

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿԻ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ

ՀՍՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս է. Մ. ԶՐԻՍՇՅԱՆ

1

Հովհաննես Թումանյանի գեղարվեստական արձակը՝ նրա պատմվածքներն ու հեքիաթները տարածված ու սիրված են ժողովրդի կողմից ոչ պակաս, քան նրա պոեմներն ու բալլադները, բանաստեղծություններն ու քառյակները։ Սակայն գիտական առումով Թումանյանի արձակը շատ ավելի քիչ է ուսումնասիրված, բացահայտված չեն նրա էական յուրահատկությունները, նրա տեղը հայ գեղարվեստական արձակի պատմության մեջ։ Բանը նույնիսկ այն չէ, որ մենք գրեթե չունենք Թումանյանի արձակի պրոբլեմների առանձին և բազմակողմանի մենագրական ուսումնասիրություններ, որ արձակի քննությունը մինչև այժմ կատարվել է գերազանցապես գրողի ժառանգության ընդհանուր վերլուծության շրջանակներում¹։ Ավելի անհանգստացնող է այն, որ արձակը սովորաբար դիտվում է սոսկ իբրև Թումանյանի ստեղծագործության հիմնական բաժնի՝ պոեզիայի պարզ շարունակություն, իբրև նույն մոտիվների ու թեմաների, գաղափարական և գեղարվեստական նույն սկզբունքների մարմնավորում արձակ խոսքի միջոցով։ Մինչև այժմ փորձ անգամ չի արվել քննելու և բնութագրելու Թումանյանի արձակն իբրև ինքնուրույն ամբողջություն, իբրև առանձին գեղարվեստական համակարգ, ցույց տալու նրա հարաբերությունը նախորդ և հաջորդ շրջանների հայ արձակագիրների ստեղծագործության հետ։

Նշված և այլ հարցերի խոր և բազմակողմանի քննությունը աւսոր րստ ամենայնի հասունացած խնդիր է։ Այդ է պարտավորեցնում լեկուդ այն հանգամանքը, որ Թումանյանի արձակի մեջ, ի թիվս շատ ուրիշ փայլուն երկերի, կան այնպիսի գլուխգործոցներ, հանձարեղ կատարելության հասցված կերտվածքներ, ինչպես «Գիրքորը» և «Քաջ Նաղարը»։ Այդ հոյակապ երկերը, որոնք պատկանում են ամբողջ հայ գրականության ամենաբարձր նվաճումների թվին, չէին կարող լինել անապատում բուսած միայնակ արմավենիներ։ Նրանք ծնվել են որոշակի ստեղծագործական մթնոլորտում, այդ թվում և հեղինակի գեղարվեստական արձակի նախընթաց և հաջորդ փորձերի շրջապատում, որը և պետք է ուսումնասիրվի իր բոլոր կողմերով։ Թումանյանի ավելի քան երկու տասնյակ պատմվածքները և մոտավորապես նույն քանակի հեքիաթները, նրա կատարած բազմաթիվ արձակ թարգմանություններն ու փոխադրությունները, որոնք խոշոր չափով կրում են նրա սեփական ոճի և մտածողության կնիքը, ինչպես նաև անավարտ մնացած արձակ երկերի հատվածները,

1 Նշենք Թումանյանի արձակի մասին առավել ծավալուն աշխատությունները՝ ժամանակագրական կարգով. Ա. Ի. Նճիկյան, Հովհ. Թումանյանի գեղարվեստական արձակը. «Խորհրդային գրականություն», 1937, № 7, էջ 104—121։ Ի. Սաֆրադյան, Գերմանական հեքիաթները Հովհաննես Թումանյանի թարգմանությամբ. «Թումանյան, ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հ. 1, Երևան, 1964, էջ 60—84։ Գ. Հովսեփյան, Թումանյանի արձակը. նույն տեղում, էջ 177—210։ Լ. Հախվերդյան, Թումանյանի աշխարհը, Երևան, 1966, էջ 136—165, 384—407, 415—447։ Ռ. Վարդանյան, Թումանյանի պատմըսածքները, Երևան, 1977։ է. Գ. Զրբաշյան, Հովհաննես Թումանյան. — Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 5, Երևան, 1979, էջ 321—334։ Մ. Մկրյան, Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը, Երևան, 1981, էջ 250—307։

մտահղացումներն ու գրառումները, թեև ծավալով շատ էլ մեծ չեն, բայց հարուստ նյութ են տալիս տարբեր ուսումնասիրությունների համար:

Թումանյանի արձակը կարելի է քննել զանազան առումներով: Կարելի է, օրինակ, նյութը դասակարգել ըստ ժանրային հատկանիշների (պատմվածքներ, ակնարկներ, անեկդոտներ և զրույցներ, կենցաղային և հրաշապատում հեքիաթներ և այլն) կամ թեմատիկ սկզբունքով (սոցիալական և կենցաղային, խոհափիլիսոփայական երկեր, պատմվածքներ ու հեքիաթներ կենդանիների կյանքից և այլն): Թումանյան արձակագրի ուղին, որն ընդգրկում է շուրջ քառորդ դար (1890-ական թթ. սկզբից մինչև 1910-ական թթ. կեսերը), հիմք է տալիս քննելու նրա կրկերը նաև ժամանակի ընթացքում կրած փոփոխությունների, շարժման մեջ: Շատ կարևոր ու հետաքրքիր է նաև հեքիաթների ու պատմվածքների ստեղծագործական սյուսմովյան և զբոլորների ուսումնասիրությունը, նրանց քննությունը տեքստաբանական առումով: Նշված մոտեցումներից ամեն մեկն ունի իր առավելությունները և թույլ կտա բացահայտել Թումանյանի արձակի բովանդակության ու ձևի այլևայլ կողմեր:

Այս հոդվածում մենք խնդրին կմտենանք մի այլ կողմից: Մեր նպատակն է՝ Թումանյանի արձակը քննել և գնահատել իրեն մեկ ամբողջական երևույթ, բացահայտել նրա ընդհանուր ռեական-գեղարվեստական առանձնահատկությունները: Դա հնարավորություն կտա առարկայորեն դիտելու Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդի և ոճի որոշ էական զծեր՝ զրսերված նրա արձակի մեջ, որոշելու վերջինիս տեղը հայ արձակի պատմական դարգացման շղթայում:

Թումանյանի աշխատանքը գեղարվեստական արձակի ուղղությամբ հիմնականում ընթացել է նրա բանաստեղծական գործունեությանը գոգահեռ, թեև ընդհանուր առմամբ ոչ թե նախորդել, այլ հաջորդել է նրան: 1887 թ. «Նոր դարի» էջերում տպագրված անստորագիր անեկդոտներից հետո, որոնք գեռ որևէ էական ղեր չխաղացին Թումանյանի գրական կենսագրության մեջ, նա փաստորեն առաջին անգամ գեղարվեստական արձակին դիմեց 1893—94 թթ.՝ «Բանաստեղծությունների» երկու հատորները (1890, 1892) հրատարակելուց հետո: Այդ շրջանին է վերաբերում ժամանակակից կյանքից վեպ գրելու փորձը («Դեպի հայրենիք» կամ «Դեպի տուն» վերնագրով), որը, սակայն, մնաց անավարտ և անտիպ: Շուտով Թումանյան արձակագիրն արդեն երևաց մամուլում իր առաջին գործերով: 1893 թ. «Մուրճ» ամսագրում տպագրվեց «Սովի ժամանակից» պատմվածքը, իսկ մեկ տարի անց՝ «Հիմար մարդը» հեքիաթը՝ «Աղբյուր» մանկական հանդեսում: Նույն 1894 թ. «Շրիլդուն» զրական ժողովածուի մեջ լույս տեսան «Աղբատի պատիվը», «Լեռների հովիվը», «Քաջերի կյանքից» պատմվածքները, ինչպես նաև «Բորչավում» ծավալուն ակնարկը՝ փաստադրական և գեղարվեստական տարրերի հետաքրքիր միահյուսումներով: 1890-ական թթ. են գրվել նաև «Արջաորս», «Գաբո բիծու շերամապահությունը», «Եղջերուի մահը» պատմվածքները, «Դիքորի» և «Երկաթուղու շինության» առաջին տարբերակները, որոնք այն ժամանակ մնացին անտիպ: Այսպիսով, իր առաջին բանաստեղծական «գրոհից» հետո, որի շրջանորհիվ Թումանյանն արդեն ծանրակշիռ տեղ գրավեց դարավերջի հայ պոեզիայում, նա իր ստեղծագործական զարգացման բնական մղումով դիմեց արձակին, ձգտելով իր կենսական հարուստ տպավորություններն արտահայտել նաև արձակի միջոցներով:

Նոր դարի առաջին տարիները (1901—1903), ինչպես հայտնի է, եղան Թումանյանի բանաստեղծական արվեստի դասական կատարելության շրջան, որի լավագույն արտահայտությունը 1903 թ. տպագրված «Բանաստեղծություններ» սովար ժողովածուն էր: Թումանյանը հայ հասարակությանը ներկայացավ դասական պոեմներով՝ ինչպես նախկինում գրված և դարասկզբին հիմնովին վերամշակված («Անուշ», «Լոռեցի Սաքուն», «Մարոն»), այնպես էլ նոր ստեղծված («Սասունցի Դավիթը», «Պոետն ու Մուսան», «Դեպի Անհունը», «Թմկաբերդի առումը»), բալլադներով և բանաստեղծություններով:

ներով, որոնց շնորհիվ նա դարձավ ժամանակի արևելահայ պոեզիայի անվիճելիորեն առաջին դեմքը: Եվ ահա հետաքրքիր է, որ բանաստեղծական ուժերի այդ բուռն լարումից հետո Թումանյանն ասեք նորից անհրաժեշտություն զգաց անցնելու արձակի, թեև, իհարկե, լրիվ չհրաժարվեց չափածոյից: Այդ նոր «արձակի անտրակտը» սկսվում է 1907 թ. «Գիրքորի» տպագրությամբ և տևում է շուրջ մեկ տասնամյակ: Այդ տարիներին են գրվել ու հրատարակվել Թումանյանի պատմվածքների մեծ մասը, գրեթե բոլոր ինքնուրույն և թարգմանական հեքիաթները:

Գրողի ստեղծագործության տարբեր մասերը, տարբեր ժանրերի պատկանող երկերը գտնվում են փոխադարձ սերտ կապերի մեջ, նրանք տարբեր ձևերով ազդում են իրար վրա, մեկի նվաճումներն արտահայտվում են մյուսի մեջ: Այս միտքը լիովին վերաբերում է նաև Թումանյանի պոեզիայի և արձակի փոխհարաբերությանը: Դժվար չէ գաղափարական, թեմատիկ, պատկերային և ոճական բազմաթիվ ընդհանրություններ ցույց տալ մի կողմից նրա պոեմների, բանաստեղծությունների ու բալլադների և մյուս կողմից՝ պատմվածքների ու հեքիաթների միջև: Եվ, այնուամենայնիվ, չի կարելի բանը այնպես պատկերացնել, թե Թումանյանի արձակն ու պոեզիան իրենց բովանդակությամբ, պատկերման սկզբունքներով և ոճով բացարձակորեն համապարհ են, և նրանց միակ տարբերությունը խոսքի չափածո կամ ոչ չափածո կառուցվածքն է:

Հնալս՝ ներքին բազմազան կապերին, Թումանյանի պոեզիան և արձակը զեղարկեստական ինֆնուույն համակարգեր են, որոնք չեն կարող վերածվել մեկը մյուսին:

