

ԿԵՐՊԱՐԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱ-ԷՊԻԿԱԿԱՆ ՀԻՄՔԸ
ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Ա. Կ. ԵՂԻԱՋԱՐՅԱՆ

Ժողովրդական էպոսներում, ինչպես հայտնի է, հերոսները ներկայացվում են իրենց քաջագործություններով, առհասարակ իրենց գործողություններով և արարքներով: Հերոսների անբերին աշխարհը էպոսների ստեղծողներին և ունկնդիրներին չէր հետաքրքրում: Մարդու այսպիսի ընկալումը հատուկ է ընդհանրապես ժողովրդական մտածողությանը: Ժողովրդին հետաքրքրում է այն, թե ինչ է անում մարդը, իսկ թե ինչպիսիք են մարդու ներքին ապրումները, հատուկ հետաքրքրություն չի ներկայացնում կամ, ավելի ճիշտ, իբրև հարց, կոլեկտիվ մտածողության առաջ չի կանգնում:

Թումանյանը ժառանգել էր ժողովրդական աշխարհընկալման այս էական գիծը և իր հերոսների կերպարները ստեղծելիս հետևողականորեն հենվում էր դրա վրա: Թումանյանը ոչ միայն առաջինն էր, այլև միակը հայ գրողների մեջ, որ այնքան խորությամբ ըմբռնեց մարդու ժողովրդական պատկերացումները և դրանք վերստեղծեց զարմանալի ամբողջականությամբ և զեղարվեստական փայլով: Մարդու այսպիսի կոնցեպցիայի ներքին հոգեհարազատություն էր, որ Թումանյանին հնարավորություն տվեց ստեղծելու «Սասունցի Դավիթ» պոեմը՝ էպոսի լավագույն գրական մշակումը: Այդպիսի մշակումը եզակի ներույթ էր հայ գրականության մեջ: Թումանյանը, ինչպես արդարացիորեն նշում են հետազոտողները, հարազատ է մնացել ժողովրդական-էպիկական աշխարհգեղությունը: Բայց այդպիսի հարազատությունը հնարավոր էր միայն այն դեպքում, եթե վերամշակող բանաստեղծը իր մեջ կրեր այդ նույն աշխարհգեղացողությունը:

Մեր գրականագիտության մեջ բավականաչափ խոսվել է Թումանյանի այդ պոեմի մասին¹: Մենք այստեղ կանդրադառնանք միայն հերոսների կերպարներին՝ բացահայտելու համար Թումանյանի հարազատությունը ժողովրդական աշխարհընկալման սկզբունքներին:

Թումանյանի այս պոեմի հերոսները գործողության մարդ են, և այս սկզբունքը ո՛չ մի հերոսի վերաբերմամբ, ո՛չ մի հատվածում չի խախտվում: Հերոսներն իրենց լրիվ, անմնացորդ արտահայտում են արտաքին աշխարհին ուղղված, կոնկրետ նպատակներ հետապնդող տեսանելի և լսելի գործողությունների մեջ: Պոեմում կա մի հետաքրքրական մանրամասն, որը բերող է մարդու պատկերման այս սկզբունքին:

Ինչպես հայտնի է, պոեմը սկսվում է նրանով, որ Սասնա Մհերը ծերության օրով անժառանգ է մնացել և տխուր խոհերով է տարված իր երկրի հետագա ճակատագրի մասին²:

...Բայց հիմի, երբ որ եկավ ծերացավ,
էն անահ սիրտը ներս սողաց մի ցավ:
Սկըսավ մըտածել դուցազուն ծերը... (1, 148)

եվ ի՞նչ է մտածում.

...Մի ժառանգ չունեմ՝ իմ անցման ետև
Իմ թուրը կապի, Սասուն պահպանի... (1, 149)

¹ Տե՛ս էդ. Ն՝. Զրբաշյան. Թումանյանի պոեմները. Երևան, 1963, էջ 305—356; Լ. Հախվերդյան. Թումանյանի աշխարհը. Երևան, 1966, էջ 144—157: Մ. Մկրյան. Թումանյանի ստեղծագործությունը. Երևան, 1981, էջ 307—338.

² Թումանյանի, Իսահակյանի և Զարենցի ստեղծագործությունները բերվում են ըստ նրանց երկերի ժողովածուների վերջին հրատարակությունների՝ Հոփհանյան Թումանյան. Երկերի ժողովածու. հ. 1—4, Երևան, 1969: Ավետիք Իսահակյան. Երկերի ժողովածու. Երևան, 1973—1979: Եղիշե Զարենց. Երկերի ժողովածու. հ. 1—6, Երևան, 1962—1967:

Միանգամայն կոնկրետ մտահոգություն, և դիպրերի հետագա շրջադարձը ընդգծում է Մհերի մտածմունքի յուրահատուկ բնույթը: Մհերին է հայտնվում աստծու ուղարկած հրեշտակը և հաղորդում.

— Ողջուն մեծագոր Սասմա հըսկային,
Քու ձենը հասավ աստծու գահին,
Ու շուտով նա քեզ մի զավակ կըտա: (1, 149)

Մհերի ձայնը «հասավ աստծու գահին», որովհետև Մհերի մտքերը ուրիշ այլ իմաստ չունենին, դրանք նոր ժամանակների հերոսի անվերջ ռեֆլեքսիայի մի օղակը չէին, և զարմանալի չէ, որ այդ մտքերը լսվում են. նրանք ուղղված են դուրս, աշխարհին, աստվածն էլ այդ աշխարհի մի մասն է, և ահա այդ մտքերը մտնում են պոեմի գործողությունների շղթայի մեջ. դառնում Մհերի արարքներից մեկը:

Մտքերը, խոհերը, զգացմունքները՝ այն ամենը, ինչ ժամանակակից մարդու համար կազմում է «ներքին աշխարհ», ժողովրդական մտածողության մեջ գոյություն ունեն միայն այնքանով, որ նրանք անմիջականորեն կապվում են արտաքին աշխարհի հետ, անմիջականորեն դառնում գործողություն, արարք, տեսանելի և լսելի փաստ, և այս օրինաչափությունը մի անգամ չէ, որ հանդես է գալիս Թումանյանի ստեղծագործության մեջ: «Սասունցի Դավիթ» պոեմում արև հանդես է գալիս իր դասական ձևով:

Ընդհանրապես Դավիթին մենք ոչ մի անգամ չենք տեսնում խորհելիս, մտածելիս, կասկածելիս: Նրա կերպարը ձևավորվում է միայն ու միայն նրա և արտաքին աշխարհի հարաբերությունների մեջ, որոնք արտահայտվում են ամենատարբեր ձևերով: Պոեմում նա առաջին անգամ հանդես է գալիս սասունցիներին Մելիքի թրի տակով անցկացնելու տեսարանում: Բոլորը պատրաստակամորեն արտահայտում են իրենց հնազանդությունը Մելիքին, իսկ Դավիթը հրաժարվում է անցնել նրա թրի տակով: Այնուհետև Դավիթը ծառայում է Սասմա քաղաքին իր և զառնարած և նախրապան, լոր որսում սլառավի արտում, պաասսյանում: Մտքա հարկահաններին և այլն, և այլն. Դավիթ գործողությունները գնալով ավելի պատասխանատու են դառնում, ավելի կարևոր հարցեր են լուծում: Նա դառնում է իր քաղաքի փրկիչը՝ սպանելով բռնակալին, որը սպառնում էր Սասունի ազատությանը: Փոխվում է Դավիթի և մարդկանց հարաբերությունների բնույթը, բայց կերպարի գեղարվեստական սկզբունքը մնում է անփոփոխ. Դավիթն ամբողջովին իր այս բախումների, արարքների և քաջագործությունների մեջ է, նրա սերը, վիրավորանքը, զգացմունքները արտահայտվում են միայն այդ ձևով: Ոչ մի կասկած, ոչ մի խոհ, միտք, որ անմիջապես իր լուծումը չգտնի նրա խոսքերում և գործողություններում և դրանով իսկ նրան կտրի իր հայրենակիցներից, մարդկանցից... Ամեն որոշում, ամեն ազդակ վայրկյանապես վերածվում է գործողության, ընդ որում Դավիթի կերպարին բնորոշ չեն նաև «կամեբային» տեսարանները. նրան ավելի շատ տեսնում ենք այնպիսի դրվագներում, երբ այս կամ այն կերպ հանդես է գալիս նաև Սասունի ժողովուրդը: Կերպարի ժողովրդական տարբերը բացահայտվում է այդպիսի տեսարաններում: Դավիթը ապրում և գործում է բոլորի աչքի առաջ:

Հերոսի այս տիպը, որը ներքին արդյունակցական կապերով կապված է իր աշխարհին, նրա շահերի արտահայտիչն ու պաշտպանն է և նրա ծնունդը, պետք է արտաքին մարդ լիներ, այսինքն՝ ամբողջովին ու անմիջորդ իրեն արտահայտեր իր աշխարհին, բոլոր մարդկանց տեսանելի և լսելի արարքներում, և Թումանյանը իր պոեմում հարադատորեն վերստեղծել է իսկական էպիկական, բառիս բուն իմաստով ժողովրդական հերոսի կերպարը: Եվ եթե մենք համառոտ բնութագրեցինք Թումանյանի կերտած Դավիթի կերպարի առանձնահատկությունները (որոնք այս կամ այն չափով հասուն են պոեմի բոլոր հերոսներին), դա արվեց մի նպատակով՝ մի անգամ ևս շեշտելու, որ Թումանյանը իր աշխարհընկալմամբ շատ մոտ էր ժողովրդական էպիկական աշխարհընկալմանը: Եթե այդպես չլիներ, նա չէր կարող այդքան խորը ըմբռնել և վերստեղծել էպիկական աշխարհի և էպիկական մարդու գծերը:

Հայտնի է, որ էպոսը բազմաթիվ մշակումներ է ունեցել, որոնց մի մասը այսօր արդեն մոռացված է: Բայց դրանցից ոչ մեկը, անկախ իր գեղարվեստական մակարդակից, չկարողացավ այնպես վերստեղծել էպոսը, ինչպես Թումանյանի պոեմը: Ամենահաջողը, անկասկած, Ավետիք Իսահակյանի «Սասմա Մհեր» պոեմն էր, դասական գործ, որն այսօր Թումանյանի պոեմի հետ միասին հանդիսանում է հայկական էպոսի լավագույն գրական մշակումը: Գեղարվեստական որակների այս համեմատելիությունը հնարավորություն է տալիս զուգահեռներ անցկացնել եր-

կու պոեմների միջև՝ բացահայտելու նրանց հեղինակների աշխարհընկալման էական գծերը: Մանավանդ որ Թումանյանն ու Իսահակյանը ժամանակակիցներ էին, երկուսն էլ կապված ժողովրդական ստեղծագործության հետ (սկզբունքորեն տարբեր ձևերով, իհարկե), երկուսն էլ համաժողովրդական համբավ ու ճանաչում նվաճած էպիկական պոեմների մտահղացումներն էլ մոտավորապես նույն ժամանակին են վերաբերում, թեև դրանց կատարումների միջև մեկ տասնամյակից ավելի ժամանակ է ընկած (Թումանյանի պոեմը գրվել է 1902 թ., Իսահակյանինը՝ 1919 թ.):³

Ակզորներային տարբերություններն սկսվում են արդեն պոեմների գլխավոր հերոսների ընտրությունից: Թումանյանի հերոսը ժողովրդական էպոսի ամենաէպիկական, եթե կարելի է այսպես ասել, հերոսն է, էպիկական աշխարհի հղորդական և բարգավաճման մարմնացումը: Նա իր ժողովրդի զավակն է ու պաշտպանը: Իսահակյանը վերացնում է էպոսի վերջին ճյուղի հերոսին, փոքր Մհերին որը գլխավոր էպիկական հերոսների՝ Սանասարի և Բաղդասարի, Մեծ Մհերի և Դավթի շարքում յուրաքանչյուր զիրք է գրավում: Եթե Դավթը Սասնա հղորդական մարմնացումն է և այդ հղորդությունը նախապատրաստած իր հոր և պապի ժառանգը, ապա Փոքր Մհերը նասնա անկման շրջանի մարմնացումն է, իր աշխարհից կտրված, իր աշխարհից դժգոհ հերոսը: Նասունը քայքայվում է, Երկիրն այլևս ընդունակ չէ իր վրա կրելու հերոսներին, հանդես է եկել, ամենաընդհանուր ձևով, աշխարհի «ղալրության», այսինքն՝ կեղծության, անարդարության դադարի, որը էպոսում դեռ հեռու է սոցիալական որոշակիությունից: Նվ բնական է, որ Մհերը աշխարհից խռովում է: Ռոմանտիկ Իսահակյանը, որին շատ հարազատ էին աշխարհից խռովելու և հեռանալու մոտիվները («Աբու լալա Մահարից» մինչև «Համբերանքի չլքուիս» ու «Գարիբալդիականը»), պետք է կանգ առնե՝ հենց այդ հերոսի վրա՝ զարգացնելով ու շեշտելով նրա այն գծերը, որոնք Մհերին տարբերում էին դասական էպիկական հերոսներից:

Եվ, բնականաբար, Իսահակյանի պոեմում կերպարաստեղծման սկզբունքները փոխվում են: էպոսի փոքր Մհերը ղեկավար էպիկական հերոս է (այս ճյուղում էպիկականությունը հասել է մի սահմանագծի, որից այն կողմ քայքայվելու է): Իսահակյանի հերոսը Կարեն էպիկական հերոս չէ: Նա գծավոր է, լիովին գիտակցելով այդ, ամբողջ աշխարհի հետ՝ ազգականներ, համաքաղաքացիներ և այլն: Եթե Դավթի կերպարի գլխավոր հատկանիշը աշխարհի հետ նրա միասնությունն էր, ապա Իսահակյանի Փոքր Մհերի հիմքը նրա հակադրությունն է ամբողջ աշխարհին: Նա հենարան չունի. անգամ այն ժամանակ, երբ փորձում է համախմբել բոլոր աղբառներին հարուստների դեմ, նա անհաջողության է հանդիպում: Աղբառներն էլ դավաճանում են նրան: Այսպիսով, Մհերին մի բան է մնում միայն՝ փակվել Ազոավա քարում: Նրա համար շատ բնութագրական է այսպիսի վիճակը.

