

ՄԵՏԱՄՈՐՖՈԶ ԵՎ ՊՈՆԵՏԻԿԱՅԻ ՀԱՐՑԵՐ

Բ. գ. թ., դոց. ԱՐՏԱԿ ՍԱՐՈՒՆԱՆՅԱՆ

Յովհ. Թումանյանի «Շունն ու Կատուն» բալլադին առաջին տպագիր գործը լինելու բախտը վիճակվեց: Այն տպագրվեց 1886 թ., երբ տակավին նոր էր լրացել 17 տարին՝ դառնալով զարմանալի զարմանքը Թումանյանի համար. «էսպես բան կլինի, ինձ ժողովրդականացնողը էս Շունն ու կատուն է դարձել, որ մի տեղ հյուր եմ գնում կամ փողոցով անց եմ կենում, երեխաները կանգնում են, թե այ, «Շունն ու կատուն...»: Բացառիկ իրողություն է առաջին իսկ տպագիր գործով համաժողովրդականի տիտղոս վաստակել, ձեռք բերել նման ժողովրդայնություն շուն ու կատվով, «են էլ էս տեսակ վայրենի լեզվով»: Այլ էր «Մուրճ» ամսագրի խմբագիր, ժամանակի լավագույն մշակութային գործիչ Ավետիք Արասխանյանի անթաքույց զարմանքը, որ արտահայտվում է մեկեն, առանց այլևայլության, մերժման վերջնականությամբ. «Ասացեք խնդրեմ՝ շունն ու կատու և բանաստեղծություն, սրանք ի՞նչ կապ ունեն իրար հետ...»:

Այն, որ նման մերժողական կարծիքով «Շունն ու կատվի» հետ պիտի անմահանար վաստակաշատ մտավորականը, հարցի մեկ երեսն է: Կարծիքի մեջ (գրական ավանդույթների «ավանդախախտություն») անուղղակի ձևով որակվում է նորոքյա բանաստեղծական մտածողության մեջ Թումանյանի գեղագիտական վաստակի ամենաառանցքային կողմերից մեկը. արվեստի արտացոլման առարկա են դառնում մուկն ու թռչունը (աղավնի)՝ անուսնական կյանքի (նաև՝ մարդկային) գերագույն խորհրդի վերարժարժման և այդ կյանքի անհամատեղելիության առարկաները, երբ մեկը (մարդ ու կին) չի հանդիսանում իբրև լրություն մյուսի (կինը, ըստ Թումանյանի, էական նշանակություն ունի մարդու վրա, «մանավանդ զգայուն մարդու վրա»), սոխակն ու արտույտը, կկուն ու աղվեսը, գայլն («Գելը») ու եղջերուն, որի՝ հառաչանքով լի աշխարհում ամենավերջին ձայնհրաժեշտը սեփական արյան մեջ տապկվողի տնքոցն է: Առարկա են դառնում մարդկային անիրատեսությունը մարմնավորող անբախտ վաճառականները՝ չղջիկն ու ճայը: «խելք-խելքի են տալիս», թե՛ եկ դառնանք վաճառական: Իդեալական ցանկություն, բայց «արի տես...որ փող չունեն»: Անբախտ վաճառականները ականա անբախտ են դարձնում իրենց պարտապանին՝ փշին. «ձախորդփանոսային» (ձախորդ ծնվելը ևս ճակատագրված բախտ է) անբախտության մեկ այլ դրսևորում՝ փշային՝ Չիղջը մընաց, տընպահ դառավ...:

Երեքն էլ դժբախտ են յուրովի, իպոստասային երեք դրսևորումներով. չղջիկային դժբախտությամբ՝ «գիշերն է միշտ մըթնում թըռչում», ճայային դժբախտու-

թյամբ՝ «ճըչուն ծովուն,/ ջուրն է մտնում...թե մի գուցե բախտը բանի, / Կորուստն էլ էտ ջըրից հանի» /, փշային դժբախտությամբ՝ «արդեն հույսը հատած, / ճանկ ու ատամ սուր պատրաստած, / Կողքովն ով անց է կենում/ Քաշուն է փեշըն ու հարցնում»։ Աշխարհայացքային բնութագրական հատկանիշ պիտի համարել այն, որ կերպարանափոխված (մետամորֆոզ) և ոչ մի հերոս չի մոռանում իր պարտականությունը. ճայը նախքան թևեր առնելն ու փախչելը՝

Ողջ հավաքեց տըվավ պարտքին,
Ցիփ մերկացավ:

Սևերես է եղել և ամոթի զգացում ունի.

Թևեր առավ, ինքն էլ փախավ,
Փախավ, կորավ, որ էլ էնպես,
Դատարկ, սընճանկ ու սևերես,
Ոչ պատահի պարտքատերին,
Ոչ երևա լույս աշխարհին:

Չղջիկը իր նամուսից փախչում է լույսից.

Գիշերն է միշտ մըթնում թըռչում,
Որ չերևա իր թայ-թուշին
Ոչ պարտատեր աղա-Փուշին:

Փոխակերպական արվեստը, որպես գեղարվեստական մտածողության ձև, իր գեղարվեստական արտահայտչաձևերի պեսպիսություններն ու ինքնաբավ գեղագիտության իր լրումն է ստանում լեզենդներում ու բալլադներում: Հայտնի է, բալլադային մտածողությունը, իբրև աշխարհի գեղարվեստական յուրացման ինքնատիպ եղանակ, հեքիաթայինի կերպավորման նախընտրելի ուղիներից մեկը, պատկերային համակարգում շրջանառվում է բանահյուսական ծագում ունեցող պայմանական ձևերի (ֆանտաստիկա, խորհրդանիշ, այլաբանություն, գրոտեսկ, մետամորֆոզ) ինքնօրինակ կիրարկումներով: Այս ձևերը թունամյանի լեզենդներում բանահյուսական ավանդույթների պարզ իմիտացիաներ չեն: Գիշտ է, որ մետամորֆոզը էպիկական պատումի դրսևորում է (այն գործառում է պոեմներում, բալլադներում, լեզենդներում, նաև՝ քառյակներում), և պատումի կազմակերպման միջոց է, և գեղարվեստական հնարանք: Նկատված է նաև, որ հրաշապատում հեքիաթներում փոխակերպությունը որևէ կենդանու ժամանակավոր է (հիշենք նաև «Գառնիկ ախպեր»):

Ազգային հոգեբանության խոր ուսումնասիրությունը թունամյանին հանգեցրեց աշխարհի վերափոխելիության հնարավորության դավանանքային գաղափարին՝ «էսպես չի մնա»: Ճակատագրի անխուսափելիության գաղափարից նույնպես ելք կա, ելքը կանխանշվում է մետամորֆոզի գեղարվեստական հնարանքով («Անբախտ վաճառականներ», «Աղավնու վանքը», «Անհծած հարսը», «Պողոս-

Պետրոսը»), «օվիդիոսական» մետամորֆոզը վերաիմաստավորվում է փիլիսոփայականով՝ լծակցված աշխարհագրոլոթյանը: Այս ծևերը կեցության հավերժական հարցերի և գոյափիլիսոփայական բացահայտումների առումով պակաս արժեք չունեն: Քառյակներում արդեն մետամորֆոզը իր խորքային ենթատեքստով ու միջուկով զուգորդվում է զգացմունքի առարկային:

Թունանյանի հերոսների մետամորֆոզվելը, վերածվելը աստղերի, Գառնիկ ախպոր, չղջիկի ու ճայի թունանյանական պայծառ լավատեսությամբ համակված որոշակի գեղարվեստական համատեքստում աղերսակցվում են քնարերգության մեջ ոչ համանման փոխակերպություններին, կերպափոխական արտահայտություններին («Տպավորություններ», «Ա՛խ ես երանի...», «Ի՞նձ մի՛ խնդրիր» և այլն), իսկ քառյակներում կերպափոխական զգացումը բերում է Մեծ հոգու հետ միախառնվելու ազգային հավիտենական տենչի արտահայտություն, համազգացողություն (սինեսթեզիա):

«Մեկն ի պապանց պարոնորդիների»՝ «զայն, որ խոզարած չվայելէ», «մեկն իր կանքին ինչ ասես անողներին», որ «թավաղ թավաղի թռռն է», աշխարհի շալակն ելածների զարմի օրինական ծնունդն է կատուն, որ «ժամանակով ճոն էր»: Սա հաստատապես չի կարելի պնդել, բայց շան, այն էլ այնպիսի շան, որ գլխին գդակ չուներ, այն էլ՝ «ձմեռվա մըտին», այսպես մտածելու իրավունք է տալիս: Պատվիրող-պատվիրատու հարաբերությունների մեջ գրեթե անխափան գործում են տոհմական էթիկայի գրեթե բոլոր նորմերն ու էտիկետը: Կատվաշնային սիրալիր բարեողություններ են («բար աջողուն, ուստա Փիսո»), գդակակար վարպետի պատրաստականություն («աչքիս վրա»), իրենից ավագին դիմելու նահապետական կարգ ու հարգարժան հարգ («քեռի Քուչի»), նույնիսկ նահապետական-հոգեհարազատական մտահոգություն նեղության մեջ եղողների ձեռք մեկնելու իմաստով («Քու թանկագին խաթեր համար / Ուրբաթ օրը համեցեք տար»): Ավելին՝

Փողի մասին ավելորդ ա,
 Մեր մեջ խոսելն էլ ամոթ ա.
 Ի՛նչ մեծ բան ա՛, տո՛, հե՛ր օրհնած,
 Միա՛յն, միա՛յն մի գդակի վարձ:

Միայն բանահյուսական մտածողությանն է հասու նման հակադրավիճակների ընկալում-արտացոլումը՝ քաջալ շուն-քուրջը հագին ուստա: Կատվի կատվային հեզմանքը «քաջալ» շան համար գրեթե անըմբռնելի է («Մի գըղակ ա, հո մի քուրջ չի»): Բոլոր դեպքերում, որքան էլ տվյալ պահին խնդարկու և թշվառ շունը իր «շնային» ինքնասիրությունն ունի. գառան մորթին «որդիանց որդի» ճանկելը որևէ մեկի գործը չէ, նա գդակ կարելը պատվիրում է և ոչ խնդրում.

Վարձիդ համար միամիտ մընա՛,

Համա-համա շատ չուշամա:

Տարիքն առած հավատավոր է, ինչպես վարպետը խոստացել էր, ուրբաթ օրը ներկայանում է, կատվի շենքում կանգնում և առանց նախկին «բար աջողունի»՝

– Ուստեն ու՞ր ա... փափախս ու՞ր ա...

Թվում է, թե կատվի պայմանախախտումը պիտի դառնար կոնֆլիկտի հիմքը, այս հիմքով էլ բացահայտվեր հանգուցալուծումը: Պայմանախախտությունը արդեն իսկ կարող էր հանդիսանալ կոնֆլիկտի հիմքը: Առիթը չի ուշանում. պայմանը մշտապես խախտում է անարժան վայելողը, տուժում՝ արժանավոր զրկվածը: Խորքի և եռթյան մեջ «մեկին... մեկին...» ոճավորմամբ հնչեցվում է սոցիալական անարդարության թեման: Ուշադրություն դարձնենք հետևյալ ոչ անկարևոր երկու փաստերին. անգոհակ քաչալն ո՞վ է, որ իրեն իրավունք է վերապահում քուրքը հագին կատունների հետ պահանջի լեզվով խոսելու, չբարևելու այդ ո՞ր իրավունքով: Բացի սրանից, կատվի՝ «տընաշենին» ուղղված խոսքի մեջ ոչ այնքան մեղադրանք կա կամ պատասխանատվությունից խուսափելու փորձված միջոց, թե՛

Չեշտ բան հո չի, հըլա նոր եմ

Ցըրցամ տըվել, թե որ կարեմ...,

այլ՝ «չես թող անում մի շունչ **բաշեն**» (ընդ. մերն է):

Սա ինքն իր մասին հարգական «Դուք»-ով խոսելու անթաքույց կե՞րպ է, իր ցնամակների արդարացու՞մ: Թերևս, արդարացմամբ՝ ընդհանրացում և տիպականացում:

Հանճարեղ կռիվ է՝ իր բոլոր «ատրիբուտներով», հիշոցներով.

էլ անպատիվ, անկարգ խոսքեր,

էլ հին ու նո՞ր, էլ հերն ու մե՞ր...

Մտածվում է, որ «անկարգ խոսքերը» երկուստեք են: Ուշադրություն դարձնենք հետևյալ փաստին. շունը «կենտահաչով» («հա՛մ, հա՛մ, հա՛մ, հա՛մ») կատվին հայիոյում է ուղղակի գողության համար, կատուն արդեն բացահայտորեն հիշեցնում է նախ՝ «քեռու» քաչալությունը, այսինքն՝ ֆիզիկական արատը (եթե սա արատ է), ապա՝ սոցիալական վիճակին անհարիր հաչոցը:

էլ գող Փիսո՞, էլ քաչալ Շու՛ն...

Ուստա կատուն, կոտր ընկնելուց հետո էլ անգամ, չի խուսափում հավերժական հալածանքից: Նկատենք, որ շան ուզածը այլևս գոպկը չէ, այլ գառան մորթին («իրեն մորթին ետ ա ուզում»): Վերաբորբոքվող հավերժական կռիվ, հավերժական հալածվածականություն («մտքում հլա դեռ պահում ա»), կատվաշնային հավերժ թշնամություն, որն այլ երանգավորումով դրսևորվում է մեկ այլ բալլարում, ուր անհեթեթ առիթը պատճառ է դառնում մասշտաբային աղետի:

«Մի կաթիլ մեղր»-ը գրվել է 1890թ. փետրվարին, Մետեխի բանտում: Ակունքը Վարդան Այգեկցու «Կաթ մեղու պատճառ պատերազմի» առակն է (տե՛ս Ն. Մառ, Ժ-

ղովածոյք առակաց Վարդանայ, մասն բ, Ս. Պետերբուրգ, 1895, էջ 298-299):

Գեղագիտական իր դավանած սկզբունքին և հեքիաթայինին (1-ին անգամ «Յեքիաթ» ենթավերնագրով տպագրվել է Չասկեր, 1909, թիվ 3, էջ 98-103) հավատարիմ՝ Թումանյանը զրուցապատունը սկսում է էպիկական խաղաղությամբ, առօրյա կյանք՝ իր առօրեական բնականությամբ: Դարձյալ ավանդական սիրավիր բարեողջույններ են.

– Բարի օր քեզ, այ խանութպան,
Մեղր չունե՞ս,
Մի քիչ տաս մեզ:
– Ունեմ, ունեմ, չոբան ախպեր.
Ամանդ ու՞ր է, ամանըդ բեր,
Ինչ տեղից որ ինքդ կուզես,
Էս սըհաթին քաշեմ տամ քեզ:

Իրականում ինչ է կատարվում. այնտեղ, որտեղ ծորացող մեղր, պիտի ճանճվի և իր «ճանճությունն» անի.

– Տը՛զզ, էն կողմից մի ճանճ գալի,
Էս կաթիլին վեր է գալի...

Կատուն երբեք չի մոռանում «կատվությունը»՝ «թաքուն-թաքուն, / էս խանութի տիրոջ կատուն/ դուրս է ցատկուն, /թաթով զարկուն...»:

Շունն էլ չի մոռացել հավերժական թշնամանքը, պարզապես այս դեպքում կենտահաչ տվող «քաչալը» չէ.

Չաֆ է անում,
Վեր է կենում,
Խեղճ փիսիկին
Դընում տակին,
Ձեռաց խեղդում
Ու շըպրտում:

Նույն անողորթությամբ սկիզբ է առնում մի աշխարհավեր պատերազմ «սիրողաշն կապած» երկու թագավորությունների միջև:

Երկու մարդկանց (խանութպան, չոբան), երկու գյուղերի, երկու տերությունների միմյանց դեմ դուրս գալու, վերջին հաշվով մարդկանց ու հայրենիքների ճակատագրերը խեղելու և վտանգելու ոչ առիթ կար, ոչ էլ հիմնավոր պատճառ: Ուշագրավն այն է, որ շարունակական շահատակությունները երկուստեք այնքան համոզիչ են հիմնավորվում, որ թվում է, թե բախումն անխուսափելի էր:

Էս տեսակ էլ բա՞ն կըլի՞նի.
Դու առուտուր եկար անես,

Թե՞ իր շենքում մարդ ըսպանես
 Մյուս կողմն էլ թե՛
 Մարդ գընում է առուտուրի,
 Հավաքվում են՝ քաշում սըրի:
 Թու՛ ձեր գեղին, միջի մարդին,
 Ձեր նամուսին, ձեր աղաթին...

Հիմնավոր են հնչում և երկու տերությունների պատերազմն սկսելու թագավորական հրովարտակները.

Մեր դրացի ազգը դաժան,
 Երբ մենք քընած էինք սիրով,
 Մեր սահմանը մտավ գոռով...

Մյուսը նույնպես «իրեն հերթին» գրում է զորքին ու ժողովրդին, թե ականա են ստիպված՝

Հանուն պատվի, արդարության,
 Հանուն թափած անմեղ արյան,
 ...Բարձրացնում ենք մեր ձայնն ահա

Ու մեր սուրը նորա վըրա:

Բայց իսկապես, ու՞ր, ո՞ր հանգույցներում պիտի որոնել այն ազդակները, որոնք մշտապես կարող են պայմանավորել համատիեզերական աղետը, ինչ դրդապատճառ կարող է հավերժորեն ծնունդ տալ «էս ընդհանուր աղետը մեծ»: Այլանդակը, տգեղը, քննադատելին մերժելու, բացասելու ամեն մի գեղարվեստական արտահայտություն ինքնանպատակ է, եթե այն իր մեջ չի ներառում ավելի բարձր բան հաստատելու պահ: Քննադատության մեջ կարևորը ոչ թե այն է, թե ինչու՞ ես ժխտում և ինչպես, այլ՝ ինչը: Սխալված չենք լինի, եթե նկատենք, որ կոնկրետ դեպքերում խորքային մի նախապատճառ կա՝ մարդու մեջ սերմանված «չորբանային զըռը», «զռությունը» ընդհանրապես: Հաճախ աշխարհավեր պատերազմներն սկսելու ոչ առիթ է լինում և ոչ էլ պատճառ: Ջռության գործոնը բավարար, բայց ոչ անհրաժեշտ պայման է:

Մարդու և մարդկայնության մասին բարոյափիլիսոփայական եզրակացությունների հիմքերը դարձյալ ձգվում են հնօրյա պատկերացումների ակունքները, դեպի սիմվոլիզմի արքետիպային ձևերը, որոնք, ըստ Թումանյանի հայտնած կարծիքների (ծրարված նամակներում, հողվածներում, պատմաբանասիրական հետազոտություններում), հեքիաթներն են: «Դա գրականության մեջ ամենաբարձր արտահայտությունն է, ուր ամբողջը հավիտենական սիմվոլներ են: Եվ այժմ գրականության մեջ սիմվոլիզմը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մի հանդուգն ձգտումն հեքիաթին մոտենալու»:

Ռեալիզմի առումով հետաքրքրական յուրահատկություններից մեկն այն է, որ առաջին պահ թվում է, թե մի բան, որ չափազանցվում է, կերպարին դուրս է բե-

րում բնականի սահմանից, դրանով իսկ շրջանցվում է ռեալիզմը: Գրոտեսկայինը և ընդհանրապես զեղարվեստական հնարանքը անհրաժեշտ է դիտարկել որպես այդպիսին: Օրինակ, Դոն Կիխոտի կերպարի մեջ չափազանցված է ամեն ինչ, առաջին հերթին հենց նրա գոյությունը: Այսուամենայնիվ այս երկը ամենառեալիստական գործն է: Սերվանտեսը նրան ներկայացնում է որպես մարդկային ամենաբարձր առաքինությունների կրող: Ասպետական զգացումների տեր մի մարդ, որ, կարծես, հեռվից է գալիս և որևէ ուղիղ կամ անուղղակի միջնորդավորումներով կապ չունի այդ նույն հասարակության հետ: Բայց զրեթե բոլոր գործողություններն ուղղված են հենց տվյալ հասարակության էության դեմ: Չաշվի առնենք նաև հերոսի և նրա ապրած կյանքի, հերոսի և գործողությունների ներդաշնությունը: Այսպիսի հավերժական, ամենառեալիստական երկերից է Թումանյանի հեքիաթ-պատմվածքը՝ «Քաջ Նազարը»: Չեքիաթայինի ոչ իրական ֆաբուլան ու գրոտեսկային կերպարները կենսակոչված են ռեալիստական արտահայտչաձևերով, հայոց հարազատ հնչեղանգով ու բառապաշարով, խորիմաստ առած-ասացվածքներով: Կյանքում օրինաչափի հետ միասին խաղաղ գոյակցում է անհեթեթությունը՝ քաջնազարականությունը: Ասվածի հավաստումը վերնագրի մեջ է՝ քաջ և նազար, օրինաչափի հետ իր իրավունքը հաստատած անհեթեթը բացահայտվում է սինտակսիսային ձևարկով, օքսիմորոնով՝ «Քաջ Նազար»: Բնորդն է («Դըժիկոն»), ու թումանյանական մշակումը կառուցված են բախտի փիլիսոփայության վրա («բանը մարդուս բախտն է»):

Նազարականությունը հավերժեւում է այնքան, որքանով գոյատևելու է մարդկային քծնախտն ու տիրամոլությունը (հիշենք գյուղական հարսանիքի փառաբանական երգը՝ «Բարով եկար, հազար բարի, Չըզոր արծիվ մեր սարերի»): Չեղինակային գնահատականը (իր հիմքում՝ սատիրա) ուղղված է այն միջավայրին ու պարապ թամաշավորներին, որոնք Նազարին «թամբեցնում են» աշխարհի շալակը, սա էլ՝ «Մին էլ տեսնում է աշարիքը իր բռան մեջ»:

«Միակ շնչավոր էակը,– գրում է Էդ. Ջրբաշյանը,– որ հասկանում է, թե «վրեն ինչ անպետքի միմն է նստած», «Նազարի տակի ծին էր»: Իրավ որ՝ «ձիու մարդագիտություն» և «մարդու իշություն»:

Աշխարհի բնականոն միաձուլքը, խաղաղ աշխատանքի կարոտ մարդկանց կյանքը խաթարելու եկած «հզոր արծիվներին»՝ լենկեմուրներին, դիմակայելու համար անհրաժեշտ էր հիշեցնել ցեղային աղաթները, հիշեցնել, որ ուժը չէ միշտ աշխարհին տեր, որ «լեն աշխարիքում, արևի տակին ազատ իրենց կյանքի ձենն ածելու համար» պիտի գիտակցել, որ ազատությունը չեն մուրում, այլ նվաճում են:

Եթե համդիպադրվում են անգամ մարդկային գոյի երկու սկիզբներ՝ չարն ու բարին, ելք հաստատապես գոյություն ունի. չարի կրող ավարառու Լենկեմուրն

անգամ ապշահար է աշխարհի համար աղոթող հայ Օհանի հրաշքով.

Իր սուրբ աղոթքով, կամքով Վերինի,
Փոխել է իսկույն, դարձրել աղավնի,
Բաց պատուհանից թողել անենքին,
Թըռցրել դեպ իրենց լեռները կըրկին...

Թումանյանի բանահյուսական ատաղձ ունեցող գրեթե բոլոր երկերի սյուժե-տային գործողության ավարտից հետո կերպարային պատկերասրահի գրեթե բո-լոր հերոսների կենդանի մնալը, կերպար-խորհրդանիշ-ընդհանրացումներ լինելու իրողությունը և սրանով իսկ՝ դրանց «վերագրային», «վերժամանակային» (եղ. Ջրբաշյան) բնույթներն էլ պայմանավորում են գոյատևման հավերժականությունը:

1886-1917 թթ.՝ մի ժամանակաշրջան, երբ «զենքի գոռ» ունեցող տերու-թյունների միջև պիտի վերաբաժանվեր աշխարհը: Աշխարհի քաղաքական քար-տեգից չջնջվելու համար Թումանյանը կազմում է հայ ոգու քարտեզագրությունը՝ Սասունից մինչև Մուշի դաշտերը: Քարտեզագրությունը սկսվում է Տարոն աշխար-հի Սասուն գավառից. հեթանոսական Յայաստանի հոգևոր կենտրոնը՝ իր վահագ-նապաշտությամբ, Գիսանե-Դեմետր «չաստվածներով», ժողովրդական վեպի, Մաշտոցի ու Խորենացու, Մամիկոնյանների հայրենիքը արևմտահայ ազատա-մարտի «խռովարան»-օջախը:

«Քարտեզագրված» տարածքները աշխարհագրական տարածքներ չեն, այլ բուն հայրենիքի սահմանները, միասնական հայրենիքը: Այն վերացական հասկա-ցություն չէ, առարկայանում է որպես տուն ու օջախ, սար ու ժայռ, սրբազան հո-վիտներ, բինա ու յայլա:

Գոյության իրավունքի հայտնաբերմանը օրինաչափորեն պիտի նախորդեր ազգային ինքնագիտակցության արթնացումը: Աշխարհի քաղաքական քարտե-զից չջնջվելու պատմական իրավունքը փիլիսոփայորեն հավաստելու համար Թումանյանը քարտեզագրում է հայ ոգու սահմանները: Շուրջ մեկ դար առաջ այդ նույն գործը սկսել էր Միքայել Զամչյանը՝ գծելով հայ ժողովրդի պատմական ուղին, Կոմիտասը լսելի էր դարձնում մեր երգը, Թումանյանը ապացուցում էր, որ հայը կառուցող ժողովուրդ է, Անդրանիկ զորավարը՝

Թե որ դուք կռվի գաք վեր մեզ,
Քառսուն գազ խոր հորում ըլնեք,
Թե ջաղացի ջոջ քարի տակ,
Տելնի ձեր դեմ Թուր-կեժակին,
Տելնի ձեր դեմ Սասնա Դավիթ:

Թումանյանը հայ ոգու անձնավորումն է, միաժամանակ ազգային ոգու անձ-նավորողը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Ջավեն Ավետիսյան, Թունանյանի ստեղծագործական լաբորատորիան, Երևան, 1973
2. Յ. Թամրազյան, Հովհաննես Թունանյան, Երևան, 1995
3. Լևոն Հախվերդյան, Թունանյանի աշխարհը, Երևան, 1966
4. Մ. Ջանփոլադյան, Թունանյանը և ժողովրդական էպոսը, Երևան, 1969
5. Էդվարդ Ջրբաշյան, Թունանյանի բալլադները, Երևան, 2004
6. Ա. Վարդանյան, Հովհաննես Թունանյանի հեքիաթները, Երևան, 1986

МЕТАМОРФОЗА И ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

ՏԱՐՈՒԿՆԻ Ա.

РЕЗЮМЕ

Искусство метафоризации рассматривается как форма художественного мышления. Балладное мышление является самобытным методом художественного восприятия мира, в образной системе которого нашло отражение специфическое применение условных форм, имеющих фольклорное происхождение (фантастика, аллегория, гротеск, метаморфоза).

METAMORPHOSE AND QUESTIONS OF POETICS

ԱՐՏԱԿ ՏԱՐՈՒԿՆԻԱՆ

SUMMARY

The art of transformation is a way of artistic thinking. The ballad thinking is the distinctive way of the world's artistic mastering, that circulates in picture system of having folklore origin conditional ways of self-example display (fancy, allegory, grotesque, metamorphose).