Թումանյանի ոճը արձակում ձևավորվեց այլ ընթացքով, քան պոեզիայի մեջ: Հայտնի է, որ նրա բանաստեղծական ոճը, մինչև նոր դարի սկզբին իր վերջնական տեսքն ստանալը, անցել է շուրջ մեկուկես տասնամյակի որոնումների, անհարիր տարրերի հաղթահարման և աստիճանական բյուրեղացման ճանապարհ: Թումանյանը դարասկզբին հրաժարվեց ինչպես միակողմանի բարբառագրությունից, այնպես էլ վերամբարձ հրապարակախոսական պոեզիայի ձևերից, հաղթահարեց ուսմանտիկական ոճի որոշակի ադեքցությունը և 1910-ական թթ. սկզբին մշակեց իր բանաստեղծական ոեալիստական հասակարգը, որը և մենք անվանում ենք Թումանյանական²: Այնինչ արձակի մեջ Թումանյանի ոեալիստական ոճը հանդես եկավ հենց սկզբից: Եվ «Սովի ժամանակից» ու «Աղքատի պատիվը» պատմվածքները, և՛ «Բորչալովում» ակնարկն ու «Անխելը մարդը» հեքիաթը, և՛ առաջին դրական-քննադատական հոդվածները, չնայած գրողի ձևավորման շրջանին հատուկ առանձին անկատար կողմերին, արդեն աչքի են ընկնում ոեալիստական գրելաձևով, որի հասարակական կարևորը տվյալ երևույթի օբյեկտիվ և ճշգրիտ բնութագիրն է: Ընդհանուր է, հարցին զուտ ձևական տեսակետից մոտենալու դեպքում կարելի է ուսմանտիկական ոճի հետքեր ցույց տալ «Լեռների հովիվը» պատկերի սկզբում («Լեռներ... բարձր ու կանաչ լեռներ, դուք հայրենիքն ու զահր զով զեփյուտների, անուշաբույր ծաղիկների, սուրբ ցողերի ու շաղերի, անմահական սառն աղբյուրների, սև-սև ամպերի, հրեղեն կայծակների, ջրեղեն տարափների...») կամ «Եղջերուի մահը» արձակ բանաստեղծության մեջ: Սակայն այդ երկերը, ամբողջությամբ վերցրած, ճիշտ չէր լինի համարել ուսմանտիկական, քանի որ պատկերավոր կոնկրետ իրավիճակներից բխող այսօրվա կամ վշտոտ-քննադատական գեղումները անհարիր չեն երիտասարդ արձակագրի ընդհանուր ոեալիստական ոճին:

² Տե՛ս Դ. Սևակ. Ժամանակակից հայերենի համառոտ պատմություն. Երևան, 1948, էջ 120—143 («Հովհաննես Թումանյանի լեզուն և ժողովրդայնության հարցը լեզվի մեջ» գլուխը): Է. Գ. Զրբաշյան. Թումանյանի պոեմները. Երևան, 1964, էջ 5—75 («Թումանյանի էպիկական ոճի ձևավորումը» գլուխը):

2

XIX դարի վերջին, երբ սկսեցին հրապարակվել Թումանյանի առաջին պատմվածքները, արևելահայ գեղարվեստական արձակն ուներ արդեն բավական բազմազան տեսակներ, ոճեր ու ձևեր: Թեև այդ արձակի հիմքը դրվեց Խ. Աբովյանի վեպով, բայց «Վերքի» ոճը՝ իր ուղղամտիկ հուժկու պաթոսով, մակդիրների, փոխաբերությունների, սովորական և ծավալուն համեմատությունների, բազմիցս կրկնվող համանման բայական ձևերի հորդառատ ընթացքով, իրական, նույնիսկ նատուրալիզմի հասնող նկարագրությունների և պայմանական, հիպերբոլիկ, գրոտեսկային պատկերների, ողբերգական և երգիծական երանգների բնական դուգորդումներով, — հայ արձակի հետագա ողջ զարգացման մեջ մնաց եզակի ու անկրկնելի: Սա այնտեղ է բացատրել ոչ միայն տաղանդի անկրկնելիությամբ, այլև նրանով, որ նոր ժամանակն ու կյանքի նոր պահանջները թելադրեցին արձակի նոր ոճական ձևեր: Սկսած 1860-ական թթ. արևելահայ արձակի մեջ երևան եկան տարբեր ոճական սկզբունքներ: Հիշենք դրանցից մի քանիսը: Պոռչանի արձակը բնութագրվում է իր մանրամասն, անշտապ և միշտ իրապատում նկարագրություններով, կենցաղի և սոցիալական հարաբերությունների ցայտուն պատկերներով, դրական լեզվի և բարբառի ազատ միախառնումներով: Պոռչանից էպոս տարբերվում էր Բաֆին իր վառ ուղղամտիկ ոճով, իրականության և իդեալի դուգորդումներից ծնված անսովոր, բացառիկ կերպարներով, անցյալի, ներկայի և ապագայի պատկերներով, փոխաբերությունների և պատկերման այլ միջոցների հարստությամբ, իր ժամանակի համար բոլոր ամենայնի կատարյալ և մաքուր գրական լեզվով: Մի փոքր անց հանդես եկավ Շիրվանզադեն՝ ժամանակի սոցիալական հանգամանքների և նրանց մեջ գործող կերպարների բազմակողմանի ցուցադրման շատ որոշակի սկզբունքով, թերևս մի փոքր չոր, բայց երևույթը միշտ ճշգրիտ կերպով բնութագրող լեզվական միջոցներով, Նար-Պոսը՝ գերազանցապես դեպի կերպարների հոգեկան աշխարհի բացահայտումը հակված սյուժեներով, լեզվի և ոճի առավել գրական մաքրության ու հստակության ձգտումով: Եթե ասվածին ավելացնենք արևմտահայ արձակի ոճական տարբեր միտումները, ապա ավելի լրիվ կլինի XIX դարի երկրորդ կեսի հայ արձակի գեղարվեստական բազմազանության պատկերը:

Թումանյանն սկզբից ևեթ չկողմնորոշվեց դեպի նշված համակարգերից մեկն ու մեկը: Նա, թերևս, տարերայնորեն, ձգտում էր ստեղծել արձակի իր ուրույն ոճական սկզբունքները, որոնք դժվար է համադրել որևէ ուրիշ հայ արձակագրի ստեղծագործության հետ: Իսկ եթե ցանկանանք, այնուամենայնիվ, գտնել որևէ մերձավոր դուգահեռ Թումանյանի արձակի ոճի համար, ապա պետք է նախ և առաջ հիշել Պուշկինի արձակը: Թումանյանի ողջ արձակի համար իբրև բնաբան կարելի է վերցնել ռուս մեծ բանաստեղծի խոսքերը արձակի կարևորագույն սկզբունքների մասին. «Ճշտություն և հակիրճություն — ահա արձակի առաջին արժանավորությունները: Արձակը պահանջում է մըտքեր ու մտքեր. առանց մտքի փայլուն արտահայտությունները ոչ մի բանի պետք չեն»³: Այս տողերը Ա. Ս. Պուշկինը գրել է 1822 թ., երբ նա դեռ որևէ արձակ երկի հեղինակ չէր (նրա առաջին արձակ ստեղծագործությունը՝ «Պետրոս Մեծի արաբը» վիպակը, գրված է 1827 թ.): Այսպիսով, նախքան գեղարվեստական արձակին դիմելը, Պուշկինն արդեն ուներ իր տեսական հստակ ըմբռնումը նրա սկզբունքների մասին, որոնք և շուտով մարմնավորվեցին բանաստեղծի պատմվածքների ու վիպակների մեջ: Մի քանի տարի անց Պուշկինը նորից ու նորից արձակի հաջող զարգացման անհրաժեշտ պայմաններ էր համարում «մերկ պարզության հրապույրը», «աղնիվ պարզությունը». «հնաոճ, պայմանական զարդարանքներից» և «վերամբարձությունից» վճռականորեն հրաժարվելը:

³ Ա. Ս. Պուշկին. Երկեր հինգ հատորով. հ. 5, Երևան, 1960, էջ 73:

Կարելի է ասել, որ բոլորովին ուրիշ ազդային և սոցիալական պայմաններում ծնված թումանյանական արձակը օբյեկտիվորեն դարձավ ռուս րանաստեղծի իմաստուն գրությունների մի նոր հաստատում: Քննենք, նախ, ճշգրտության հարցը:

Թումանյան արձակագիրը սկզբից ևեթ հակված էր դեպի կենսական կոնկրետ երևույթները: Արտաքին աշխարհի իրերը, կերպարների գործն ու խոսքը նա տեսնում և լսում է առարկայական շոշափելիությամբ: Եվ, որ ամենից կարևորն է արվեստագետ-գրողի համար, նա մեղ ևս ստիպում է տեսնել այդ բոլորը այնքան կենդանի, որ կարծես մենք դիտում ենք կյանքի «մի բեկոր»: Ռեալիստական արվեստի համար էական այս նպաստակին Թումանյանը հասնում է, նախ, խոսքի բացառիկ ճշգրտությամբ, վճռականորեն հրաժարվելով երկրորդական մանրամասնորից: Նա նվազագույնի է հասցնում տվյալ պատկերի տարբեր կողմերի հիշատակումը, թողնում է ամենից էականը, տեսանելին և շոշափելին: Դրանով իսկ նա մեր ուշադրությունը իսկույն դառնում է այդ էականի վրա: Թումանյանը գրավում է մեզ իր պատմության «մերկ պարզությամբ», որը, սակայն, լեցուն է դարձնում իր հարուստ կենսական հյուսվածքով: Վերցնենք «Գիքորի» 5-րդ հատվածը՝ հյուրերի ընդունման տեսարանը և տխրահույզ «բալի պատմությունը»: Նկարագրությունն այստեղ սկսվում և զարգանում է ասեք «զուտ արձանագրական» ոճով: Ամեն նախադասությունն ճշգրտորեն մատնանշում է մի նոր դեպք, շարժում, իսկ կերպարների ուղղակի խոսքը, դարձյալ բացառիկ ժլատ, օգնում է բացահայտելու ամենից էականը նրանց բնավորության և արարքների մեջ: Ահա տեսարանի սկիզբը.

«Չանգը տվին:

Գիքորը վեր թռավ: Ասել էին, թե երբ զանգը տալիս են, պնա տեսնի՝ ով է, ինչ է ուզում: Նա դուրս եկավ, պատշգամբից նայեց, տեսավ՝ մի պարոն ու մի քանի տիկին դռան առաջ կանգնած:

— էդ ո՞վ եք, հե՛յ,— ձայն տվեց վերևից:

Ներքևից վերև նայեցին:

Տիկինները ծիծաղեցին, իսկ պարոնը, ակնոցներն ուղղելով, հարցրեց.

— Աղջիկ պարոնը տա՛նն է:

— Ի՞նչ եք անում,— հարցրեց Գիքորը:

Ներքև ծիծաղն ավելի սաստկացավ:

— Քեզ հարցնում են՝ տա՛նն է, թե չէ,— բարկացավ պարոնը:

— Բան ունե՞ք:

էս աղմուկի վրա տիկինը դուրս եկավ»:

Նույն ոճով էլ շարունակվում է տեսարանը՝ կարճառոտ հեղինակային նըշագրումներ և գործող անձանց խիստ բնութագրական, քանդակի նման դրոշմավոր խոսքը: Ժլատ, բայց վերին աստիճանի ճշգրիտ միջոցներով ամբողջանում է հյուրերի քաղքենիական նկարագիրը: Գիքորի վրա «շարունակ ծիծաղող» և իրենց նեղ մտնելու դեպքից «մի ահագին պատմություն» դուրս բերող, «է՛հ ծառաների բանից» հուսահատորեն դժգոհող, «բալը թանգ ա, հարկավոր չի» խոսքի վրա պոռթկացող ու «թաշկինակով բերաններին հուպ տվող» տիկինները, նրանց կեղծ քաղաքավարի խոսքերն այս առթիվ («Ի՞նչ հարկավոր է միրգը, հո ուտելու համար չենք եկել, ի՞նչ եք նեղություն քաշում...») և ուրիշ մանրամասներ լիովին գծագրում են նրանց անմոռանալի կոլեկտիվ պատկերը: Իթե նույնիսկ չլինելն պատմվածքի նախորդ և հաջորդ սասերը, որոնց մեջ տիկին նատոն մշտապես հանդես է գալիս ծառայի ձեռքից տանջալար եղած, նույնիսկ ցուցադրականորեն արտասվող տանտիկնոջ դերում, հենց միայն այս 5-րդ հատվածից կառելի էր ամբողջական պատկերացում կազմել նրա մասին: Սկսած «քրքրվես դու, գնա դուռը բաց արա, շոտ» ճշոցից, որից հետո նա «սկսեց անիծել Գիքորին և իր ամուսնուն», մինչև հյուրերին շինծու ժպիտով դիմավորելը, մինչև նորից ու նորից Գիքորի պատճառած հոգսերն ու տանջանքները թվարկելը, որոնց մասին պատմելիս տիկին նատոն չի մոռանում անուղղակի դրվատել իր ամուսնու «բարի բնա-

վարությունը» («Ասում եմ՝ դուրս անենք կորչի, բայց դե Արտեմի բնավորությունը գիտեք էլի, ասում է՝ մեղք է, գեղացի երեխա է, թող կենա, մի կտոր աց է, ուտի, կսովորի...»), մինչև Գիքորի ասած անդուշ խոսքի տպավորությունը մի կերպ «հարթելու» փորձը («Ով դիտի ինչ է՝ ասել, չի հասկացել էս հիմարը»), — այս բոլորի մեջ երևում է խիստ անհատականացված և միաժամանակ բարձր տիպականության հասցված մի ամբողջական բնավորություն: Եվ, վերջապես, Գիքորը՝ Մեջ բերված հատվածում արտահայտված՝ նրա մանկական միամտությունը, քաղաքային վարքուբարքի անըմբռնողությունը, որը անարյկանց ծիծաղն է հարուցում, շարունակության մեջ վերածվում է կատարյալ «հանցանքի», երբ նա նույն միամտությամբ «ի լուր աշխարհի» հյուրերի առջև կրկնում է Բաղալ Արտեմի խոսքերը և ղեռ երդումով հաստատում («Ով սուտ ասի՝ գետինը մտնի, — երգվեց Գիքորը, ու ամեն բան լրացավ»): Խնդրանք զայրացուցիչ է այս բոլորը տիկին Նատույի և Բաղալ Արտեմի համար, այնքան մեք աչքում ընդգծվում է գյուղացի երեխայի միամիտ, վճիռ ու գեղեցիկ էության հմայքը, և մենք ցավով ենք գիտակցում, որ այդ անմեղ ճշմարտախոսությունը նրան մոտեցնում է ողբերգական վախճանի:

Ահա այս բոլորը մեք առջև գծագրվում է պատմվածքի միայն մեկ դրվագում: Այսպես կյանք, այսպես բնավորություն և շարժում՝ ամփոփված ընդամենը մեկուկես էջում: Այս գլուխը խիստ բնորոշ է պատմվածքի և առհասարակ թումանյան արձակագրի ոճի համար նաև նրանով, որ ցույց է տալիս, թե ինչպես նա է՝ հակակրանքն ու համակրանքը արտահայտում է միանգամայն օբյեկտիվ կենսական պատկերներով, առանց իր կողմից զեթ մեկ հատիկ ուղղակի գնահատական տալու: Բավական է ասել, որ այս ամբողջ հատվածում նույնիսկ մակդիրներ չկան, չխոսելով արդեն հուղական-շաղափարական ուղղակի բնորոշումների մասին (միակ մակդիրը «ահագին պատմությունն» է, որը, սակայն, ակտիվ գնահատող դեր չի կատարում): Չնայած դրան, ամեն ինչ ասվում է լռիվ և աներկբա, միանգամայն պարզ է նաև հեղինակի դիրքորոշումը, նրա վերաբերմունքը դեպի գործող անձինք: Բայց այդ բոլորը ոչ թե ուղղագիծ կերպով հռչակվում է, այլ բացահայտվում է կենդանի գործողության մեջ:

Առհասարակ թումանյանի արձակում մակդիրներն ու լեզվա-արտահայտական մյուս միջոցները հասնում են նվազագույնի: Այսպես, ամբողջ «Գիքորի» մեջ կա ընդամենը մեկ համեմատություն («դեղերի նման գարսած գունդգուն շթերը»), գրեթե չկան խոսքի փոխաբերական օգտագործման օրինակներ, իսկ մակդիրները կառույց է հաշվել մատնների վրա: Դրանք մեծ մասամբ երևույթներին տրվող ուղղակի, «տարրական» բնութագրումներ են, որոնք անմիջաբար բխում են բուն առարկայից և դեպի այն պատմողի ունեցած վերաբերմունքից (անիրավ աշխարհ, կարմիր սիրուն շոր, աչքաբաց տղա, հոր խանձված ձենը, անիծած ժամանակ, բարի պառավ, փայլուն կոճակներ, նախշուն թղթեր և այլն): Ինչպես տեսնում ենք, սրանք սովորական որոշիչներ են և խիստ մոտեցման դեպքում գեղարվեստական մակդիր կոչվել չեն կարող: Բայց ինչքան մեծ հուղական լիցք են պարունակում նրանք: Երևի ամենահուղառատ արտահայտություններն անգամ այնքան շատ բան չէին ասի գյուղից Գիքորի հեռանալու ծանր պահի մասին, ինչքան ասում է երկու մակդիր պարունակող այս նախադասությունը. «Մի խաղաղ առավոտ էր. մի տըխուր առավոտ»:

Մակդիրները համեմատաբար սակավաթիվ են նաև թումանյանի հեքիաթներում. այստեղ ևս դրանք բնականորեն բխում են պատկերվող երևույթից և կարծես թե որևէ հատուկ գեղարվեստական դեր չեն խաղում: Օրինակ, «Քաջ Նազարի» մեջ կան այդպիսի մի շարք մակդիրներ. անշնորհք ու ալարկոտ մարդ, ճրքճրքալ լուս-լուսնյակ գիշեր, անզգամ կնիկ, զարհուրելի ձեն, ահավոր անուն, զարմանալի քաջագործություն և այլն: Հետաքրքիր է, սակայն, որ մակդիրների և խոսքի փոխաբերական առումների «տեսակարար

կշիռը» նկատելիորեն մեծանում է Քաջ Նաղարի «սխրանքների» առթիվ երգիչների հորինած փառաբանական բանաստեղծությունների մեջ («Հղոր արծիվ մեր սարերի», «Խեղճ տկարին դու ապավեն», «Մեր թագավորն էր կարմիր, Իրեն արևն էր կարմիր» և այլն)։ Եթե հեքիաթի բուն պատմողական մասերում բոլորովին չեն հանդիպում համեմատություններ ու ղուգահեռականություններ, ապա այս երգերի մեջ դրանք ներկայացված են մի քանի կատարյալ օրինակներով («Ինչպես ուրուր, Կայծակ ու հուր, Բարձր բերդից թռար հասար, Ո՛վ քաջ Նաղար», «Լուսընկան նոռ սարն ելավ, էն ո՛ւմ նրման էր— Լուսընկան նոռ սարն ելավ, էն Քաջ Նաղարն էր» և այլն)։ Անվիճելի է այս երգերի երգիծական ուղղվածությունը։ Այստեղ ծաղրվում են ոչ միայն քրդ-նանքն ու ստրկամտությունը, այլև նրանց ուղեկցող ծաղկուն-վերամբարձ ոճը, որն օրգանապես խորթ էր իր՝ Թումանյանի դուստր ու նպատակամղված պատմողական արվեստին։

Թումանյանի արձակ պատումի մեջ վնասական դերը պատկանում է խոսքի բայական ձևերին, ուրոք և ապահովում են անընդհատ իրար հաջորդող դեպքերի, զործողությունների շուրջադրումը, պատմությանը հաղորդում են հատուկ տեսակ ու արագություն։ Իրոք, պատմությունը մեծ մասամբ պարզանում է այնպես, որ ամեն մի նոր նախադասություն առաջ է մղում գործողությունը. դարգացնում է այն մի նոր կարևոր կողմով, և ստացվում է մշտական շարժման, փոփոխության շրջանատվող մի զգացողություն։

Ե՛վ հեօխաթներում, և՛ պատմվածքներում կարելի է նկատել բայական ձևերի օգտագործման մի ուրիշ առանձնահատկություն ևս. Թումանյանը սովորաբար խուսափում է կողք-կողքի համանման ստորոգյալներ դնելուց, որը այլ հեղինակների համար ծառայել է իբրև տպավորությունն ուժեղացնելու միջոց։ Նա օգտագործում է միայն մեկ, առավել նպատակահարմար ստորոգյալական ձևը և գործողության ամբողջ «ծանրությունը» դնում է նրա վրա։ Այս առումով Թումանյանի ոճը կարող է համարվել Աբովյանի կողմից այնքան սիրված բաղմաստորոգյալ նախադասությունների կատարյալ հակադրությունը։

Նույնիսկ «Հղինված աչքով» դժվար չէ նկատել, որ Թումանյանի արձակում գերակշռում է պարզ նախադասությունը կամ, համեմատյալ դեպք, համեմատաբար ոչ մեծ դարձվածքը։ Նա չի ստեղծում ծավալուն և բաղմամբ շախաղասություններ, իրար վրա չի կուտակում տալբեր երևույթների, վիճակների ու դեպքերի անվանումներ, հուղական-գաղափարական գնահատականներ։ Թումանյանը գերադասում է կարճ և հատուկ նախադասությունը, որը, սակայն, իմաստով և կառուցվածքով միշտ ավարտուն է, մատնանշում է ամենից էականը, առանց ծավալվելու և շեղվելու հիմնական նյութից։ Բերենք երկու հատված «Ծղերուն» պատմվածքից։ Մեկը այդ ստեղծագործության սկզբնական է, դեպքերի ականատես-հեղինակի արած պատմությունը.

«Մի սեպտեմբերի մեր գլուղացի որսկան Օսեփը ինձ գիշերակաց որսի տարավ Նոնուտի կիրճը։ Գիշերներն էդ կիրճով եղջերուներն իջնում են ձորերն ու հովիտները, արածում են, արշալույսից առաջ ջուր են խմում ու էլ ետ իրենց «պնդոցն» են տալիս։

Գնում էինք գիշերը մնանք բոստանի Օվակիմի դափումը, որ լուսադեմին հասնենք որսատեղը պահելու»։

Մի հատված էլ բերենք նույն պատմվածքի զործող անձերից մեկի՝ Օվակիմի բիճայի ոճավորված պատմությունից. «Մի տարի սարումն էի։ Էկան, խաբար բերին, թե բա թոռդ հիվանդացել ա, արի։ Սարիցը վեր կացա, հիմի տուն եմ գալի։ Ըմպիին ծովեցի, ասի կարելի ա որսից, բանից պատահի։ Ման եկա, ման, մի տեղ տեսնեմ բրնձուտում մի բան խշխշացնում ա, թփերը ժած ա տալի»։

Այս հատվածները ոճի առումով բացարձակորեն համադր չեն՝ և՛ այն պատճառով, որ երկրորդի մեջ զգալիորեն ուժեղ է բարբառային ոճավորումը, և՛ այն, որ այստեղ նախադասություններն ավելի կարճանում են։ Բայց խոս-

քի վարդաքան ընթացքը մոտավորապես նույնն է. արտաբուստ հանգիստ, անշտապ կերպով իրար հաջորդող ոչ մեծ դարձվածքներ, որոնք իրենց մեջ կրում են սլափմոթյան էպիկական լայնությունն ու դրամատիկ լարումը:

3

Թումանյանի արձակում շարադրանքի հիմնական եղանակը մեծ կամ փոքր չափով ոճավորման ենթարկված պատումն է՝ պատմելաձևի այն յուրահատուկ ոճն ու նրանգը, որի ետևում սեփական են ոչ միայն դեպքերն ու մարդկանց, այլև իրեն՝ պատմողին: Սակայն պատմի ոճավորումը ունի տարբեր ձևեր ու մակարդակներ, որոնք պետք է իրարից հստակորեն առանձնացվեն:

Այս տեսանկյունից անդրադառնալով, նախ, պատմվածքներին: Տարբեր կրկերում կարելի է նկատել տարբեր հարաբերություն շարադրվող դեպքի և պատմողի միջև:

Առանձին խումբ են կազմում այն պատմվածքները, որոնց մեջ պատմությունը առաջ է տարվում հենց իր՝ գլխավոր հերոսի անունից: Ժիշտ է, սկզբից մինչև վերջ այդ եղանակով է դարգանում միայն մեկ պատմվածք՝ «Արջաորսը», բայց մենք խորհում ենք խոսելու երկերի որոշակի խմբի մասին: Բանն այն է, որ մի շարք պատմվածքներում թեև հեղինակային խոսք կա, բայց այն շատ թույլ է արտահայտված, ըստ էության դուրս չի գալիս համեսու նշադրման (ռեմարկի) սահմաններից: Այդ փոքրիկ հատվածները միայն հիմք են ստեղծում, խթանում բուն պատմությունը, որը գրեթե ամբողջությամբ առաջ է տարվում գլխավոր հերոսի անունից: Այդպիսի պատմվածքներից է «Գաբո բիձու շերամապահությունը», որի մեջ հեղինակին պատկանում է միայն առաջին նախադասությունը (սեյ ու Գաբո բիձեն անցնում էինք լողոտ ձորով) և մեկ էլ նրա մի քանի պատմիչ հարց ու պատասխանները («Համամե», «Ինչո՞ւ, Գաբո բիձա», «Թթան տերեւ» և այլն): Մնացածը իր՝ Գաբո բիձու ոճավորված պատմությունն է ևստիում շերամ աճեցնելու «անհնարինության» մասին: Նույնը տարբեր երանգներով երևան է գալիս նաև «Գեղը» պատմվածաշարում, ուր մի քանի գյուղացիներ՝ Շորագյալցի Ասոն, Բեռի Անդրիասը, զուգահեռ ուստա Սարգիսը և ուրիշներ, հերթով փառաբանում են ինքնուրույն և ամբողջական պատմություն են շարադրում գալիքի «բնավորության», նրա հետ իրենց ունեցած հանգիստների մասին: Նվ, ավելացնենք, այդ պատմության շնորհիվ էլ իրենք են ամբողջանում և կանգնում մեր առջև իրենց կենդանի բնավորությամբ, վարքագծով, խոսելաձևով:

Թումանյանն ունի նաև մի քանի պատմվածք, որոնք գրեթե ամբողջովին կազմված են հերոսների երկխոսություններից և նրանց միջոցով օբյեկտիվորեն գծագրում են խոսողների՝ հայ գյուղաշխարհի մարդկանց բնավորությունները («Ներկաթուղու շինությունը», «Քեռի խեղանը», «Նեսոյի քարաբաղնիսը»): Այդ իմաստով էլ նրանք դարձյալ դառնում են պատմիչի հիմնական կրողներ:

Սակայն, ինչ ձևով էլ որ արտահայտվի պատմողի խոսքը, մի բան միշտ պահպանվում է իբրև անխախտ օրենք. Թումանյանն ամենայն հարադատությամբ վերարտադրում է գյուղացու մտածողության և խոսելաձևի առանձնահատկությունները, լուսավորում է նրա բնավորությունը նրա իսկ խոսքի օգնությամբ: Դա գեղարվեստական ճշմարտացիության մի բարձրագույն արտահայտություն է, որը, կարելի է ասել, Թումանյանի փոքրածավալ պատմվածքները մոտեցնում է գրականության ամենաօբյեկտիվ սեռին՝ դրամատուրգիային: Խոսքը մեծ մասամբ հանձնելով հերոսներին, Թումանյանն, իհարկե, լայնորեն օգտվում է նրանց հարադատ լուսու բարբառից, բայց դա չէ վճռական գործոնը (բնորոշ է, օրինակ, որ լիովին բարբառով դրված «Արջաորսի» առաջին տարբերակը հետագայում հեղինակն զգալի փոփոխության են-

խարկեց, բավական մեղմելով խոսքի բարբառային ձևերը): Ամենից կարևորն այն է, որ Թումանյանը կարողանում է տառացիորեն «քանդակել» պատմող հերոսների կերպարները նրանց իսկ խոսքի օգնությամբ, ստիպել, որ մենք ոչ միայն լսենք նրանց կենդանի, հյուսիսեղ պատումը, այլև տեսնենք նրանց կենցաղը, դիմախաղերը: Ահա մի հատված «Նեսույի քարաբաղնիսից»՝ հերոսի դանդաղ-անշտապ և ինքնավստահ պատմությունը այն դրամատիկ և, ինչպես շուտով կպարզվի, ի վերջո ողբերգական պահին, երբ գյուղացիներն ամուր նստել են մահամերձ հիվանդ Կիրակոսի վրա. «Մի աշունք ես մի արջի բուն գտա: էկա ասի՝ Աբգար, արջի բուն եմ գտել, արի դնանք արջին բնիցը հանենք: Գնացինք: Ես մի ձող վեր կալա էս արջի բունը խրթիլորթիլորեցի: Մին էլ հանկարծ էն անտեր արջը դուրս եկավ ու ինձ կալավ: Աբգար, քոմադ հա քոմագ: Ո՞վ կտա Աբգար—մին էլ տեսնեմ հրեն փախած զնում ա: Արջի ձեռիցը մի կերպ պրծա էկա տուն: Ասում եմ, աղա, դու էս ի՞նչ արիր: Թե՛ էկա տուն, որ թվանք բեռեմ: Սուտ: Վախիցը փախավ»:

Նվաճ պատմվածքներից որոշակիորեն տարբերվում են այն երկերը, որոնց մեջ պատմող-հեղինակը հանդես է գալիս իրեն դեպքերի ակնառես, երբեմն էլ մասնակից: Այդպիսի գործեր են «Իմ ընկեր Նեսուն» և «Ահմադը»՝ ներշնչված մանկության հուշերով, «Մայրը», «Նղջերուն» և «Ալլահից զերկ-վածը», որոնց մեջ նույնպես հեղինակը պատմում է իբրև եղբուկյան անմիջական ականատես: Մի քանի գործերում էլ («Ներկայությունը», «Գաբո բիճուր շերամապահությունը», «Քեռի խեչանք», «Գելը») ականա-տես-հեղինակը ըստ էության չի մասնակցում դեպքերին, նրա ներկայությունը միայն կոմպոզիցիոն դեռ է խաղում, իրավունք է տալիս տվյալ պատմու-թյունը կամ գրույցը վերարտադրելու իբրև անձամբ լսած կամ տեսած մի բան:

Պատմող-հեղինակի առկայությունը երկերի կառուցվածքային համա-կարգում քննարկյալ ուղղակի (երբեմն շատ ուժեղ) կոստան է մտցնում իրենց բովանդակության մեջ խստորեն օբյեկտիվ և ճշգրիտ պատմվածքների մեջ: Հի-շենք պատմողի սիրտը ողողող և մեզ ևս փոխանցվող այն հուզառատ «ցավն ու ափսոսանքը», որոնցով սկզբից մինչև վերջ տոգորված է «Իմ ընկեր Նեսուն»: «Հուսնյակ գիշերներին գերանների վրա նստած հեքիաթ ասող Նեսուն, մաքուր ու միամիտ Նեսուն» մանկության աշխարհից եկած և մինչև վերջ էլ իր բովանդակ համայնք չկորցրած այն գեղեցիկ կերպարն է, որը հակադրվում է ոչ միայն իր իսկ Նեսույի հետագա տգեղ ձևափոխությանը, այլև նրա վաղեմի մաքրությունը աղաքտած կենսական հանգամանքներին: «Նղջերուն» պատմը-վածքի մեջ սկզբից մինչև վերջ ներկա ականատես-հեղինակի կերպարը սկզբ-բունքային դեր է խաղում կոմպոզիցիայի մեջ, դառնում է դեպքերն ի մի բե-րոր օղակ, բայց, որ ավելի կարևոր է, արտահայտում է զաղափարական բո-վանդակության ամենից էական կողմը՝ բողբոջ բնության կուսական գեղեց-կության եղծման դեմ: Այն, ինչ Օվակիմ բիձան իր պատմության մեջ շարադ-րում է իբրև ժողովրդական տարերային բնապաշտության և հումանիզմի ար-տահայտություն, պատմող-հեղինակի խոսքերում փիլիսոփայական խոր ի-մաստավորում է ստանում: Հիշենք պատմվածքի եղբայրակի տողերը՝ հեղի-նակի խորհրդածությունը վերավոր եղջերուի սպանության պահին. «Ես երեսու շրջեցի, իբրև թե սարերին եմ նայում: Ետևից մի խուլ տնրոց լսեցի... ու չգի-տեմ ինչու, սկսեցի մտածել կյանքի ու մահվան մասին, և էնպե՛ս տգեղ էր թվում ինձ կյանքը...»:

Սակայն պատմող-հեղինակի ներկայությունը Թումանյանի շատ պատմը-վածքներում ունի մի ուրիշ էական ֆունկցիա ևս, որը թերևս ամենից կարևորն է նրա համար: Դրանով նա ձգտում է ստեղծել բացարձակ հավաստիություն, կենսական կոնկրետության և ճշմարտության այն զգացումը, որն ուղեկցում է մեզ Թումանյանական պատմվածքները կարդալիս: Այդ կերպարի առկայու-թյունը մեր մեջ ավելի է ամրապնդում այն պատրանքը, թե մենք ոչ թե գե-ղարվեստական գործ ենք կարդում, այլ տեսնում և շոշափում ենք կյանքի «մի կտոր», մեր շուրջը ծավալվող իրական մի դեպք: Թումանյան արձակա-

գիրն ասեք ձգտում է վերացնել կյանքի և արվեստի սահմանները, երբեք, սակայն, չընկնելով նատուրալիստական պատճենահանման մեջ, միշտ պահպանելով ստեղծագործական բարձր ներշնչանքն ու գեղարվեստական չափի դպրումը:

Ըստ պատումի եղանակի և կառուցվածքի առանձնանում է Թումանյանի պատմվածքների մի երկրորդ խումբ ևս, որոնց մեջ ղեպֆեր Եսեկայացվում են հնդկական օբյեկտիվ շարադրանքի սկզբունքով, առանց պատմող-ակա-նատեսի մասնակցության: Այդ ձևով են գրված գերադանցապես լուսաշին շրջանի պատմվածքները («Սուլի ժամանակից», «Աղբատի պատիվը», «Քաջերի կյանքից», «Լեռների հովիվը»), իսկ ավելի ուշ գրածներին՝ «Գրադը»:

«Գիքորի» մեջ պատմողի կերպարը ուղղակի չի երևում, նա ասեք թաքնելու է դեպքերի ու զործող անձանց ետևում: Եվ, այնուամենայնիվ, նա ներկա է, թեև նրա գոյությունը պետք է հայտնաբերել, ինչքան էլ սա առաջին հայացքից տարօրինակ թվա, «բացակայող հատկանիշների» մեջ: Այո՛, պատմողն իր վերաբերմունքով և սրտի տառապանքով երևան է դալիս այն բացառիկ զսպված, արտաքուստ սառը և անտարբեր թվացող պատմելաձևի մեջ, որով նա շարադրում է դեպքերը, նույնիսկ զործողության ամենից ողբերգական պահերը: Այդ ճանապարհով էլ նա հասնում է իր հիմնական նպատակին. ինչքան առերևույթ «հանգիստ» և «անկիրք» է շարադրվում Գիքորի ծառայության ու մահվան պատմությունը, այնքան, ասեք մաթեմատիկական «հակադարձ համեմատականի» սկզբունքով, ավելի ուժեղ է ազդում պատմությունը իր ներքին վիթխարի դրամատիզմով, կենսական և հոգեբանական ճշմարտացիությամբ: Պատմողի գաղափարական և հուղական դիրքավորումը միանգամայն որոշակի է և այս առումով ոչ մի վիճելի հարց չի ներկայացնում: Բայց այդ ամենը երևում է ոչ թե ուղղակի գնահատականների, այլ դեպքերի ու բնավորությունների զարգացման օբյեկտիվ ընթացքի, հաղիվ որսայի նուրբ մանրամասների և ակնարկների մեջ: Անվիճելի է, օրինակ, որ պատմողն սկզբից ևեթ ոչ թե Համբուրգի կողմն է, այլ նրա կնոջ, որ նա ևս հավանություն չի տալիս «մարդ դառնալու» համար Գիքորին քաղաք տանելու որոշմանը: Այդ չէ՞ պատճառը, որ նա առաջին իսկ գլխում ստեղծում է շատ վշտալի, մի տեսակ «նախաողբերդական» մթնոլորտ («տխուր առավոտ», «մայրը գոգնոցով սրբում է աչքերը», Գիքորի շուտ-շուտ ետ նայելն ու իրենից անդարձ հեռացող հայրենի գյուղը հայացքով որոնելը): Բայց ուղղակի ոչ մի խոսք ապագա ողբերգության սասին, նույնիսկ՝ կարծեք հակառակը. «տանտերը գովեց Համբուրգին, որ շարադրվում է որդուն մարդ շինի», իսկ բազազ Արտեմի պայմանները շարադրելուց հետո նույնիսկ բազմախոստում եզրակացություն՝ հեղինակալին խոսքի մեջ. «ու էսպես Գիքորը պետք է բարձրանար»: Ինչպիսի՞ գառը հեղնանք է այս «փայլուն հեռանկարի» սպասումը Գիքորի ծանր ճակատագրի նկատմամբ: Պատմողն, իհարկե, դիտմամբ է ստեղծում այդ սուր հակադրությունը, առտաքուստ մնալով ստվերի մեջ, բայց իրականում արտահայտելով ոռոշակի վերաբերմունք, ընթերցողին նախապատրաստելով փոքրիկ հերոսի ողբերգական վախճանին:

Պատմողի կերպարը յուրօրինակ ուղիներով հանդես է գալիս նաև հեքիաթներում, թեև էսպես տարբերվում է պատմվածքների մեջ մեր դիտած հականիշներից: Բանն այն է, որ հեքիաթի մեջ, ժողովրդական բանահյուսության այս ժանրի ոգուն և ոճին համապատասխան, դեպքերը կատարվում են հեռավոր, ավելի ճիշտ՝ անորոշ ժամանակներում («Ժուկով-ժամանակով»), նույնապես անորոշ վայրում, դեպքերի բուն իրողությունն էլ հարցականի տակ է («իհնում է—չի լինում»): Պահպանելով բանահյուսական ժանրի բովանդակության և պոետիկայի այս և մյուս դժեբը, Թումանյանը, բնականաբար, չէր կարող ի՞նչ մշակած հեքիաթներում ուղղակի մտցնել պատմող-ականատեսի կերպար կամ թեկուզ շարադրանքն առաջ տանել որևէ զործող անձի անունից: Դա կհակասեր հեքիաթի ոճին, որ Թումանյանն զգում է արտակարգ նրբությամբ և միշտ ձգտում է հավատարմորեն պահպանել:

Այո՞, Թումանյանի հեքիաթներում պատմող ուղղակի իմաստով, իբրև ուղղակի անձ, չկա (թերևս բացառություն է կալվում միայն խոսքի և գործի ալոգիզմի սկզբունքով կառուցված «Սուտլիկ որսկանը», որի մեջ ինքը՝ պատմողն էլ անձամբ մասնակցում է իր նկարագրած որսորդական «քաջագործությանը»)։ Սակայն հենց հեքիաթին ընդհանուր պատմելաձևը հավատարմորեն վերարտադրելու շնորհիվ էլ մեր հայացքի առջև գծագրվում է պատմողի մի լսողական-հավաքական կերպար, որը ժողովրդական իմաստության և դարավոր կենսափորձի կրողն է։ Տարբեր ոճական երանգներով է նա պատմում իր իմացած ծիծաղաշարժ ու ողբերգական դեպքերը։ Կան, օրինակ, միանգամայն «լուրջ ոճով» և դրամատիկ բովանդակությամբ պարզապես սլափողներ, ինչպես «Կոնառ աղջիկը», «Խոսող ձուկը», «Նդեմական ծաղիկը»։ Բայց ամենից ընդունելի, իհարկե, երգիծանքն է իր տարբեր ձևերով ու աստիճաններով՝ սկսած մեղմ բարեհոգի հումորից մինչև անհաշտ սատիրան։ Այդ երկու ծայրաթևերի միջև կան երգիծանքի ամենատարբեր ձևեր ու երանգներ՝ մանկական հեքիաթների «խրատական ժպիտը» («Միտը», «Պոչատ աղվեսը», «Ուլիկը», «Ճամփորդները»), մարդկային հիմարությունը, չմտածված քայլերը ծաղրող սյուժեները («Անխելք մարդը», «Կացին ախպերը», «Խեղճն ու հիմարը», «Բարեկենդանը», «Կիկոսի մահը», «Ձախորդ Փանոսի հեքիաթը»), աշխարհի տերերի ազահությունը, շարությունը և աշխատանքի մարդկանց բարոյական գերադանցությունը բացահայտող պատումները («Չախախտ թագավորը», «Սուտասանը», «Ոսկու կարասը», «Տերն ու ծառան», «Քեֆ անողին քեֆ չի պակսիլ», «Քաջ Նազարը»)։ Թումանյանի հեքիաթագիրն ունի ժողովրդական պարզունակ սյուժեներում պահված երգիծանքի հարուստ շերտերը ոչ միայն տեսնելու, այլև դրանք ընդգծելու և նոր ուժով վալյեցնելու բացառիկ տաղանդ։

Միայն այդ ճանապարհով կարող էր ստեղծվել Թումանյանի հեքիաթների գլուխգործոցը՝ հանճարեղ «Քաջ Նազարը», այս ժանրի լավագույն նմուշներից մեկը համաշխարհային գրականության մեջ։ Ինչպես հայտնի է, այս վերջինի միտքը անձամբ իր՝ Թումանյանի կարծիքն է. սովորաբար սեփական երկերը շատ համեստորեն գնահատող բանաստեղծը 1922 թ., այսինքն՝ կյանքի մայրամուտին, հայտարարեց, որ ինքը «միայն մի հեքիաթ է մշակել կարգին», և դա «Քաջ Նազարն» է, որը նա պատրաստ է առաջադրելու «ամբողջ ըրական աշխարհի քննությանը»։ Այսպիսի հայտարարության համար հիմք էր տալիս այն գիտակցությունը, որ բանաստեղծական կերպարի հետագա խորացման ու զարգացման ուղիով ինքը իրոք ստեղծել է երգիծական վիթխարի ուժի մի տիպ, որն իրավունք ունի մտնելու համաշխարհային գրականության հավերժական կերպարների շարքը։

Այդ տիպն ստեղծելու ընթացքում վճռական գործոն դարձավ երգիծանքը՝ ուղղված և՛ Քաջ Նազարի, և՛, մանավանդ, նրա շրջապատի, մարդկային հիմարության, քծնանքի, տիրապաշտության և ստրկամտության դեմ։ Ահա թե ինչու երգիծական գնահատականը հատկապես սուր արտահայտություն է ստանում այն ժամանակ, երբ սլափվելով են վախկոտ և անշնորհ մարդուն իբրև քաջ և անհաղթ հեռուսի ընդունելու և նրան անմիջապես ստրկորեն հպատակվելու դրվագները։ Հիշենք գլուղական հարսանիքը և Նազարի մասին հորինված առաջին փառաբանական երգը («Բարով եկար, հազար բարի, Հրզոր արծիվ մեր սարերի...»), յոթ հսկա եղբայրների երկյուղը, վագրին «ծի շինելու» պատմությունը և անմիջապես հյուսված նոր բանաստեղծական ներբողները («էս աշխարհքում, մարդկանց շարքում...», «Լուսնկան նոր սարն ելավ...»), վերջապես՝ «ծառերն արմատահան անելով» թշնամու գործին սրբելու տեսարանը։ Հետաքրքիր է, որ միակ շնչավոր էակը, որը հասկանում է, թե «վոնն ինչ անպետքի մի՞նն է նստած», Նազարի տակի ձին էր։ Այսպիսով, ձիու «մարդագիտությունը» գերադասվում է ստրկամտությամբ կուրացած մարդկանց ըմբռնումից, որոնք ամենավախկոտ արարածին հուշակում

են քաջարի հերոս և հլուհնաղանդ ընկնում են նրա «բուսան մեջ»։ Սա Թուման-
յանի հասարակական երգիծանքի զազաթնակետն է, որն ունի պատմական և
հասարակարկային վիթխարի ընդգրկում, հնչում է իրոք զգաստության կոչ՝
ուղղված ներկա և գալիք սերունդներին։

4

Պատումի ձևերի նման, բազմադան և նաև Թումանյանի արձակի կոմ-
պոզիցիոն-սյուժետային եղանակները։ Սակայն դրանք ևս հեշտությամբ կա-
րող են հանգեցվել մի քանի ընդհանուր հատկանիշների։

Սկսենք, նախ, արտաքին ծավալային գծերից։ Թումանյանի ավարտուն
արձակ երկերը աչքի են ընկնում բովանդակության զեղադույն խտացումով
և բացառիկ սեղմությամբ։ Ընդամենը երկու-երեք էջից բաղկացած պատմե-
լածքը կամ հեքիաթը նրա համար սովորական բան է։ Բայց կենսական հյու-
թերով, մտքով և զգացմունքով ինչքան հագեցած երկեր են դրանք. «Երկա-
խուլու շինությունը», «Գաբո բիծու շեղամապահությունը», «Նեոսի քարա-
բաղնիքը», «Քեռի ինչանը», «Կացին ախպերը», «Սուտիկ որսականը», «Ոս-
կու կարասը», «Բարեկենդանը», «Կիկոսի մահը»։ Սրանցից ամեն մեկը իր
ամփոփած կենսական նյութով և բնավորություններով մի այլ գրողի գրչի տակ
կարող էր հիմք դառնալ մի-մի ծավալուն ստեղծագործության համար։ Բայց
անկասկած է նաև, որ ծավալի մեծացումից տալովորությունը կարող էր
միայն թուլանալ Թումանյանն ասում է նվազագույնը տվյալ դեպքի կամ
բնավորության մասին, բայց այդ նվազագույնը պարունակում է առավելա-
դույն «զեղարվեստական ինֆորմացիա» պատկերավոր երևույթի կամ կերպա-
րի վերաբերյալ։ Գաբո բիծու մասին ավելին ասել պետք չէ, քան այն, ինչ
նա ինքն է պատմում «մեր նոր ուսումնականների» իբր թե անօգուտ խոր-
հուրդների, «աբրեշումի ճիճուն» աճեցնելու ձախողված փորձերի մասին։
Ամեն մի հավելում կամ բացատրություն միայն կթուլացնեի տալովորու-
թյունը, ուր մենք ստանում ենք այդ իր տեսակի մեջ մոտմենտալ կերպարից։
Կամ՝ դժվար է պատկերացնել սոցիալական արդարության գաղափարի ավելի
վառ հաստատում, քան ընդամենը երկու էջանոց «Ոսկու կարասը» հեքիաթը։
Այդ գաղափարը ոչ թե մերկապարանոց հռչակվում է, այլ անհաճու շոշափե-
լիությամբ մարմնավորվում է ոսկու կարասի շուրջ վիճող աղնիվ և անշահա-
սեր գլուղացիների, ազահ ու դաժան թագավորի կերպարների մեջ։

Նույնը վերաբերում է նաև «Քաջ նաղարին»։ Վերին աստիճանի նշանա-
կալից է և օրինալի, որ Թումանյանի ստեղծած մոտմենտալ երգիծական
կերպերը հետագայում բազմիցս գրավեց և շարունակում է գրավել այլ գրող-
ները։ Ուշագործությունը՝ հիմք դառնալով ոչ միայն նոր հեքիաթ-պատմվածք-
ների, այլև դրամատիկական և նույնիսկ ծավալուն վիպական երկերի համար։
Բայց ինչքան էլ հետագա շրջանի հայ գրողները, ոկսած Դ. Դեմիրճյանից, ինչ-
ինչ կենսական կամ գաղափարական գծերով լրացրած լինեն Քաջ նաղարի
կերպարը, նրանց բոլոր պատկերումների հիմքում և ակունքների մոտ եղել է
Թումանյանի կերտած անզուգական, անհատակ խորը ունեցող պատմը, որն
զբաղեցնում է մի տասը էջ, ո՛չ ավելին։ Եվ կարելի է առանց տատանվելու ասել.
«Քաջ նաղարական» թեման շարունակած ո՛չ մի հայ գրող, նույնիսկ Դե-
միրճյանն իր մեծատաղանդ կատակերգությամբ, վերջին հաշվով այդ կերպա-
րի էության մասին ավելին չի ասել, քան Թումանյանն իր փոքրածավալ հե-
քիաթով։

Շարունակելով օրինակները, մենք կարող ենք իբրև ընդհանուր եզրա-
կացություն ասել, որ արձակագիր Թումանյանի տարերքը «փոքր ժանրն» է,
որի մեջ, սակայն, նա ըստ ամենայնի ծավալվում է և՛ խորքով, և՛ լայնու-
թյամբ։ 1890-ական թթ. սկզբին վեպ գրելու փորձը («Դեպի հայրենիք») չհա-
ջողվեց և անավարտ մնաց նաև այն պատճառով, որ վիպական ծավալուն ձևը
չէր համապատասխանում նրա տաղանդի բնույթին։

Թումանյանի արձակի գրեթե բոլոր սյուժեներն աչքի են ընկնում մի յուրօրինակ «գործնականության» սկզբից ևեթ հիմնականը մատնանշելու և մինչև վերջ այն ձևերից «բաց լիցիտելու» կայուն ձգտումով: Նա գերադասում է «գործի անցնել» միանգամից, պատմվածքի կամ հեքիաթի առաջին իսկ տողերից: Իրոք, ուշագրություն դարձնենք նրա մի քանի երկերի սկսվածքին. Թումանյանը մեզ իսկույն մտցնում է գործողության մեջ, առաջին իսկ նախադասությամբ մեր առջև դնում է մի այնպիսի դեպք կամ իրավիճակ, որը ոչ միայն անհրաժեշտաբար ենթադրում է շարունակություն և հետագա ծավալում, այլև անմիջապես մեզ կապում է իր հետ: Ահա մի քանի օրինակ. «Դ... գյուղաքաղաքում առանձնացած ապրում էր Սիմոն անունով մի բարի մարդ», «Գյուղացի Համրուի տունը կոխվ էր ընկել», «Մի կերի տարի էս ու մեր Ավագը մասրեքում խոզ էինք պահում», «Ես ու Գաբո բիձեն անցնում էինք Լուու ձորով», «Կիրակոսը մրսել էր, անկողին էր ընկել, տանջվում էր տաքության մեջ», «Մի խումբ ընկեր երեխաներ էինք: Գյուղացի երեխաներ» և այլն:

«Գործնական» սկիզբն ավելի ևս ցայտուն է հեքիաթներում: Այստեղ արդեն բացառվում է որևէ քնարական կամ դատողական սկսվածք, անհրաժեշտ է իսկույն ներկայացնել բուն պատմությունը: Եվ Թումանյանը այդպես էլ վարվում է: Նրա առաջին հեքիաթը՝ «Անխելք մարդը», սկսվում է այսպես. «Ժամանակով մի աղքատ: մարդ կար. որքան աշխատում էր, որքան շարշարվում էր, դարձյալ միևնույն աղքատ էր մնում»: Այս հեքիաթում Թումանյանն արդեն կիրառում է ժողովրդական բանավեպի մի էական դիժ. ներկայացնելով բոլոր էությունների անիրական՝ խիստ չափազանցված կամ նույնիսկ ֆանտաստիկ դեպք, պետք է հավատ ներշնչել նրա նկատմամբ, այն մատուցել իբրև հավաստի եղելություն: Այդպիսի սկիզբ ունեն նաև մի քանի այլ հեքիաթներ. «Մի աղքատ մարդ ու կնիկ են լինում, ունենում են երեք աղջիկ», «Ժամանակով մի աղքատ մարդ է լինում, անունը Փանոս», «Ժամանակով մեր աշխարհում մի վաճառական է լինում», «Երկու ախպեղ են լինում. միսր խելոք, մյուսը հիմար», «Ժամանակով Բաղդադ քաղաքում նստում էր Հարուն Ալ Ռաշիդ թագավորը» և այլն: Սակայն սրանց կողքին Թումանյանն իր մշակումներում շատ հաճախ է օգտվում հայ ժողովրդական հեքիաթների հատնի սկսվածքից՝ «լինում է, չի լինում»: Մի սկսվածք, որն առաջին իսկ խոսքից ներկայացնում է ժողովրդական հեքիաթասացների պատմելաձևի երկդրմի բնույթը, իրականը և անիրականը խառնելու հակումը: Այս կայուն բանահյուսական բանաձևը երևան է գալիս Թումանյանի մշակած տասը հեքիաթներում, այդ թրվում է «Քաջ Նազարի» մեջ («լինում է, չի լինում մի խելճ մարդ՝ անունը Նազար»):

Պատմվածքների և հեքիաթների կառուցվածքի մեջ կարևոր դեր են խաղում նաև նրանց եզրափակիչ հատվածները: Դրանք սովորաբար ոչ միայն վերջակետ են դնում գործողության ընթացքին, այլև նոտ լույս են սփռում ամբողջ պատմության վրա, երբեմն էլ ակնարկում են ապագայի մասին: Պատմվածքներից շատերն ունեն իմաստալից խորհրդանշական ավարտ, որով մի տեսակ ընդարձակվում են պատկերված կոնկրետ գործողության շրջանակները, այն ձևով է բերում ավելի ընդհանուր և հարատևող բովանդակություն: Բերենք մի քանի օրինակ: «Քաջերի կյանքից» պատմվածքի վերջում, Մեհրաբի և մյուս գյուղացիների զայրույթն ու փսոսանքը նկարագրելուց հետո, հաջորդում է եզրափակիչ նախադասությունը, որով այդ զգացմունքները կարճ են փոխանցվում են բնությանը. «Մի քանի վարկյան հետո դարձյալ ահագին ձորը մնաց մենակ Ձորագետի գոռոցներին, որոնք միաժամ, կարծես, մըռնչում էին «ափսոս...»: «Երկաթուղու շինությունը» պատմվածքը, գյուղացիների բուռն վեճերից հետո, ավարտվում է այսպիսի տողերով. «Ու-ո-ո-ո... Ձորերում սուլում էր երկաթուղին: Նոր էր մտել նա մեր ձորերը»: Այս կրտուկ վերջաբանը շատ խորիմաստ է. երկաթուղին անդառնալիորեն մտել է նահապետական աշխարհ, անկախ այն բանից՝ ընդունո՞ւմ են գյուղացիները

նրա մոտքը, թե՞ ոչ, Կամ հիշենք «Արջաորսի» եզրափակիչ տողը. «Միայն էն օրերում ձորի վրա շատ ուրուր պրտիտ եկավ...»: Նախորդ տողերում պատմողի կողմից ասես դիտմամբ անորոշ թողնված այն հարցը, թե վերավոր արջը «էլ դիտեմ ոչ ինչ եղավ», այս եղբայրակիչ նախադասության մեջ գտնում է որոշակի, բայց խորհրդանշի բնույթ ստացած պատասխան. ձորի վրա պտույտ եկող ուրուրները, անշուշտ, գնում էին դեպի արջի դիակը: «Մղրիդը», «Գեւը», որոնք հաճախ կոչվել են «պատմվածքներ կենդանիների կյանքից», նույնպես ավարտվում են այնպիսի նախադասություններով, որոնք ակնարկում են բնության անընդհատ կրկնվող և շարունակվող կյանքը: Նախորդ աշնանը մահացած ծղրիղների փոխարեն ամեն գարուն աշիարհ են գալիս նորերը, և «շարունակվում է նույն կյանքն ու նույն երգը—ճրոռ...ճրոռ... Կարծես ոչինչ չի փոխվել»: Իսկ «Գեւը» պատմվածաշարը, գայլերի մասին բազմաթիվ դրվագներ ներկայացնելուց հետո, նույնպես ավարտվում է բնության մեջ նրանց հարստեղ կյանքը հավաստող բառերով. «Սոված դելը պտտվում էր գլուղի շորս կողմը»:

Իսկ ի՞նչ ասել «Գիքորի» նշանավոր ավարտի մասին. չէ՞ որ այն ինքնին մի ամբողջ լիարժեք ստեղծագործություն է: Որպես քաղաքում թաղած Համբոն մտնելով է հայրենի գլուղին, իսկ այդ ժամանակ՝ «գլուղից դուրս կանգնած սպասում էին նանը, Զանին, Միկիլը, Մոսին, իսկ փոքրիկ Գալուն սոր գրկից կանչում էր.—Ալի՜, ալի՜, հե՛ Գիքոր...»: Այստեղ էլ պատմվածքն առարկում է, նրանից դուրս են մնում մոր և մյուս հարազատների համար բացվելիք դռան իրողությունը, նրանց վիշտն ու ողբը: Այս բոլորն ընթերցողը պետք է լրացնի իր երևակայությամբ, և տպավորությունն ավելի ուժեղ է ու հարստ, քան եթե այդ մասին ուղղակի և մանրամասն պատմվեր:

Նշենք նաև Թումանյանի մի շարք հեքիաթների բնորոշ մի գիծ. հիմնական սյուժետային գործողության ավարտից հետո էլ հերոսներն «անորոշ ժամանակով» կամ, ավելի ճիշտ, մեկընդմիջտ մնում են կենդանի, իսկ նրանց միջև ծագած հակադրությունը անվերջ հարատևում է: Դրանով իսկ հեքիաթի կերպարները դուրս են գալիս պատմական ժամանակի սահմաններից, դառնում մարդկային հավերժական հատկանիշների կրողներ: Դրանով նաև ընդգծվում է հեքիաթի սյուժեի ու կերպարների արդիական իմաստը: «Մինչև օրս էլ էս մարդ ու կնիկը կռվում են դեռ,— կարդում ենք «Բարեկենդանի» վերջում:— Սա նրան է ասում հիմար, նա սրան, իսկ բարեկենդանը լսում է ու ծիծաղում»: Իսկ «Խելոքն ու հիմարը» ավարտվում է այսպես. «Ու ասում են, մինչև էսօր էլ խելոք հիմարը կիսամերկ ման է գալի, պատահողին զանգատվում, բայց ոչ ոք չի հավատում, ամենքն էլ ծիծաղում են վրեն, իսկ խելոք ախպերն էլ ծիծաղում է ամենքի հետ»: Բայց եթե այս հեքիաթներում հարատևողը տուրյա կենցաղային իրողություններն են, ապա «Քաջ Նազարի» մեջ հարանման վերջաբանը ակնարկում է համամարդկային նշանակություն ունեցող խնդիրներ: Մարդկային հիմարությունից և ստրկամտությունից ծնված կեղծ և անառժան կուռքը դառնում է շարիք հենց իրենց՝ մարդկանց համար. և Թումանյանը, հեքիաթի վերջում «անմահ պահելով» Քաջ Նազարին, դրանով իսկ հիշեցնում է նման երևույթների անուղղելի շարիքն ու մնասր հասարակության առաջադիմության համար. «Եվ ասում են՝ մինչև էսօր էլ քեֆ է անում Քաջ Նազարը ու ծիծաղում է աշխարհի վրա»:

Եթե նույնիսկ ամենաընդհանուր ձևով համեմատենք Թումանյանի արձակ երկերը նրա էպիկական պոեզիայի հետ, ապա դժվար չի լինի նկատել, որ արձակի մեջ շատ ավելի մեծանում է գործող անձանց խոսքի տեսակարար կշիռն և փոքրանում է հեղինակային պատմության դերը: Պատմվածքներում և հեքիաթներում հեղինակը ավելի քիչ է երևում, քան պոեմներում և բալլադներում, թեև հայտնի է, որ վերջիններիս մեջ ևս (հատկապես «Անուշը», «Թմկաբերդի առումը», «Փարվանան», «Պոետն ու Մուսան», «Մի կաթիլ մեղրը», «Թագավորն ու շարին» և այլն) հեղինակային պատմությունը հաճախ իր տեղը գիշում է հերոսների ուղղակի խոսքին, ստեղծելով մի յուրօրին-

նաև «չափածո դրամայի» տպավորություն: Բայց այդ հատկանիշը ավելի լավ է երևում արձակի մեջ, հատկապես այն գործերում, որոնք գրվեցին նոր դարի սկզբից: Երկխոսությունը Թումանյան արձակագրի համար ինչպես դործողության չափանիշ է, այնպես էլ գործող անձանց բնութագրման կարևորագույն միջոց է:

Գործող անձանց խոսքին լայն ասպարեզ տալու իմաստով Թումանյան արձակագիրն ասեք սառնածնում է նաև դրամատուրգի դեր, և զրամա գրելու նրա վաղեմի երազանքն այստեղ մի որոշ իմաստով ավելի մոտ է իրականացման, քան պոեզիայի մեջ: Դրա լավագույն վկայությունը դարձյալ «Գիթորն» է: Կերպարների էությունը նրանց իսկ խոսքի միջոցով բացահայտելու և բնութագրելու արվեստն այստեղ հասնում է այնպիսի ուժի, որ հայ գրականության որևէ համանման երևույթի հետ պոեզիայի համար պետք կլինի դիմել դրամատուրգիային, նախ և առաջ Սունդուկյանի սանդղաթործությանը: Իրոք, խոսքի միջոցով կերպարները «քանդակելու» առումով Թումանյանի պատմիչավածքը կանգնում է «Պեպոյի» կողքին, թեև այդ նպատակին հասնում է շատ ավելի ժլատ գեղարվեստական միջոցներով: Ահա Բավադ Արտեմի առաջին և ամենից ծավալուն ուղղակի խոսքը, որով նա արդեն որոշակիորեն գծագրվում է մեռ աչքերի առջև իր շահամուլ և ինքնավստահ էությունը, հույու դաժանությունը և ուսուցանելու հակումով.

«Հինգ տարի դեռ փող չեմ տալ,— ասավ բազաղը պայմանը կապելիս:— Թե դրուստը կուզես, գեռ դու պետք է տաս. որ քու որդին բան է սովորելու: Ախար իսկի բան չգիտի»:

Եվ ապա՝ մի քանի տող հետո.

«Հստկորի, ամեն բան կսովորի: Էնպես սովորի ո՞ր... Ձեր կողմերից էն նիկոլն ինչ է, որ իրեն համար դուքան ունի բաց արած, նա էլ ինձ մոտ է մարդ դառել: Ամա վեղում մի ջուխտ շալի գդալ ու մի քանի բան գողացավ...»:

Այս խոսքերից հետո, որոնք Արտեմի սոցիալական և մարդկային էությունը բացահայտում են ամբողջ մերկությունով, մեղ համար զարմանալի կամ անսովոր չեն պատմության շարունակության մեջ նրա կատարած անմարդկային արարքները (Գիթորին ծեծելը, սոված սլահելը, ծաղրելը և այլն):

5

Թումանյանի բոլոր արձակ գեղարվեստական երկերը (եթե նույնիսկ նրկատի: ունենանք նաև անավարտ և սեպիր էջերը) միասին հավիվ մի ոչ մեծ հատու: Են կազմում: Թվում է՝ քանակական ցուցանիշներով ցավալիորեն փոքր է նրա ժառանգության այս մասը: Բայց մի պահ մտովի պատկերացնենք, թե ի՞նչ է տվել արձակագիր Թումանյանը մեր ժողովրդին և գրականությանը, մեզնից ամեն մեկին և պիտի առանց երկմտելու ասենք, որ մեր ազգային մեծ բանաստեղծը նաև մեռ խոշորագույն արձակագիրներից մեկն է: Առանց Թումանյանի արձակի անհնար է պատկերացնել մեր նոր գրականության պատմությունը: Նա մեկն է այն հազվագյուտ գրողներից, որոնք կարողացել են գեղարվեստական մեծության հասնել ինչպես բանաստեղծության, այնպես էլ արձակի բնագավառում: Իգուր չէ, որ Ավ. Իսահակյանը 1946 թ. մի անտիպ գրառման մեջ ասել է. «Քչերն են, որ երկու ժանրում էլ մեծ են լինում: Դա քչերն է տրված, ինչպես Պուշկինն է, Լերմոնտովը, մեր Թումանյանը»:

Արձակագիր հեղինակի մեծության առաջին չափանիշներից մեկը (եթե ոչ ամենից կարևորը) այն է, թե ի՞նչ մնալուն կերպարներ է ստեղծել նա, որոնք մտած լինեն գրականության պատմության և ժողովրդի գիտակցության մեջ: Այս առումով Թումանյան արձակագիրը կարող է մրցել ամենախոշոր հայ արձակագիրների հետ: Նա կերտել է մարդկային բնավորությունների մի բազմազան պատկերասրահ, որը տառացիորեն դարձել է մեր ժողովրդի հո-

զևոր աշխարհի մի անբաժան մասը, ամուր մտել նրա գիտակցության, ամենօրյա կյանքի ու կենցաղի մեջ: Իրոք, ինչքան շատ և մեկը մյուսից տարբեր կերպարներ կան Թումանյանի արձակում, որոնք դարձել են հասարակ անուններ: Նրանց դեմքերը մենք կրում ենք մեր հոգում, հաճախ նույնիսկ առանց մեղ հաշիվ տալու, որ նրանք դալիս են Թումանյանի երկերից:

Սկսենք հեքիաթներից. Զախորդ Փանոսն ու գոյություն չունեցած Կիկոսի վրա սգացող քույրերը, մայրը և հայրը, բարեկենդանի համար մշտապես կուլող ամուսինները, ազահ տերն ու նրա մոտ հերթով ծառայության մտնող երկու եղբայրները՝ ամեն մեկը բնավորության ուրույն նկարագրով, հնարամիտ սուտասանը և սուտիկ որսկանը, անբան Հուսին ու խեղճ եղբորը ամեն ինչից դրկող «խելոք» եղբայրը և, իհարկե, մոնումենտալ Քաջ Նազարն ու նրա շրջապատի մարդիկ, — սրանք բոլորը մտել են մեր գրականության տիպական արվեստի գանձարանը, ուղեկցում են հայ մարդուն ամբողջ կյանքում:

Կարող են առարկել, թե այդ կերպարները մեծ մասամբ ժողովրդի ստեղծածն են, դալիս են ժողովրդական բանահյուսությունից: Այո, բայց նրանք գուցե և մնային մոռացության փոշու տակ կամ սոսկ մի գավառի մարդկանց սեփականությունը, եթե Թումանյանի հանձարը չնկատեր, լույս աշխարհ չըհաներ և ամբողջ ուժով չընդգծեր նրանց խորքում պահված համամարդկային բովանդակությունը: Դա մի մեծ ու դժվար խնդիր էր, որը Թումանյանից դատ ոչ մի ուրիշ հայ գրող չէր կարող իրագործել, և դա նրա անմահ ծառայությունն է:

Կարող են նաև ասել, որ հիշյալ և մյուս կերպարները մեծ մասամբ ոչ թե ղեղավորվածության բաղադրիչների բացահայտման են ենթարկվում, այլ հանդես են գալիս անցողակի, մեկ-երկու հատկանիշով, ոչ Բե լիարյուն ռեալիստական բնավորություններ են, այլ, ավելի շուտ, մարդկային որևէ նկարագրի կամ վարքագծի սիմվոլ-ընդհանրացումներ: Այսպիսի առարկությունների մեջ ևս ճշմարտության մեծ բաժին կլինի, բայց դա ամենևին չի նսեմացնում Թումանյանի ստեղծած կերպարների ղեղավորվածության և հասարակական արժեքի: Խոսքը նրանց յուրահատկության մասին է, որը պետք է գիտական բացատրություն ստանա:

Թումանյանը ելնում էր ժողովրդական հեքիաթի ժանրային էությունից և չէր կարող կերպարներ ստեղծել վիպական ժանրերին բնորոշ սկզբունքներով: Բանն այն է, որ լինելով որոշ շահով լանհատականացված, խորհրդանշանի աստիճանի հասցված կերպարներ, ստեղծված լինելով ծայրահեղ ժլատ գեղարվեստական միջոցներով, այդ դեմքերն իրոք կատարյալ են իրենց տեսակի մեջ, մարմնավորում են տվյալ մարդկային գծի ըստ ամենայնի լիարժեք ու տպավորիչ պատկերը: Զախորդության ավելի ցայտուն օրինակ դժվար է պատկերացնել, քան դժբախտ Փանոսի պատմությունը և հաջողակության ավելի երջանիկ զուգահեռություններ չի կարելի երևակայել, քան ալն ծանր իրավիճակները, որոնցից զարմանալի հեշտությամբ դուրս է գալիս Քաջ Նազարը: Սեփական հիմարության պատճառով իրենց զլխին հոգս ու փորձանք բերելու դասական «էտալոններ» են «Բարեկենդանն» ու «Կիկոսի մահը»: Հեքիաթների այս և մյուս կերպարները հասցված են բարձրագույն ընդհանրացման: Այդ է, թեևս, պատճառը, որ նրանք հատուկ անուններ էլ չունեն, այլ կոչվում են պարզապես՝ տերը, ծառան, խելոքը, հիմարը, մարդը, կնիկը և որևէ կենսագրական կոնկրետացման չեն ենթարկվում: Սակայն այդ կերպարների «վերագրային» և նույնիսկ «վերժամանակային» բնույթն էլ հենց դառնում է նրանց հավերժական գոյատևման և զանազան պայմանների «հարմարվելու» նախադրյալ: Կարելի է ասել, որ, կենսական տարբեր հանգամանքներին համապատասխան, այդ կերպարները մեր գիտակցության մեջ մտնում են իրենց էության այլևայլ երանգներով, կոնկրետանում և տեղափոխվում են ըստ անհրաժեշտության:

Մի առանձնահատկություն ևս խիստ կարևոր է Թումանյանի հեքիաթների կերպարների էությունը հասկանալու համար: Թեև նրանք մեծ մասամբ

գործում են պայմանական, չափադանցված, նույնիսկ ֆանտաստիկ հանգամանքներում, բայց իրենց բնավորությամբ, կրքերով, խոսքի ոճով միանգամայն իրական մարդիկ են: Ահա թե ինչու այդ հեքիաթները կարգալիս, նույնիսկ նրանք, որ կարող են ժանրի կախարդական (հրաշալուստում) տարատեսակին դասվել («Ոսկու կարասը», «Նոսող ձուկը», «Կոնատ աղջիկը», «Եղեմական ծաղիկը» և այլն), մենք չենք կարծում իրականությունից, չենք տեղափոխվում անհող երեակայության աշխարհ, այլ ավելի ենք կապվում կյանքին, ավելի լավ ենք ճանաչում մարդուն, նրա կրքերը: Այլ կերպ ասած՝ ֆանտաստիկ հեքիաթներում անգամ «միջուկը» միշտ իրապատում է, որը և չիմք է տալիս մեզ խոսելու նրանց լիարյուն ռեալիզմի մասին:

Մի քանի տասնյակ կերպարներով է «բնակեցված» նաև Թումանյանի պատմվածքների շարքը, — ծիծաղաշարժ ու ողբերգական, իրենց սեփական խոսքով բնութագրվող կամ կենդանի գործողության մեջ ցուցադրվող, բնապաշտական ու մարդասիրական խոհերով ապրող և թշվառության մեջ անգամ իրենց էպիկական գեղեցկությունը պահպանող կերպարներ: Պատմվածքների հերոսների մասին ևս կարելի է ասել, որ նրանք հանդես են գալիս ոչ թե ծավալուն գործողության, բազմազան հանգամանքների կամ աստիճանական զարգացման մեջ, այլ սովորաբար մեկ վիճակում, մեկ, բայց նրանց էությունը բացահայտող արարքով: Եվ այդ մեկ իրադրությունը բավական է նրանց բնավորությունը, նույնիսկ արտաքինը, խոսելաձևը կենդանի կերպով պատկերացնելու համար: Գաբո բիձեն, Նեսո բիձեն կամ քեռի Խեչանը հանդես են գալիս մեկական վիճակում՝ շերամապահության հնարավորությունը «ժրխալիս», հիվանդի համար քարաբաղնիս անելիս կամ քաղաքում երեխայի ծննդյան վկայականը որոնելիս: Եվ ամեն անգամ այդ մեկ վիճակը բավական է բնավորության մի ամբողջական նկարագիր ստեղծելու համար: Ուհանես բիձեն («Երկաթուղու շինությունը») երևան է գալիս միայն նահապետական ըմբռնումները կրքով պաշտպանողի դերում, իսկ Ուլակիմը («Եղջերուն»)՝ դեպի որսորդությունը բացասական վերաբերմունքով, բայց նրանք ևս իրենց խոսքի շնորհիվ դառնում են կենդանի բնավորություններ: Նույնը կարելի է ասել և «Արջաորսի» անանուն հերոսի մասին:

«Գիբորն» իբ կերպավորման արվեստով, դեմքերի կենդանի կոնկրետության կարող է մրցել լիարժեք վեպի հետ և միայն լարմանալ կարելի է, թե ինչպես են այսքան շատ դեմքեր ապրում և շարժվում ալյաբան իրոր «տարածություն» վրա: Համբոն՝ նահապետական գյուղացու բնորոշ հոգեբանությամբ, որդուն «մարդ դարձնելու» միամիտ ցանկությամբ, հալածական խրատներով և ապա որդուն հղած սրտակտուր նամակով, իսկ պատմվածքի վերջում, մահացած որդու շորերը թևի տակ դրած տուն վերադառնալիս, Գիբորի մասին ողբերգական հիշողություններով («Ամենը, ամենը կան, մենակ նա չկա...»)՝ կործանվող հայ գյուղաշխարհի կենդանի մարմնացումն է: Եվ դեռ ինչքան ուրիշ մարդկային դեմքեր են անցնում պատմվածքի միջով: Բազադ Արտեմի և տիկին Նատոյի մասին արդեն խոսել ենք: Սրանց դաժանության ու կեղծիքի կատարյալ հակադրությունն է պառավ բարի դեղին՝ միակ «լույսի շողը» Գիբորի ապրած «խավարի թագավորության» մեջ: Թեև թուցիկ, բայց վերին աստիճանի կենդանի կերպար է Վասոն՝ բազադի խանութին և տանը հարմարված ճարպիկ պատասխին, որ Գիբորին տանջողներից մեկն է, բայց և օգնում է նրան ծանո կացության մեջ: Հիշողության մեջ նա ամուր մնում է իր մի քանի խոսքով, որ ասում է «մասխարա դեմքին լրջություն տալով»։ «Կլուբումն ուշացա՞ր, տո՛ւ արջի քոթոթ, թե գուբերնատի մոտ վռազ գործ ունեին...», «Զե՞ս իմանում, տո՛ւ, ո՞րտեղ էիր է, որ էսօր ինձ քաղցած սպանեցիր. որ մեռնեի՝ հետո՞...»: Այս խոսքերը կարգալիս մենք ոչ միայն լսում ենք «չարածձի Վասոյի» բնորոշ ձայնը, այլև տեսնում ենք նրա դիմախաղը, կեցվածքը: Իրենց մի քանի խոսքով տառաջիորեն կենդանանում են նաև շուկայում Գիբորին հանդիպող և զրուցող համագյուղացիները:

Այս բոլոր դեմքերի կենտրոնում կանգնած է փոքրիկ հերոսի կերպարը՝ հայ գրականության ամենահմայիչ և խոր մանկական բնավորությունը, որն իր ճակատագրի կսկիծով հուզել է շատ սերունդների և տառնամյակների ընթացքում մազաշափ չի կորցրել իր ազդեցության ուժը: Մանկական հոգեբանության գաղտնարանները բացելու, նրա վախը, տագնապը, կարոտն ու երազները, հարադատներին օգնելու անգործության ողբերգական զիտակցությունը ցուցադրելու իմաստով «Գիքորը» համաշխարհային գրականության եզակի երևույթներից մեկն է:

Թումանյանի արձակը, այդ թվում և «Գիքորը», հաղիվ թե ճիշտ կլինի անվանել «հոգեբանական», որովհետև հեղինակը հատուկ խնդիր չի դարձնում հոգեկան տարբեր վիճակների մանրամասն քննությունը: Հոգեբանական առանձնայված քննություններ Թումանյանի արձակում առհասարակ չկան: Եվ, չնայած դրան, նրա պատմվածքներն ու հեռիաթերերը օժտված են հոգեբանական և հուզական շատ հարուստ բովանդակությամբ, որը հաղորդվում է նաև մեկ՝ ընթերցողներին, ներազդում է մեր ամբողջ էության վրա: Ո՞րն է այդ հակասության «գաղտնիքը»:

2. Թումանյանը դավանում է այն սկզբունքը, որի համաձայն կերպարի հոգեբանությունը պետք է սերտորեն լծորդվի նրա գործողությանը, պետք է ցույց տրվի նրա արարքների միջոցով: Այդ սկզբունքի ցայտուն մարմնավորումը մենք տեսնում ենք Ա. Ս. Պուշկինի արձակում, որի մասին Ա. Լեժնեը գրել է. «Պուշկինը ցույց է տալիս ոչ թե մաքուր ապրումը, այլ նրա վարքագիծը», նրա երկերում հոգեբանական «սլատեառաբանությունը բացահայտվում է գործողության մեջ»⁴: Նույնը մենք կարող ենք ասել Թումանյանի արձակի մասին:

«Նեսույի քարաբաղնիսն» ավարտվում է այսպես. «Նեսուն լուռ, գլուխը կախ արած լսում էր ու չիբուխ էր քաշում»: Մի քանի բառով քանդակված այս կեցվածքի ետևում մենք կոհանում ենք Նեսույի ծանր ապրումները հենց նոր կատարվածի՝ ակամայից ընկերոջ մահվան պատճառ դառնալու համար: Բայց այդ մասին ուղղակի ոչ մի բան չի ասվում:

Հոգեբանական բացահայտման նշված սկզբունքը ամենից ցայտուն երևում է դարձյալ «Գիքորի» մեջ: Պատմողն ուղղակի բան չի ասում Գիքորից բաժանվող մոր և հարազատների ապրումների մասին, բայց հիշատակվում է մի փոքրիկ արտաքին մանրամասն («մայրը գոգնոցով սրբում էր աչքերը») և ամեն ինչ հասկանալի է դառնում: Ուղղակի չեն նկարագրվում նաև որդեկորույս հոր ապրումները, բայց Համբույի հիշողությունները Գիքորի հետ կապված ծառի կամ աղբյուրի մասին մի տեսակ առարկայացնում են այդ ապրումները, և հույզերի մի ամբողջ հորձանք ներխուժում է մեր հոգին:

Պատմվածքում մի քանի անգամ էլ ուղղակի խոսվում է Գիքորի ապրումների մասին՝ տիկին Նատույին առաջին անգամ ակամայից «զայրացնելուց» հետո («Վերջացավ,—անցավ Գիքորի մտքովը:—Բայց ի՞նչ շուտ վերջացավ... ի՞նչ վատ վերջացավ... Հիմի ես ի՞նչ անեմ... հերս էլ գնաց...»), «բալի պատմության» ժամանակ, ձկնորսությանը հետևելիս, «խաղերին» հրամանով ուտելիքից ռոկվելուց հետո («մտածում էր իրենց տան վրա, էն օրերի վրա, երբ ազատ խաղում էր հանդերում ու լիասիրտ հաց ուտում, մտածում էր էն երեկոների վրա, երբ հերն ու մերը կռվում էին իրեն քաղաք բերելու համար... մերը լաց էր լինում, չէր ուղում... Ա՛խ, նախ ջան, ի՞նչ լավ էր սիրտդ

⁴ А. Лежнев. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. М., 1966, с. 183, 191.

իմացել...»), հոր նամակի տպավորության տակ («Սիրտը չրում էին նամակի տողերը:— Նանն ու Ջանին տկլոր են... Տեղներս նեղ ա...») և այլն: Բայց դրանք միայն «Բեկորներ» են այն ծանր, ամենօրյա ապրումների, հոգևոր տառապանքի և ստորացման, որոնցով լեցուն է մանուկ հերոսի կյանքը: Դրանց մասին խոսվում է շատ համառոտ և անցողակի, առանց ծավալվելու և մանրամասնելու: Բացի վերը բերված օրինակներից, կարելի է հիշել նաև հետևյալ հատվածը. «Բայց եթե-նկատեին... Ինչ վատ բան դուրս կգա... Եթե նկատեին... Հապա ի՞նչ անես... Թողնե՞ս, փախչե՞ս... Եվ Գիքորն սկսեց մը-ւածել փախչելու մասին: Բայց ո՞նց փախչես, ո՞ր կողմը փախչես, մենա՛կ, ճամփա չգիտես, մարդ չես ճանաչում... Իսկ հերը...»: Կարելի է ասել, որ այս տողերի թրթռուն ռիթմի մեջ զգացվում են մանուկ հերոսի սրտի զարկերը, տազնալն ու վախը, ազատագրվելու անզոր ճիպերը: Թեև այն ամենը, ինչ ուղղակի ասվում է Գիքորի հուզվելի, հոգեկան տվյալանքների մասին, մի փոքր մասն է նրա ապոածի և զղացածի, բայց այդ բոլորն ի վերջո չի մնում «փականքի տակ»: Գիքորի վիճակի և արարքների ցուցադրման միջոցով մեր առջև լինվին բացվում է նաև մանկան պարզունակ, բայց հարուստ ու զեղեցիկ հոգեկան աշխարհը, մտնում է մեր հոգու և էություն մեջ:

* * *

Հայ արձակի պատմության մեջ Հովհաննես Թումանյանը բերեց ոչ միայն իր ուրույն լեզվատիկան, հասարակական և բարոյադեպոգիտական հարցադրումները, այլև գեղարվեստական ձևերի ու միջոցների սեփական համակարգը: Իհարկե, նրա արձակը չվերացրեց, «ավելորդ» չարձրեց ո՛չ նախորդ շրջանի հալ խոշորագույն արձակագիրների՝ Աբովյանի, Պռոշյանի, Բաֆու և ո՛ր էլ ժամանակակիցների՝ Մուրացանի, Շիրվանդադեի, Զոհրապի, Նար-Դոսի ստեղծագործական նվաճումները, այլ կանգնեց նրանց կողքին, հարցադրեց ազգային արձակի ընդհանուր պատկերը գեղարվեստական փալ-լուն կոթողներով: Թումանյանի ստեղծագործության այս մասը հայ արձակի պատմության ամենամեծ նվաճումներից և կարևորագույն հանգույցներից մեկն է:

Թումանյան արձակագիրը, որոշ իմաստով, մնաց անկրկնելի, որովհետև նրա մշակած գեղարվեստական համակարգը, որը բնականորեն բխում էր նրա լեզվատիկայից և գաղափարներից, չէր կարող նույնությամբ փոխանցվել մի այլ գոտի: Սակայն սա ամենևին չի նշանակում, թե Թումանյանի ստեղծագործական ավանդույթները չեն մասնակցել հայ արձակի հետագա զարգացմանը: Թումանյանն ստեղծեց ամբողջովին բովանդակությամբ հագեցած, խտացված և սեղմ, իր արտաքին պարզության մեջ անչափ խոր և տպավորիչ մի արձակ, որը շատ առումներով դարձավ կատարելության օրինակ և տիպար՝ հաջորդ շրջանի հալ արձակագիրների համար: Պատմականորեն Թումանյանի արձակը նախորդեց և անշուշտ ինչ-որ չափով հիմքեր ստեղծեց հայ արձակի զարգացման այն նոր փուլի համար, որը կապվում է Ստեփան Զորյանի, Դերենիկ Դեմիրճյանի, Ակսել Բակունցի և ուրիշների անունների հետ: Վերին աստիճանի հետաքրքիր և կարևոր է գիտական քննությունը այն հարցի, թե Թումանյանի արձակի ավանդույթները ինչպե՞ս են արտահայտվել ու շարունակվել հիշյալ գրողների ու նրանց հաջորդների, այդ թվում և այսօրվա հայ արձակագիրների ստեղծագործության մեջ: Բայց դա արդեն առանձին (և այն էլ ոչ մեկ) ուսումնասիրության խնդիր է:

ПРИНЦИПЫ ПРОЗЫ ТУМАНЯНА

Академик АН Армянской ССР Э. М. ДЖРБАШЯН

(Резюме)

Проза великого национального поэта Армении Ованеса Туманяна—его рассказы и сказки—пользуется такой же популярностью, как и его поэзия. Но до сих пор научно не раскрыты художественные «координаты» прозы Туманяна, ее место в истории армянской литературы. Цель настоящей статьи—характеристика туманяновской прозы как единого целого, как самостоятельной художественной системы, показ ее общих стилевых особенностей.

В конце XIX века, когда Туманян вступил в литературу, уже сформировался художественный облик крупнейших армянских прозаиков—Х. Абовяна, П. Прошяна, Раффи, Ширванзаде, Нар-Доса и других. Туманян не повторил их, а создал оригинальный стиль, важнейшими качествами которого являются точность и краткость, предельная конкретность, естественность описаний, диалогов, психологических мотивировок. Туманян достигает жизненной полноты и яркости при минимальном количестве изобразительных средств (эпитетов, сравнений и др.). Определяющее место в его стиле принадлежит глагольным формам речи, создающим ощущение непрерывного действия и движения. В статье классифицированы также формы повествования в прозе Туманяна, виды проявления образа рассказчика, сюжетно-композиционного построения, зачина и концовки, диалогов. В туманяновских рассказах и сказках создана целая галерея неповторимых образов, ставших неотъемлемой частью духовного мира армянского читателя.

Эти и другие особенности показаны на конкретных примерах, в частности при анализе различных сторон рассказа «Гикор» и сказки «Храбрый Назар»—двух вершин прозы Туманяна.