:

Նախարան	3
Առաջին մաս. Նախորդներ	5
Հայ միջնադարյան դրականությունը Թումանյանի ընկալումների մեջ	7
Ա. «Գլուխը բարձրացրել է մինչև հրկինք...» (Թումանյանը և Նարեկացին)	18
Բ. «Մեր հոջալապ, մեր արքայական...» (Թումանյանը և Սյայթ-Նուլան)	41
Թումանյանը և իր մերձավոր նախորդները	64
Թումանյանը՝ Արտվյանի ժառանգորդ	77
«Միշտ կենդանի ու միշտ որոնող հոգին...» (Միրայիկ Նալբանդյանը Թումանյանի կյանքում և ստեղծագործության մեջ)	111
Աղայան—Թումանյան. Գրական հաջորդափոխության ուղիները	130
Քաֆի—Շիրվանզադե—Թումանյան («Գիրքորի» գրական ծաղում-նարանությունը)	169
Երկրորդ մաս. Ժամանակակիցներ	213
Երկու րանաստեղծական համակարգ (Թումանյան և Իսահակյան)	217
«Ամենից կրտսերը» (Դերենիկ Դեմիրճյանը Թումանյանի ստեղծագործության «ձգողական դաշտում»)	258
«Գուգարբի բերքը» (Վահան Միրաքյանի «Լավվարի որսը» և Հովհաննես Թումանյանը)	292
Զուղադիր վերլուծություններ	324
Ա. Հայ գյուղաշխարհը «դրսից» և «ներսից» (Լևոն Շանթի «Լեռան աղջիկը» և Թումանյանի «Անուշը»)	325
Բ. Պատմական անցյալը ուսմանտիկական և ռեալիստական ընկալմամբ (Դանիել Վարուժանի «Արմենուհին» և Թումանյանի «Թագավորն ու շարին»)	352
Երրորդ մաս. Հաջորդներ	381
Թումանյանը Վահան Տերյանի գրադատմական հայացքների համակարգում	385
Զարեհը և Թումանյանը	409
Ամենասիրելին, ամենահարադատը (Ստեփան Զորյանը և Թումանյանի ժառանգությունը)	446
20—30-ական թվականների գրական շարժումը և Թումանյանը	471
Վերջաբան	508

ԷԴՎԱՐԴ ՄԿՐՏՉԻ ԶՐԲԱՇՅԱՆ

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ ԵՎ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ

ЭДУАРД МКРТИЧЕВИЧ ДЖРБАШЯН

ТУМАНЯН И ТРАДИЦИИ
АРМЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Հրատ. խմբագիր Ա. Լ. Սահակյան
Նկարիչ Հ. Ն. Կոճակալյան
Տեխ. խմբագիր Վ. Հ. Սարգսյան

Հանձնված է շարվածքի 16. 06. 93 թ.: Ստորագրված է տպագրության
20. 12. 93 թ.: Չափը 84×108¹/₃₂, թուղթ № 1: Տառատեսակ «գրքի
սովորական» բարձր տպագրություն: Պայմ. 27,1 մամ., տպագր. 32,25
մամուլ: Ներկ. մամուլ 27,1: Հրատ.-հաշվարկ 22,6 մամուլ: Տպարանակ
600: Պատվեր № 87: Գինը՝ պայմանագրային:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 375019, Երևան,
Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ.

Издательство «Гитутюн» НАН Армении, 375019, Ереван,
пр. Маршала Баграмяна 24 г.

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան,
Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:

Типография Издательства «Гитутюн» НАН Армении, 375019, Ереван.
пр. Маршала Баграмяна 24.



A π
83461