էս որ տեսավ՝ կրակ ու բոց

Բռնկեցավ Մհերի ծոց՝

Ախ կըքաշեր օր ու գիշեր

Ու կխորհեր մոռյլ Մհեր:

— Ռամիկ, մշակ,

Դուք կլցնեք

Մառան, մարագ

Հոր ու հնձան

Քե իշխանին, թե մեծատան,

Որ անթի, մերկ ի մորեն

Մնաք նորեն: (2, 91)

Զկա այլևս այն ներդաշնակությունը, որը էպիկական հերոսին կապում էր աշխարհի հետ, չկա նաև հերոսի մտքերի ու զգացմունքների և գործողությունների անբաժանելի կապը: Աշխարհից խռով Մհերը պետք է փակվի իր մեջ, պետք է «օր ու գիշեր» հանձնվի իր մոռյլ խոհերին: Ե այդ խոհերը առանձնահատուկ, կարևոր նշանակություն են ստանում Մհերի կերպարի մեջ: էպիկական կերպարի կարևորագույն հատկանիշը՝ «արտաքին մարդը», այստեղ միանգամայն արժեզրկվում է: Թշնամական աշխարհում հերոսը չի կարող բացվել մինչև վերջ և նրա էությունը՝ ցույց տալու համար պետք է ցուցադրել նրա հոգին, մտքային ու խոհերը:

Դավթին էլ է բախվում իր աշխարհի, իր ազգականների հետ: Բայց այդ բախումները բոլորովին այլ լուծում են ստանում՝ մարդկային հարաբերությունների, արտաքին աշխարհի դեպքերի զարգացման մեջ: Մի անգամ չէ, որ Սասնա քաղաքացիները դժգոհություն են հայտնում

3 Իսահակյանի պոեմի ստեղծագործական պատմության և առանձնահատկությունների մանրամասն է շատ կողմերով հետաքրքրական քննությունը տե՛ս Հ. Արեղյանի «Իսահակյանը և ժողովրդական էպոսը» գրքում (Երևան, 1976):

մանուկ Դավթից, բայց այդ դժգոհությունը ոչ միայն չի վերածում դժտության, այլև, ընդհակառակը, ժամանակի հետ վերածվում է այն սերտ միասնությանը, որը, ինչպես ասացինք, կերպարի հիմքն է։ Առավել բնորոշ են Դավթի և Ջենով Օհանի հարաբերությունները։ Վախկոտ և ընչասեր հորեղբայրը այնքան էլ արդար չէ եղբորորդու հանդեպ, իսկ երբ Դավթը, Մհերի զրահները հագած, կովի է գնում, Օհանը առաջին հերթին ակոսում է ոչ թե Դավթին, այլ թանկարժեք զենքերն ու ֆուդկիկ Ջալալուն։ Վրդովված Դավթը պատրաստ էր պատժելու Օհանին, բայց վերջինս գլխի է ընկնում և գովերգում նաև Դավթին։ Դրանից հետո նրանք բաժանվում են իրրև հարազատներ, ու դեռ հետո էլ Ջենով Օհանի ձայնն է ոգևորում Դավթին Մելիքի հորից դուրս պրծնելու։ Ի՞նչ է նշանակում այս։ Նախ, այս գժտությունները նախնա չեն, հերոսներին է պիկական հարաբերությունների բուն էությունը։ Նաև, դիպչում է իմ ասած, հենց՝ այս պատճառով էլ նրանք հարթվում են հերոսների առօրյա հարաբերություններում, չղառնալով դրամատիկ ապրումների առիթ։ էպիկական հերոսները միայն այսպես կարող են լուծել իրենց հակասությունները։

Հետաքրքրական է նաև, թե Թումանյանի Դավթին ու Իսահակյանի Մհերը ինչպես են դիմում մարդկանց։ Մհերը դիմում է Սասնա ճնշվածներին և աղքատներին՝ կոչ անելով նրանց համախմբվել և պայքարի ելնել կեղեքողների դեմ, իսկ Դավթի՞ր, Մելիքին սպանելուց հետո, դիմում է Մսրա դորքին, կոչ անելով դժադվել խաղաղ աշխատանքով, Մեղ այստեղ հետաքրքրում է ոչ թե դիմումների գաղափարական բովանդակությունը (որն ինքնին պարզ է), այլ խոսքի տիպը։

էյ դուք, Սասմա ծոեր ու ճետ,
էյ դուք, գեղջուկ, մշակ ու ճորտ,
* * * * *
Թող ամենքը ասպազնվեն,
Գան ինձի հետ—
Քանդենք հին աշխարհը շար
Ու ուսմանություն բերենք աշխարհ... (2, 100)

Այսպես է դիմում Սասմա Մհերը ժողովրդին Իսահակյանի պոեմում։ Սա զրսից եկածի, օտար սարդու, յուրատեսակ «մեսիայի» խոսք է (որը, ինչպես գիտենք, արձագանք չի գտնում տերերին հնազանդ «մշակ ու ճորտի» մեջ)։ Թումանյանի հերոսի խոսքը բոլորովին այլ երանգ ունի.

— Ի՞նչ եք առել նետ ու աղեղ,
Եկել թափել օտար դաշտեր.
Զէ՞ որ մենք էլ ունենք տուն-տեղ,
Մենք էլ ունենք մանուկ ու ծեր... (1, 180)

Դավթի՞րը դիմում է թշնամու զորքին, բայց դիմում է ոչ իր անունից, դիմում է ոչ իրրև մարդ-անհատ, դիմում է ժողովրդի անունից և նրա «մենքը» սոսկ զերանուն չէ, այլ նրա ու ժողովրդի միասնության արտահայտությունը։ Պատահական չէ, որ նախավերջին քառատողում Դավթին իր մասին խոսում է երրորդ դեմքով՝ «կեննեն ձեր դեմ ինչպես էսօր, Սասմա Դավթի՞ր, Թուր-կեծակին»։ Դավթի խոսքը վերածում է իսկապես ժողովրդի խոսքի, որի համար Դավթի՞ր ժողովրդական կամքի կատարողն է։ Վերջին քառյակը ամրապնդում և խորացնում է Դավթի խոսքի այս գիծը.

Լն ժամանակ աստված գիտի,
Ով մեզանից կըլնի փռշման,
Մե՞նք, որ կեննենք ահեղ մարտի,
Թե՞ դուք, որ մեզ արիք դուշման... (1, 181)

Իսահակյանի հերոսի խոսքը իր գերազանցությունը գիտակցող, բայց մարդկանցից հեռու, միայնակ մարդու դիմում է, այնինչ Դավթի խոսքերը ժողովրդի հետ սերտորեն կապված, նրա հետ մի կյանքով ապրող մարդու խոսքեր են. Դավթի՞րը ոչ մի անգամ չի խոսում ես-ի անունից, մենք-ը տիրապետող է սկզբից մինչև վերջ։

Այսպիսով, Թումանյանը և Իսահակյանը դերազանց իրականացրել են իրենց մտահղացումները՝ արտահայտելով իրենց աշխարհընկալումները Թումանյանին մնում էր միայն մաքրել և բյուրեղացնել ժողովրդական էպոսի նյութը, այնինչ Իսահակյանը, ըստ էության, գրում էր ինքնուրույն պոեմ էպոսի թեմաներով: Թումանյանը հստակեցնում էր էպոսի շեշտերը, իսկ Իսահակյանը արմատապես վերաիմաստավորում էր այն: Եվ սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ տարբեր մոտեցումների, տարբեր աշխարհընկալումների արտահայտության կիզակետը մարդու ըմբռնումն էր, հերոսի և նրա կերպարի կառուցման տարբեր սկզբունքները:

Ժողովրդական-էպիկական աշխարհընկալումը, որն այսպիսի խորությամբ արտահայտվեց «Աստուծոցի Դավթի» պոեմում, շատ կողմերով որոշեց նաև Թումանյանի մյուս հերոսների տիպը: Մի կարևորագույն կետում այդ հերոսները նման էին էպիկական հերոսներին՝ նրանք կոլեկտիվի մարդիկ էին, համայնքի ծնունդ և ներկայացուցիչ, և ընդհանուր էին այն զլխավոր սկզբունքները, որոնք ընկած էին «Աստուծոցի Դավթի» և այս հերոսների կերպարների հիմքում: Հերոսների էությունը լրիվ բացահայտվում է նրանց արարքների և խոսքերի մեջ. նրանց հոգեկան աշխարհի և արտաքին կեցության մեջ հակասություն չկա, հագու ամեն մի շարժում ստանում է արտաքին դրսևորում: Հերոսի մեջ ամեն ինչ պարզ է, տեսանելի և լսելի մյուս մարդկանց, համայնքի, կոլեկտիվի համար: Մարդն այն է, ինչպես նա ներկայանում է ուրիշ մարդկանց:

Կերպարի ստեղծման այս սկզբունքը ամենատարբեր ձևերով արտահայտվում է Թումանյանի գրեթե բոլոր կարևոր երկերում:

Դեռևս «Մարոյում» պատմողը բոլորովին մտահոգված չէ հերոսուհու ներքին աշխարհի և ապրումների վերաբարձրմամբ (մի հանգամանք, որ ժամանակին հարուցեց լեռնի տարակուսանքը): Նա պատմում է իր տեսածն ու լսածը, իր հիշողությունները: Եվ չի կարելի ասել, որ մանկան հոգեբանությունն այստեղ չկա: Մարոն ուրախանում է Կարոյի նվերների վրա՝

— Լավ է, ասում էր, Կարոն,
Բերում է ինձ ամեն օր
Կանփետ, շամիչ ու խնձոր... (1, 25)

Մարոն ուրախանում է իբրև երեխա առանց հասկանալու այդ նվերների իսկական նշանակությունը: Եվս մի հատված, պոեմի թերևս ամենահուզիչ տողերը. Մարոն ասում է.

— Ես չեմ գնալ նրա մոտ,
Ես սիրում եմ մայրիկին,
Ես չեմ ուզում լինեմ կին... (1, 26)

Նա մի ամբողջ հոգեբանություն է, արտահայտված բարձրածայն (այնինչ Լևոն ու Մակինցյանը պոեմում փնտրում էին ներքին խոսք, շարտահայտված ապրումներ, «լուռ ցավեր»⁴):

Իհարկե, Մարոյի կերպարը մեծապես զիջում է Անուշի, Թմկա իշխանուհու և Թումանյանի մյուս հերոսների կերպարներին. այն չունի նրանց հարստությունն ու խորությունը: Դա իսկապես դեռևս չհասունացած, չբացված մանկան ողբերգությունն է, և նա ոչինչ չի կարող հակադրել նախապետական օրենքների անհողողողությանը, բացի իր անպաշտպանությունից:

«Թմկաբերդի առումը» Թումանյանի ամենահասուն գործերից մեկն է, իրադարձությունների զարգացման ելեղներով թերևս ամենահարուստը: Այստեղ է, որ Թումանյանը պետք է դիմեր հոգեբանական նրբագույն վերլուծությունների արվեստին՝ բացահայտելու համար Թմկա իշխանուհու և շահի բացատրության կարոտ գործողությունների հոգեբանական արմատները: Բայց այստեղ էլ Թումանյանը հավատարիմ է մնում ժողովրդական աշխարհընկալման սկզբունքներին՝ ցույց տալով միայն հերոսների գործողությունները: Դավաճանությանը նախորդող օրերի նկարագրության մեջ կա երկու քառյակ, որոնք այս կամ այն կերպ տալիս են իշխանուհու հոգեվիճակը.

Լըսում է մատաղ Թմկա տիրուհին.
Եվ վրդովում են իր միտքը թաքուն

⁴ «Թշվառ Մարոյի ներքին աշխարհը, նրա զգացմունքները, նրա տանջումները գոյություն չունեն պ. Թումանյանցի համար», — գրում է Լևոն «Ռուսահայոց գրականություն» պրբում (Վենետիկ, 1928, էջ 76): Զմմտ. Պ. Մակինցյանի կարծիքը (Դիմագծեր. Նրևան, 1980, էջ 29):

Դավաճան գործի ամօթը խորին
Եվ արթնական փառքն ու մեծություն...

Լըսում է չքնաղ Թմկա տիրուհին
Գիշեր ու ցերեկ, նորից ու նորից...
Ու դարձավ նա լուռ, դալճիկ, մրտախոհ,
Ու քունը փախավ սիրուն աչքերից... (1, 190)

Բայց այս սոցիալական, բայց էություն, կամ հոգեկան ներքին ապրումների արտա-
հայտությունների նկարագրություններն են («Ու դարձավ նա լուռ, դալճիկ, մրտախոհ»), կամ
հոգեվիճակի ընդհանուր, ակնհայտ հատկանիշների արձանագրումներն Աշուղը ոչ մի փորձ չի
անում հետևելու իշխանուհու ներքին փոթորիկներին, դավաճանության վճռի հասունացման
ներքին ընթացքին: Այս իրողությունը ընդգծվում է հաջորդ կարևոր և սուր շրջադարձի նկարա-
գրությամբ: Բերդը հանձնված է, Թաթուլը սպանված, զորքը կոտորված: Շահը գրուցում է իշ-
խանուհու: Հետո Եվ իշխանուհին այնպիսի պատասխան է տալիս Շահին, որ նրան անմիջապես
դարձնում է խիզախ, հոգու ազնվությունը չկորցրած կին. նա իրեն թույլ է տալիս Շահի երեսին
նետելու, որ Թաթուլը «Քաջ էր ու սիրուն քեզինց առավել, Մի բարձր ու ազնիվ տղամարդ էր
նա» և այլն: Ընթերցողի առաջ է իշխանուհին իր խոսքով և գործով. բայց ինչպե՞ս նա հասավ
այդ վճռին, այդ եզրակացությանը՝ դա աշուղին չի հետաքրքրում: Պոեմի յուրաքանչյուր հաու-
ված, յուրաքանչյուր շրջադարձ կարծես թելադրում է հեղինակին խորանալու հերոսի ասլում-
ների մեջ: Բայց հեղինակը դրան ոչ մի ուշադրություն չի դարձնում: Նա, իհարկե, չի մտած
սոսկ ղեկավարել շարադրողի դիրքում: Դեպքերի շղթան իմաստ ու խորություն է ստանում աշու-
ղի էթիկական գնահատականի շնորհիվ, որն առհասարակ չափազանց կարևոր հանգամանք է
մարդու թմամանյանական կոնցեպցիայում: Բայց դա առանձին ըննության առարկա է: Առայժմ
անհրաժեշտ է համոզվել այն իրողության մեջ, որ Թումանյանը երբեք (մեկ-երկու բացառու-
թյամբ) չհրապուրվեց հոգեբանական վերլուծություններով, պսիխոլոգիզմով, և դա, անկաս-
կած, ժողովրդական ավանդներից է գալիս:

Այս նշմարտությունը առավել հստակ է հանդես գալիս «Անուշի» մեջ: Ուսումնասիրողներն
արդեն նկատել են, թե ինչ մեծ նշանակություն ունեն պոեմի հյուսվածքում գյուղական համայն-
քի ստեղծած միջուկը, մասսայական տեսարանները, երբ գյուղը, գյուղացիները հանդես են
գալիս իրրե լիիրավ հերոսներ: Էդ. Զրբաշյանի նկատողությունները այս հարցի առնչությամբ
շատ շահեկան են. «Պոեմում կա և մի ուրիշ, բոլորովին այլ բնույթ ունեցող կերպար: Դա նա-
հապետական կոլեկտիվի հավաքական կերպարն է (ընդգծումը հեղինակին է—Ա. Ե.)՝ այս
հասկացության ոչ թե փոխաբերական, այլ ուղղակի իմաստով: Այդ կերպարը մեր առջև կո-
գնիտիվ է որոշակի հատկանիշներով, օգնում է գործողությունը դուրս բերելու լայն ասպարեզ:
Սիրո ամենաեղիմ, ինտիմ ապրումների կոլեկտիվը գտնվում են գյուղական հոգեբանական
յուրյուրը (ընդգծումը իմն է—Ա. Ե.), դիտում են ուրախության և վշտի մասսայական շատ
տեսարաններ... «Անուշի» մասսայական տեսարանները մի առանձին ցայտունությամբ դրսե-
վորվեցին Թումանյանի ռեալիզմի էպիկական շափերն ու ժողովրդական հիմքերը: Այդ ռեալիզ-
մին սկզբունքորեն խորք էին «կամերայնությունը», նեղ պսիխոլոգիզմը: Ժողովրդական կյան-
քի լայն ընդգրկումներն էին նրա տարրերը»:

Եվ իսկապես, էպիկական-ժողովրդական տարրերը Թումանյանի ուրիշ ոչ մի գործում,
«Նաստուրի» Դավթից» հետո, այնքան ուժեղ ու համակողմանի չի դրսևորվում, ինչքան «Անու-
շում»: Անուշի և Սարոյի ողբերգությունը վերապրում է ամբողջ գյուղը՝ անկախ այն բանից, որ
հերոսները բացահայտորեն բախման մեջ են մտնում գյուղի չորված օրենքների, «աղաթների»
հետ: Գյուղական համայնքի անդամներից ոչ մեկը, ինչ էլ լինի, ինչ էլ կատարվի, օտար, կողմ-
նակի մարդ չէ, մասնավոր մարդ չէ, և նրա գլխով անցածը պետք է իր անմիջական արձա-
գանքը գտնի համայնքում: Այսպես է մարմնավորվում անհատի և ժողովրդի միասնության
սկզբունքը այս պոեմում: Անուշի և Սարոյի ողբերգությունը, իսկապես, միայն նրանց անձնա-
կան-անհատականը չէ, այլ ամբողջ գյուղի: Սրանում է, նախ և առաջ, մասսայական տեսա-
րանների արժեքը:

Անուշի և Սարույի սերը ծավալվում է գլուղի աչքի առաջ, և սա ոչ մի կերպ չի հակասում հերոսների նահապետական ամոթխածությանն ու գլուղի խիստ օրենքներին: Պատանի հերոսները չէին ցուցադրում իրենց զգացմունքները. ընդհակառակը, ամոթխածությունը նրանց սիրո կարևորագույն կողմերից մեկն էր, նրանք իրենց գլուղի հարազատ զավակներն էին: Բայց ինչպես ամեն ինչ նրանց կյանքում, այնպես էլ նրանց սերը, անգլիտակցաբար միշտ կողմնորոշվում էր դեպի համայնքը, դեպի մարդիկ, դեպի կոլեկտիվը: Ամեն ինչ իմաստավորվում էր կոլեկտիվի դոյուսթամբ:

Ձենք կարող չգարմանալ, որ պոեմում ոչ մի տեղ չենք հանդիպում հերոսուհու ներքին խոսքին: Առհասարակ, այս սկզբունքը այս կամ այն ձևով արտահայտվում է բոլոր կերպարներում. բայց Անուշի դեպքում այն արտահայտվում է դարմանալի հետևողականությամբ: Ապրելով այդքան խորն ու ուժեղ զգացմունքային կյանքով, Անուշը ոչ մի անգամ չի ներսիակվում ինքն իր մեջ. նրա ամենանուրբ ու ամենախոր ապրումները հնչում ու լսելիություն են ստանում: Անուշի խոսքը իր և Սարույի առաջին հանդիպման տեսարանում գեղարվեստական շափաղանց հետաքրքրական ու խոր մի երևույթ է: Սիրո ապրումի ամենաուժեղ դրսևորումներից մեկն է այն հայ գրականության մեջ՝ հուսահատության խորխորատներով, հանդիմանությամբ, ողբերգության նախազգացումով: Այդ ապրումը, ըստ էության, երգ է դառնում, հնչում Անուշի և Սարույի հանդիպման դրվագում («Ինձ չես յսում, Ձեն ափսոսում, էլ չես ասում՝ Ինչ կրկնեմ ես...» և այլն): Այս հատվածը երգ համարելու իրավունք մեզ տալիս է նրա կառուցվածքը և զգացմունքային շրջակայությունը: Բայց հետագա հատվածներում Անուշը մի անգամ չէ, որ երգով է արտահայտում իր զգացմունքները (վիճակահանության և խելագարության տեսարանները):

Նույնը կարելի է ասել Սարույի վերաբերմամբ: Նրա առաջին դիմումը Անուշին հենց այն նույն երգն է, որը լսելով՝ Անուշը ուղում է դուրս պրծնել վրանից և գնալ Սարույի մոտ. «Աղջի, ահաստված, նրստիր վրանում, Ի՞նչ ես դուրս դալիս, խելքամաղ անում» և այլն. այստեղ Թումանյանը ուղղակի հուշում է, որ դա երգ է (հաջորդ՝ հինգերորդ հատվածը սկսվում է այսպես՝ «Երգում է Սարուն, ու շի կարենում Աղջիկը հանգիստ նրստի վրանում»): Հանդիպման բուն տեսարանում Սարույի պատասխանը Անուշի հիշված երգ-խոսքին դարձյալ երգ է իր կառուցվածքով և զգացմունքային լարվածությամբ: Համենայն դեպս, այն հստակորեն դատվում է պոեմի մյուս հատվածների կենցաղային խոսքից: Իվ վերջապես, Մոսու գնդակից զոհվելուց առաջ նա երգով է սիրտը բաց անում «ընկեր սարերին»՝ «Ներա բայաթին ողբում է տըխուր, ընկեր սարերին խոսում, գանգատում»:

— Բարձրը սարեր, ալ սարեր,
Ձեն եմ տալի «վայ», սարեր,
Դուք էլ ինձ հետ ձեն տըվեք,
Իմ դարդերի թայ սարեր... և այլն (1, 93)

Այսպիսով, երգը պոեմի հերոսների համար զգացմունքների արտահայտման կարևորագույն ձևն է. հնչող, լսելի զգացմունքը: Ապրումը իր ողջ խորությամբ, ամենացորդ արտահայտվում է ալս երգերի մեջ: Իսկ երգը բոլորի համար է: Ինչքան էլ այն ուղղված լինի կոնկրետ հասցեատիրոջը, այն միշտ նկատի ունի գլուղական հասարակությունը, աշխարհը, մարդկանց: Այս իմաստով շատ բնորոշ է Սարույի առաջին երգի մթնոլորտը: Սարուն, իհարկե, Անուշին է դիմում, բայց նրա երգը ուղղված է և սարվորներին, համագլուղացիներին: Բուռն զգացմունքները հրապարակ են որոնում ոչ թե սնափառությունից դրդված, այլ որովհետև առանց աշխարհի, առանց մարդկանց ալջ երգերը իմաստ չունեն: Երկրորդ ալանում գտնվող մեծ լսարանը զգացմունքների վավերացումն է: Այստեղ է սկսվում այն զուգահեռը, որ կարելի է անցկացնել ժողովրդական սիրավեպերի և «Անուշի» միջև: Այդ սիրավեպերում ես հերոսները երգով են արտահայտում իրենց զգացմունքները, և դա պատահական ծանրային հատկանիշ է: Ժողովրդական մրտաժողովյան մեջ լուռ զգացմունքներ չկան, զգացմունքները երբեք չեն կարող թաքնված մընալ հերոսի հոգում: Նրանք պիտի հնչեն, լսելի դառնան, և դրա լավագույն միջոցը երգն է:

Այս իրողության ամենաազդեցիկ արտահայտություններից մեկը Սարույի մոր ողբի տեսարանն է: Դա զգացմունք, այս դեպքում՝ որդի կորցնելու ողբերգությունը հրապարակախորեն վերապրելու դառական օրինակ է: Սարույի մայրը ողբում է բարձրաձայն, ինչպես անում էին դեռ հեթանոսական ժամանակներում (ինչպես անում են նաև Մարույի ծնողները), ողբում է համագլուղացի կանանց հետ: Ողբը ոչ միայն հրապարակային է, այլև հասարակական: Այս

ողորհուն էլ յուրատեսակ երգեր էին, և դարձյալ հենց ողբի մեջ է արտահայտվում զգացմունքի հզոր ուժն ու խորությունը, անսպասելի (առաջին հայացքից) շրջադարձը.

— Ընչի՞ չես խոստով, ընչի՞ չես նայում,
 Իմ օր ու արև, կյանք ու ջան՝ որդի,
 Դու իմ գերեզմանն ընչի՞ ես խլում,
 Թշնամի որդի, դավաճան որդի... (1, 97)

Աստծու դեմ ծառս լինող մայրը նաև հանգուցյալ որդուն է թշնամի ու դավաճան համարում՝ իրեն լքելու, իր գոյության միակ իմաստը խլելու համար: Զենք կարող չհիշել նաև Մարոյի մոր ողբը համանուն պոեմից:

Մենք արդեն գիտենք, որ երգով զգացմունքներ արտահայտելը ընդունված էր հայկական էպոսի պատմաների մի մեծ խմբում, և Թումանյանը իր պոեմի տարբերակներից մեկում Դավթին երգել է տալիս Սասնա թաղաքին և սասունցիներին հրաժեշտ տալու պահին: Երգում են, ըստ էության, Թումանյանի նաև ուրիշ հերոսներ (երինակ, «Փարվանայում»), Իսկ «Անիծած հարսը» բալլադի գլխավոր հերոսուհին երգով աշխարհին էր հայտնում իր դժգոհությունը, երբ ներս է մտնում սկեսուրը:

Այսպիսով, երգը զգացմունքների արտահայտման գլխավոր միջոցներից մեկն էր, մշակված ժողովրդական պոետիկայի համակարգում, և Թումանյանը այն լայնորեն օգտագործում է հատկապես «Անուշում», ու հենց երգերն են, որ գործողությունների շղթայի հետ միասին, ամբողջացնում են հերոսների կերպարները:

* * *

Թումանյանի կերպարների և առհասարակ մարդու նրա կոնցեպցիայի հետաքրքրական օրինաչափություններ է բացահայտում հերոսների արտաքինի նկարագրության ուսումնասիրությունը:

Առաջին հայացքից զարմանալի կարող է թվալ, որ Թումանյանի հերոսների արտաքինը ներկայացված է բավական աղքատ: Այս բնութագիրը անվիճելի է դառնում, երբ նրանց համեմատում ենք Թումանյանին ժամանակակից գրական ևրկերի հերոսների հետ: Հերոսի արտաքինի մանրամասն նկարագրությունը այդ ժամանակ արդեն գրական պատումի կարևոր հատկանիշներից մեկն էր: Այնինչ Թումանյանը իր հերոսների արտաքինը բնութագրում է մեկ-երկու բառով, ընդ որում բավական հաճախ այդ բնութագրումները կրկնվում են: Լեոն իր գրքում ճիշտ էր նկատել այս երևույթը (չնայած նա խոսում էր միայն տղամարդ-հերոսների մասին). «Պ. Թումանյանը առանց այս բառի (աժդահա—Ա. Ե.) չէ կարողանում գլուղացի ճանաչել: Եվ իսկապես, եթե բանաստեղծը մի բան ասում է իր հերոսների արտաքինի մասին, ապա դա նրանց հսկա լինելն է: Նույն սկզբունքով է Թումանյանը բնութագրում իր հերոսուհիների արտաքինը, չնայած առաջին հայացքից հերոսուհիների գեղեցկությանը բավական տեղ է հատկացված: Այս օրինաչափությունը նկատված է նաև Պ. Մակինցյանի կողմից: Նա իր ժամանակին գրում էր. «Վերին աստիճանի բնորոշ և ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ Հովհ. Թումանյանի ռեալիստական պոեմների հերոսներից և ոչ մեկի մասին չի ասված և ոչ մի բառ: Այնպես որ, եթե մի որևէ նկարիչ կամ նկարիչ տալ մեզ բանաստեղծի տիպերի պորտրետներ, նա ոչ մի նյութ չունենալով իր ձեռքի տակ, անկարող կլինի իրագործել իր ցանկությունը: Ուշագրավ է այն հանգամանքը ևս, որ Հովհ. Թումանյանի գլուղը վիստում է դուրսագոյններով, լեզենդար անձներով. այնտեղի բնակիչները ողջ իգիթներ են, կտրիճներ, բուրբլ՝ հսկա, բոլորը՝ աժդահա»:

Այստեղ դարձյալ մենք պետք է դիմենք ժողովրդական էպոսի փորձին: Ըստ էպիկական պատկերացումների, հերոսը չի կարող լինել նվազ, փոքրիկ, անուժ: Վեպում (և առհասարակ ժամանակակից պատումում) մարդու արտաքինի և ներքին աշխարհի միջև եղած հակասությունը շատ տարածված է, եթե շատ ենք օրինաչափություն: Իսկ էպիկական բանահյուսության մեջ դրական հերոսը միշտ գեղեցիկ է, թիկնեղ, բարձրահասակ: Բացասական հերոսները միշտ ներկայացվում են ամենատհաճ արտաքինով, զանազան մարմնական արատներով: Կարելի է հիշել դասագրքային օրինակներ՝ հին հունական էպոսից մինչև նոր դրականության բանահյուսական

6 Լեոն. Ռուսահայաց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը, էջ 76:

7 Պ ող ո ս Մ ա կ ի ն ց յ ա ն. Դիմադժներ, էջ 24:

սյուժեների մշակումները: Թերսիտեսը կաղ և ճաղատ պետք է լիներ, իսկ Աքիլլեսը՝ գեղեցիկ և զորեղ: Դավիթը պետք է լիներ կատարելության մարմնացում, իսկ Մելիքը, Կողբագինը և մյուսները՝ տգեղ ու տհաճ մարդիկ: Եվ, վերջապես, նույնիսկ հայտնի առածը կաղի, ճաղատի և կույրի մասին վկայում է ժողովրդական նույն, դարերի ընթացքում գրեթե փոփոխություն չկրած հայացքը մարդու մասին: Այսինքն, ըստ ժողովրդական պատկերացումների, մարդը ներդաշնակ արարած է, և ինչպիսին նրա հոգին է, այնպես էլ նրա արտաքինն է և ընդհակառակը (այստեղ անհնար է որոշել, թե որի՞ն է առաջնությունը տրվում՝ ներքինին, թե արտաքինին): Իսկ մարդու այս ներդաշնակ էությունը անմնացորդ արտահայտվում է նրա արարքների, գործողությունների մեջ: Ահա թե ինչու ինչպես մարդու ներքին աշխարհը հատուկ բացահայտման կարիք չունի, այնպես էլ մարդու արտաքինը կարիք չունի մանրամասն, տեստականացված քննության: Այդ պատճառով էլ Թումանյանի հերոսների արտաքին բնութագրերը, իրենց կոնտեքստից դուրս, բաղմազանության արժեք չեն ընկնում: Ահա թե ինչ դիտենք նրա տղամարդ հերոսների մասին՝ «Չորան Կարոն սարերի մի հովիվ էր վիթխարի», «Աժդահա Սաքոն», «Որոտող ձայնով այսպես հարցրեց» («Հառաչանքի» ծերունու մասին), «Ինչպիսիք ծերունի մի մարդ», «Գլուխի քահանան՝ մի պատկառելի հսկա ալեոր» և այլն: Հերոսուհիների արտաքինի մասին ըստ էության գիտենք ավելի քիչ: Անուշի մասին ասվում է միայն Սարոյի երգում և նախերգանքում՝ ոգիների երգում. «Ափսոս բոյիդ թելիկ-մելիկ, Ափսոս էդ ծով ալբերիդ», «Այ սարի աղբիկ, Այ սիրուն աղբիկ, Այ դու կարմրաթուշ Թուխամազ Անուշ, Այ սև ալբերով, Այ ծով ալբերով Աղբիկ...», բայց գրեթե նույն բանն է ասվում և Թմկա տիրուհու մասին. «Ջահել կինը սեաշա...», «Վարդի թերթեր, էնպես շուրթեր...» և այլն: Այս բոլոր դեպքերում մենք գործունենք ըստ էության ոչ թե արտաքինի, արտաքին բարեմասնությունների իսկական նկարագրության, այլ գեղեցկության փաստի պարզ, մի քիչ ծիսական «արձանագրման» հետ: Այս բոլոր հերոսուհիները պետք է անպայման գեղեցկուհի լինեին, բայց նրանց գեղեցկությունը կարող էր ներկայացվել միայն այսպես, ոչ տեստական, ժողովրդական պատկերացումների համար ընդհանուր հատկանիշներով: Չի կարելի ուշադրություն չդարձնել, ասենք, այն բանի վրա, որ թե՛ Անուշի, թե՛ Թմկա իշխանուհու ալբերը սև են և համեմատվում են ծովի հետ. «Այ սև ալբերով, Այ ծով ալբերով», «Ափսոս էդ ծով ալբերին» (Անուշի մասին), «Ապասում է ջահել կինը սեաշա», «Ծով են ալբերը Ջավախքի դստեր» (Թմկա տիրուհու մասին): Չի կարելի չհիշել, որ դարձյալ ծովի հետ են համեմատվում նախնային ալբերը «Սասունցի Դավիթ» պոեմի երկրորդ, անավարտ մասում՝ «Ալբերն ասես՝ ծով են...»: Այս բոլոր դեպքերում գործունենք կնոջ գեղեցկության ժողովրդական ավանդական պատկերացումների դրսևորման հետ: Դժվար է պատկերացնել, ասենք, կապույտ կամ այլ գույնի ալբերով կին հայ ժողովրդական տեքստերում. անատական գեղեցկության նկարագրությունը դուրս էր դրանց գեղարվեստական շամակարգից: Թումանյանը ժառանգել էր նաև այս գիծը:

Համեմատության համար հիշենք Չարենցի «Խմբապետ Շավարշը» սյուժի գլխավոր հերոսին: Հենց սկզբից բանաստեղծը տալիս է Շավարշի արտաքինի բավական հանգամանակից նրկարագրությունը՝ «Մի հաղթ տղամարդ, երեսին՝ վերից վար՝ դաշույնի հարված... բեղերը՝ դեղին, ուրած, երկու խուրձ հրեղեն, երկու առու... Եվ մասյալ ալբերը՝ բիրբերում արյուն, Եվ խիտ հոնքերի՝ գերանդին...» (2, 286): Այս դիմանկարում տիպական շատ բան կարելի է գտնել, խմբապետներից շատերը, երևի, ունեին Շավարշի արտաքինի այս կամ այն տարրը: Բայց ամբողջությամբ մեջ դա, անկասկած, միազաման անհատական արտաքին դիմանկար է, որի մանրամասն վերարտադրությունը նպաստում է հերոսի ներքին աշխարհի բացահայտմանը: Հեղինակային հայացքը հերոսի ներքին աշխարհը թափանցելուց առաջ ուշադիր դիտում է նրա արտաքինը: Թումանյանը, ինչպես տեսանք, ոչ ներքինի, ոչ էլ արտաքինի այդպիսի մանրամասն քննության հակում հանդես չի բերում: Նա տալիս է մարդու կերպարի ամբողջականությունը նրա կյանքի որևէ հատվածում:

* * *

Բնորոշ է, որ Թումանյանագիտության մեջ ամենից շատ վեճեր հարուցած խնդիրը Թումանյանի հերոսի և առհասարակ նրա ստեղծագործության մեջ մարդու տեղի հարցն է: Արտահայտվել

8 Հմմտ. Լևոն Հախվերդյանի հետևյալ դիտողությունը. «Սրանք կանացի գեղեցկության ժողովրդական, թերևս ազգային նշաններն են առհասարակ, գեղեցկության ժողովրդական իդեալի ընդհանուր արտահայտությունները» (Լ. Հախվերդյան. Թումանյանի աշխարհը, էջ 268): 7 «Հանդես», № 2—3

են երբեմն ծայրահեղ կարծիքներ: Նախահեղափոխական քննադատները պնդում էին, որ մարդը բացակայում է Թումանյանի ստեղծագործության մեջ: (Ի միջի այլոց, Թումանյանի ստեղծագործության ալիս կարևորագույն առանձնահատկությունը շահականալը ևս ցույց է տալիս, որ Թումանյանի ստեղծագործությունը եզակի, որոշ իմաստով իսկապես «անսպասելի» երևույթ էր, և դրա համար էլ, շնայած բանաստեղծի հսկայական համբավին, քննադատությունը կարողացավ հասկանալ նրան): Սովետահայ Թումանյանագետները ցույց տվին, որ մարդու խնդիրը Թումանյանի ստեղծագործության կենտրոնական խնդիրն է: Այս տեսակետը, անկասկած, ճշմարիտ տեսակետ է, և այս վեճը մեզ հետաքրքրում է միայն մի պատճառով՝ նախահեղափոխական քննադատության գրեթե միահամուռ կարծիքը պետք է որ հենվեր Թումանյանի ստեղծագործության որոշ իրական հատկանիշների վրա, այլապես այդ կարծիքները հասկանալը անհնարին կլինեի: Ժխտումը անպայման կապված էր Թումանյանի երկերում մարդու կերպարի առանձնահատկությունների հետ, և հարցի այս կողմը մեզ համար գլխավորն է:

Բանն այն է, որ մարդու գոյությունը Թումանյանի երկերում ժխտում էր ոչ միայն լեռն, որն այդ տարիներին բացասաբար էր տրամադրված Թումանյանի և գրական ողջ նրա սերնդի հանդեպ, այլև Պողոս Մակինցյանը, որը առաջիններից մեկը «Գարուն» ամսականի էջերից պարզ ու հստակ հայտարարեց, որ «Հովհ. Թումանյանը մեր մեծագույն ազգային բանաստեղծն է»⁹:

ՆՎ լեռն, և՛ Մակինցյանը Թումանյանի գործերում որոնում էին այն գրական դպրոցների հատկանիշները, որոնց կողմնակիցներն էին իրենք, և չգտնելով դրանք, ժխտում էին առհասարակ մարդու գոյությունը բանաստեղծի երկերում:

Հետաքրքրական է հատկապես Պողոս Մակինցյանի մոտեցումը: Նա ելնում էր այն բանից, որ «ամեն մի գեղարվեստագետ իր հետաքրքրությունը կենտրոնացնում է կամ մարդու, կամ անցքերի վրա»: Դժվար չէ գուշակել, որ Մակինցյանը Թումանյանին դասում է երկրորդ տիպի արվեստագետների շարքը: Այս բաժանման մեջ, անկասկած, սխեմատիզմի երանգ կա. բայց այս ասելով, քննադատը ի նկատի ուներ գրական մտածողության տարբեր տիպերի էական առանձնահատկությունները: Սրա ապացույցներից մեկն այն է, որ նա երկրորդ տիպին է դասում նաև ժողովրդական էպոսները. «Ժողովրդական էպոսը ծագում է այս կամ այն անցքը, դեպքը հավիթացնելու նպատակով»: Բնորոշ է, որ Մակինցյանը մարդուն և գործողությունը, դեպքը հակադրում է միմյանց՝ կամ մարդ, կամ դեպք: Մարդու պատկերումը գործողության մեջ և գործողության միջոցով Մակինցյանը բացասում էր: Ինչպես նախահեղափոխական քննադատների մեծ մասը, Մակինցյանը լավ էր հասկանում իրադարձությունների, արտաքին շարժման մեծ նշանակությունը Թումանյանի գործերում. «Բանաստեղծի բոլոր գործերի մասին մենք իմանում ենք այնքան միայն, որքան պետք է պատմված անցքը ըմբռնելու համար»¹⁰: Բայց Մակինցյանը չի էլ փորձում կապ տեսնել իրադարձությունների և մարդու կերպարի միջև, հնարավոր չի համարում, որ հենց իրադարձությունների շնորհիվ կարող են ստեղծվել ինքնատիպ և գունագեղ կերպարներ, որ գրական որոշակի համակարգում մարդու կերպարի ստեղծման գլխավոր միջոցը հենց իրադարձություններն են: Մակինցյանը ընդունում էր մարդու պատկերման մեն-միակ միջոցը՝ այն միջոցը, որը նրա ժամանակներում հաստատել էր իր գրեթե միահամուռ իշխանությունը: Պսիխոլոգիզմը ժամանակի նշանն էր, լողունը: Գրականության գլխավոր խնդիրն էր համարվում մարդու ներքին աշխարհի խորագույնն ու թարուն անկյունների բացահայտումը, հոգեկան ներքին շարժումների, Չերնիշևսկու հայտնի բնորոշմամբ՝ «հոգու դիալեկտիկայի» պատկերումը: Հասկանալով հանդերձ Թումանյանի հսկայական արժեքը ազգային գրականության համար, Մակինցյանը մարդու նրա կոնցեպցիան պետք է դիտեր հոգևորական արժանի հենքի վրա: Այդ կոնցեպցիան պետք է դիտվեր ոչ թե իբրև մարդու պատկերման առանձին լիիրավ միջոց, այլ իբրև... մարդու բացակայություն: Պ. Մակինցյանը այդպես էլ զբոսում էր. «Հովհ. Թումանյանը... շատ քիչ է զբաղվում մարդկային ապրումներով, մարդկային բնավորություններով, և անհատական հոգևորանությունը, մարդը, որպես մի ուրույն անհատականություն, միանգամայն բացակայում է նրա գործերում... Կենդանի, բնորոշ անձնավորություններ մենք չենք տեսնում, ոչ էլ նրանց ապրումների մարմնացումն ենք գտնում»: Նորից ուշադրություն դարձնենք, որ Պ. Մակինցյանը հավասարության նշան է դնում «մարդու, որպես»

9 Պողոս Մակինցյան. նշվ. աշխ., էջ 72:

10 Նույն տեղում, էջ 23, 24:

աւրոյն մի անձնավորութիւն» և նրա «անհատական հոգեբանութեան» միջև: Առանց այս վերջինի (այսինքն ճիշտ դրա գրական մարմնավորման որոշակի տիպի) չկա և առաջինը «Հովիւ» Թումանյանը շատ լավ կարողանում է իր ուզածն ասել և առանց մարդու հետ գործ ունենալու նա «յուր» ի գնում առանց շինականի, որպէս անհատի, և միևնույն ժամանակ պատկերացնում է նրա կենսական փոխհարաբերութիւնները երանգների ամենամուր Խաղով¹¹ (ընդդէմը իմն է—Ա. Ն.): Շատ ճիշտ նկատողութիւն է այս վերջինը: Մենք արգեն խոսել ենք այն մասին, թե Թումանյանի կերպարների կառուցվածքում ինչ որոշիչ նշանակութիւն ունեն նրանց կենսական փոխհարաբերութիւնները: Բայց Պ. Մակինցյանը, ինչպէս տեսնում ենք, «կենսական փոխհարաբերութիւնների կրանդների ամենանորը խաղը» ոչ մի կերպ չի կապում մարդու կերպարի հետ:

Այսպիսով, ժամանակակիցները չհասկացան Թումանյանի արվեստի մի շարք էական անանհատականութիւնները: Նրա ստեղծագործութիւնը խորապէս ինքնատիպ, տիրապետող գրական սովորական մտայնութիւնից հեռու երևույթ էր: Նրա ժողովրդայնութիւնը ոչ միայն և ոչ այնքան մակերեսին գտնվող փաստերի մեջ էր, այլ ամբողջ աշխարհընկալման, աշխարհի և մարդու պատկերման բուն սկզբունքների մեջ, և այս ճշմարտութիւնը պետք է ըմբռնվեր տասնամյակներ հետո:

НАРОДНО-ЭПИЧЕСКАЯ ОСНОВА ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ ТУМАНЯНА

А. К. ЕГИАЗАРЯН

(Резюме)

В туманяноведении уже высказана мысль о том, что творчество Туманяна имеет много общего с народно-эпическим мышлением. В настоящей статье раскрывается народно-эпическая основа образа героя в творчестве поэта. Все, что есть в человеке, согласно народному мышлению, не знающему противопоставления внутренней и внешней жизни, находит полное выражение вовне, в человеческих делах, в словах. Сравнивая поэму Туманяна «Давид Сасунский» с другой обработкой эпоса—поэмой «Мгер из Сасуна» Ав. Исаакяна, мы показываем, что именно Туманян последовательно воплощал в своей обработке принцип овнешненного героя, тем самым верно воссоздавая эпическое восприятие человека, в отличие от Исаакяна, для героя которого внутренний аспект жизни имеет существенное значение и выражает его противостояние всему миру. Изображение внешности героев в творчестве Туманяна тоже имеет народно-эпические корни. Туманян ограничивается традиционно-ритуальным описанием внешности, не индивидуализируя ее, потому что герой в такой индивидуализации не нуждается. Он полностью проявляет себя в своих действиях, в своем участии в жизни коллектива. При рассмотрении некоторых отрицательных суждений дореволюционных армянских критиков (в частности, П. Макинцян и Лео) об образах Туманяна, в статье показывается, что их отношение исходило из непонимания особенностей образа героя и концепции человека у писателя.

¹¹ Նույն տեղում, էջ 31: