

ՆԱԳՈՐԴՈՒՄՆԵՐ



ՎԱԶԳԵՆ ՍԱՖԱՐՅԱՆ

Բանասիրական գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր

ԷՊԻԿԿԼԱՍՈՒԹՅՈՒՆԸ «ԹՄԱԲԵՐԴԻ ԱՌՈՒՄԸ» ԵՒ «ՍԱՍՈՒՆՅԻ ԴԱՎԻԹ» ՊՈԵՄՆԵՐՈՒՄ

ՓՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ մտածողության բնորոշ դրսևորումն է, որի արտահայտչաձևն է ներքին շարժունակությունը, գործողության, բայական ձևերի առատությունը ոչ մեծ շարակարգում: Ամեն ինչ ներկայացվում է դեպքի պատումում, ըստ էության չկա նկարագրային տարր, գրեթե չեն գործածվում մակդիրներ, սակավադեպ են անգամ շաղկապային անցումները, հատուկ ուշադրություն են բերում ստորոգելիական կիրառությունները («Մեկ էլ դարձավ, գնաց Դավիթ, // Իր ձին ֆշեց էկավ, էկավ, որ տի զարկե՛ր՝ // Մելիքի քուր վագեց էնոր առաջ, ասաց. // – Դավիթ, դու որ պստիկ էիր՝ // Ես քեզ շատ եմ գրկե՛ր, պահե՛ր, խաղցուցե՛ր եմ, // էդա մեկ թուրն էլ ինձ բախշի»¹. Կամ՝ «Ձենով Հովան ասաց. // Բերե՛ք, կաշիք փաթթե՛ք, որ ես բռնամ: // Բերին, յոթ գոմշի կաշի փաթթեցին: // Էլան, գնացին սարի գլուխ. // Ձենով Հովան կանչեց», էջ 294): Բնորոշ է երկխոսական կառույցը, որն իր հերթին բերում է կանչերի-ձայնարկությունների, նաեւ կրկնությունների զգալի քանակ, որոնցով, ըստ երեւույթին, հարկ է լինում ունկնդիր-ընթերցողի ուշադրությունը սեւեռել պատմվող դեպքերի վրա. «– Հեյ-հեյ, էլե՛ք, մալեր թողե՛ք Դավթի առաջ» (էջ 165). «– Զանճմ, էսա ինչ մուր էր՝ քրսեցիք մեր էրես» (էջ 163). «Վայ, – ասին էդ տղաներ, // Ու թափան գուսաններու վերան» (էջ 252):

Այս առնչությամբ նկատել են, որ Հովհ. Թումանյանի երկերում «դեպքերը ոչ այնքան պատմվում են, որքան ուղղակի ցուցադրվում են մեր

¹ «Սասունցի Դավիթ», Երեւան, 1981, էջ 240 (այսուհետեւ՝ մեջբերումների էջերը կնշվեն շարադրանքում՝ փակագծերի մեջ):

առջեւ», եւ դա փաստորեն համադրում է «պատմողական, քնարական եւ դրամատիկական տարրերի փոխհարաբերությունը»²: Իսկ այս դիտարկումների խոհական ընդհանրացումն այն է, որ Հովհ. Թումանյանը «իր ժամանակի համաշխարհային կյանքը, աշխարհի անցյալն ու ներկան, ավելին՝ տիեզերական կյանքն ընկալում է իբրեւ համակ շարժում, գործողություն, ստեղծում, խորտակում, ճնշում ու պայքար, հալածանք ու մաքառում: Սա է Թումանյանի.... դրամատիկական-դրամատուրգիական աշխարհընկալումը»³: Էպիկականությունն առհասարակ բնորոշ է Հովհ. Թումանյանի ոճին եւ բոլոր ստեղծագործություններին, բայց այն ավելի բազմաշերտ դրսևորում է ստանում հատկապես այս երկու պոեմներում:

«Թմկաբերդի առումը» պոեմը (1902-1904 թթ.) բարձր էպիկականություն ու խոհի ազատ դրսևորում է, որը հեղինակի՝ նյութի նկատմամբ գերբարեխիղճ վերաբերմունքի նորովի հաստատումն է: Հայտնի է, որ գյուղաշխարհի մարդկանց մասին պոեմների դեպքերն ու դեմքերն ունեցել են իրական նախօրինակներ, որոնցով բանաստեղծը հետաքրքրվել ու գրառումներ է արել: Նույն կերպ Աբասթումանյան աստեղային թռիչքի եւ արգասաբեր ու անդորր ստեղծագործական շրջանի պրպտումներում, անշուշտ, ավանդազրույցներ է լսել Թմկաբերդի մասին, բայց հետո Երվանդ Լալայանի «Ջավախքի բուրմունք» ժողովածուում (Թիֆլիս, 1892 թ.) գտել է ավանդություն այն մասին, որ Թմկաբերդում տիրակալում էր մի հայ իշխան, ում կինը սիրահարվում է բերդը շրջապատած պարսից շահին եւ մատնություն մարոցը հանձնում թշնամուն: Պարսից շահը դավաճանության եւ համարձակ խոսքերի համար հրամայում է սպանել (ձիու պոչին կապելով ու քարշ տալով) Թմկա տիրուհուն:

Խոհերի տեղիք տվող դեպքը գրողին ստիպում է պատումի այլ հնարանքի դիմել. հեղինակ-պատմողի երկխոսականությունը տրոհվում է աշուղի կերպարում: «Նախերգանք»-ում եւ վերջում գործով անմահանալու խոհն իրացվում է պատմողական մասում, որտեղ աշուղի քնարական ընդմիջարկումը կնոջ ուժի ու դերի, դրա հաստատումը «Ֆարսի բյուլբյուլ» Ֆիրդուսու դատումներով խոսքի խիստ սեղմության մեջ (պոեմի վերջնական տարբերակն ընդամենը 10 էջ է) ամբողջացնում է նյութը: Ինչպես այլ պոեմների նախնական տարբերակներում, այնպես եւ այս երկի սեւագրության մեջ քնարական խոհը, երբեմն էպիկական դրվագը,

² Է. ԶՐԲԱՇՅԱՆ, Թումանյանի պոեմները, Երևան, 1986, էջ 164:

³ Լ. ՀԱԽՎԵՐԳՅԱՆ, Թումանյանի աշխարհը, Երևան, 1966, էջ 199:

համադրվում են ազգագրական ինչ-ինչ ներառումների հետ. «Իր սազը ուսին աշուղն աներկյուղ // Շրջում է ազատ (ամբողջ) Կովկասում, // Մըտնում է սիրով ամեն շեն ու գյուղ, // Իր նաղը անում, իր խաղն է ասում»⁴:

էպիկական մասն սկսվում է բերդը շրջապատած Նադիր շահի կոչով, որտեղ Թաթուլ իշխանի «քաջ» որակումը, անշուշտ, ունի ծաղրական իմաստ՝ հաստատված հոխորտանքի հաջորդ տողերում. «Ե՛կ, բերել եմ ես քո մահը, // Ի՛նչ ես թառել ամբողջում», ինչը ստանում է արժանապատիվ պատասխան՝ «Մի պարծեմա, գոռոզ Նադիր, // Պատապխանեց էմ հրսկան. // Գըլխովը շա՛տ ամպեր կանցնեն, // Սարը միշտ կա անասան» (էջ 48): Կռվող կողմերի այս հարաբերությունը բանահյուսական (ոչ միայն հայ) հայտնի իրողություն է կամ հնարանք, որ Հովհ. Թումանյանին կարող էր հասնել ոչ միայն գրավոր աղբյուրների վկայությամբ, այլ նաեւ ժողովրդական մտածողության ժառանգական փոխանցմամբ: Իրար նկատմամբ հաղթանակից առաջ հերոսները փորձում են միմյանց բարոյահոգեբանական ոչնչացման ենթարկել: Այդպիսի դրվագներ հանդիպում են և՛ մեր էպոսում, և՛ վիպասանքային այլ օրինակներում: Է.-Ը. դարերի պատմիչ Հովհան Մամիկոնյանի «Պատմություն Տարօնոյ» երկում, որը Մ. Աբեղյանը «Պարսից պատերազմ»-ից հետո համարում է էպիկական հաջորդ ստեղծագործությունը, հաճախադեպ նման հարաբերությունները, որպես կանոն, ավարտվում են հաղթանակած հայ իշխանի կողմից սպանված թշնամու քիթն ու ականջները կամ գլուխը կտրելով: Քրիստոնեության տարածման մեջ Ս. Գրիգոր Լուսավորչի աջակից Սյունյաց իշխանը փոխադարձ ձաղկումների մեջ է մտնում Արձան քուրմի հետ.

«Իսկ իշխանն Սիւնեաց ձայն տուեալ՝ ասէ. «Ա՛յ գայլակորի՛ն, յիշեցեր զբարս հօր քո եւ ի նոյն շաղաղակերութի՛ն դարձար»: Իսկ նա ասէ. «Ա՛յ արծուոյ ձա՛գ, որ թեւօքդ ես հպարտացեալ, եթէ անկանիցիս ի շարականատացս, ես ցուցանեմ քեզ զիմ զօրութիւնս»⁵:

Հիշենք նաեւ էպոսում նման փոխադարձ կոչերի մեղմ արտահայտություններից մեկը. « Էդ ե՛րբ էղար դու ձիավոր՝ // Էկար, կանգնիր իմ չադրի դուռ: // Դավիթ ձիուց իջի... // Դավիթ ասաց. – Ձէ, չեմ իջնի: // Դուրս արի, դուրս, զարկենք իրար»⁶: Հովհ. Թումանյանը «Հազարան բլբուլ»-ի սյուժետային բնորոշ հատվածներից մեկում դիմել է բանահյուսական

⁴ Հովհաննես Թոխտանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու (ԵԼԺ), հտ. 4, Երեւան, 1991, էջ 297:

⁵ Հովհան Մամիկոնյան, Պատմություն Տարօնոյ, Երեւան, 1941, էջ 91:

⁶ «Սասունցի Դավիթ», էջ 233:

ոճական այս դրսևորմանը. Արեգը կռվում է Սեւ դեւի դեմ՝ կրկին նախօրոք հղած փոխադարձ ծաղրանքից հետո, ինչը տրվում է դրամատուրգիական կառույցում⁷:

Այսինքն՝ «Թմկաբերդի առումը» պոեմում երկխոսականությունը, էպիկական ձևերը գալիս են ժողովրդական ակունքից, նաեւ դրանից որոշակիորեն սնունդ առած պատմագրությունից: Ընդամենը երեք քառատողում դեպքերի շարժունակ առատություն կա («Ասավ, կանչեց իր ֆաջերին, // Թուրը կապեց հավլունի, // Թըռավ, հեծավ նըժույգ իր ձին, // Դաշտը իջավ արյունի», էջ 48), որի շարունակությունը՝ «Ու ֆառսուն օր, ֆառսուն գիշեր», ժամանակի բանահյուսական սահմանումով, կոնիվն արագ հանգեցնում է Թմկա տիրուհու հմայքի ուժին եւ կերպարին: Հիշենք «դեռեւս հնագույն էպիկական պոեզիայից եկող մի գաղտնիք, որ գեղեցկության մասին պատկերացում տալու համար պիտի ոչ թե նկարագրել, այլ արտահայտել գեղեցկության հարուցած զգացմունքները»⁸: Աշուղի երգը՝ «Էմ տեսակ կին, // Ես իմ հոգին, // Թե աշուղն էլ ունենար, // Առանց զենքի, // Առանց զորքի, // Շահերի դեմ կըզընար»⁹, հիմնավորում է Թաթուլի հաղթանակի ոգեւորության աղբյուրը եւ «գեղեցկության հարուցած զգացմունքների» ուժը: Վկայակոչվում են ոչ միայն Ֆիրդուսին եւ Ռուստեմ (Ռուստամ) Զալը, այլ նաեւ տիրուհու հմայքի ներբողը ներառում է նարեկացիական «թաքուն» պատկեր. «Վարդի թերթեր՝ // Էնպես շուրթեր...» (էջ 49). «Ծով են աչերը Զավախի դրստեր...» (էջ 50. Ս. Գրիգոր Նարեկացի՝ «Բերանն երկթերթի, վարդն ի շրթանց կաթեր...», «Աչքն ծով ի ծով ծիծաղախիտ...»)¹⁰:

Եւ դավերի կազմակերպման մեջ կրկին հայտնվում է աշուղը, որի՝ սեւագիր տարբերակում եղած բնութագիրը ցույց է տալիս, որ ամենաանառիկ ամրոցում «Ղոնաղ է աշուղն իրեն սագի հետ», բայց նա պարզապես «Շահի թովիչ երգիչն» է: Դավերի մթնոլորտում մեծանում է ներքին լարվածությունը, որն ընդգծվում է բանահյուսական պատումին բնորոշ կրկնություններով.

Գոռում են, դողում Թըմկա ձորերը,
Կանգնած է Թաթուլ Շահի հանդիման.
Զարկում են, զարկվում դուշման զորքերը,

⁷ Հովհաննես ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, *ԵԼԺ, հտ. 4, էջ 101-102*:

⁸ Լ. ՀԱՆՎԵՐԳՅԱՆ, *Թումանյանի աշխարհը, էջ 342*:

⁹ Հովհաննես ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, *ԵԼԺ, հտ. 4, էջ 49*:

¹⁰ «Մարգարիտներ հայ քնարերգության», հտ. 1, Երեւան, 1971, էջ 57:

Արյունը հոսում էն Քրոի նրման:
 Զարկում են, զարկվում դուշման գորհերը,
 Արյունը հոսում էն Քրոի նրման.
 Երգում է աշուղն իր Շահի սերը,
 Անհուն գանձերը ու փառքն անսահման¹¹:

«Ճակատին վայել թագի» թակարդով Թմկա տիրուհին իրագործում է դավը, որի անիրական մղձավանջն ամփոփվում է Թաթուլի երազով՝ բերդին փաթաթված վիշապ օձի գլխի տեղ «սիրելի կրնոջ» գլուխն է, ինչն անկում է կոչնակելու. «Դա՛վ... դա՛վ... ելե՛ք... կոչնա՛կ... պահնա՛կ... // Զեմք առե՛ք շո՛ւտ... ձի հեծե՛ք, ձի՛...» (էջ 55): Փաթաթվող օձի պատկերը, պատմող-ասացողի միջոցով, հանդիպում է նաեւ «Աղավնու վանքը» բալլադում. Լենկթեմուրը եկավ նստեց Սեւանի ափին, «Փաթաթվեց, պատեց, ինչպես վիշապ-օձ. //...Այնտեղ, ուր ուշք ու միտքն Աստըծուն՝ // Անհունն է խորհում, մեռնեմ իր գորհին»¹²:

«Թմկաբերդի առումը» պոեմում խոհական-հոգեբանական բարդ իրավիճակ է ստեղծվում: Տիրող բռնակալները կռվում են, հաղթում կամ պարտվում, վերելք ու վայրէջք ապրում եւ պատմության կողմից իրենց տրված ժամանակի գլխավոր դերակատարի կամ պատասխանատուի՝ ճակատագրորեն անհաղորդ վիճակում չեն մտածում կյանքի իմաստի, կյանքի ու մահվան, մարդու եւ մարդկային, անցողիկի ու հավերժականի մասին (դա փիլիսոփաների ու բանաստեղծների գործն է): Բայց բազմախորհուրդ եւ ակնառու հակադրությունը, երբ «հաղթության» «քեֆի սեղանը» բերել է կոտորածն այն մարդկանց, որոնք այդպես էլ «Դավին անտեղյակ, ցավին անտարբեր» (էջ 55) մնացին, ստիպում է Շահին մի պահ բանաստեղծ-փիլիսոփայի նման նայել աշխարհին ու մարդուն՝ «Մըտքովն անցնում է աշխարհի բանը: //...Աշխարհում հաստատ չըկա ոչ մի բան»: Ահա հոգեբանական ինչ դրդիչներ ունի Շահի տարօրինակ թվացող հարցը («Մի՞թե Թաթուլը փաշ չէր ու սիրուն»), իսկ Թմկա տիրուհու պատասխանը («Քաջ էր ու սիրուն ֆեզնից առավել...», էջ 56) արդյունք է կյանքի ու մահվան հակադրամիասնական խորհուրդը դարձած խնջույքի սեղանի պարտադրանքի եւ այն գիտակցման՝ ժամանակի արագաթուիչ խորշերում իր շահածն է մեծ, թե՛ կորցրածը: Եւ եթե ոչ

¹¹ Հովհաննես Թութունյան, *Եկե, հտ. 4, էջ 51*:

¹² Հովհաննես Թութունյան, *Եկե, հտ. 2, Երեւան, 1990, էջ 165*:

բնական մահով մահացածներին ընդհանուր «հանգստարան»-գերեզմանոցից հեռու էին թաղում, ապա այստեղ մենավոր գերեզմանի «իրավունք» անգամ չկա. Թմկա տիրուհուն «աճալուր քաղի ծերից» ցած են նետում, որ «գել ու աղվես», «ցիմ ու ագռավ» «ազան սիրտը» լափեն (սիրտն ու աչքերը հոգու ապաստարաններն են, եւ հոգու մոռացումը պետք է ոչնչություն դարձնի մարմնական ձեւը): Այսպես անցնում են «անտես ու անըման էմ սիրունը», «գալում արֆան» ու «Թաթուլն էմ հաղթական» (էջ 57), ու նրանցից միայն հեղինակ-աշուղ, նաեւ ընթերցող-ստեղծագործող բազմաձայնությունամբ այս զրույցն է մեզ հասնում՝ խոհական ու էպիկական իր մեծ ընդգրկումով:

էպիկականության պահանջի՝ սեղմ հատվածում գործողությունների շարժուն առատության, երկխոսական վիճակներում բնավորությունների ինքնաձեւավորման եւ հեղինակ-ասացող բազմաձայնության առումով ինքնատիպ գլուխգործոց է «Աստունցի Դավիթ» պոեմը (1902 թ.), որը եւս տարիների՝ նաեւ գիտական պրպտումների արդյունք է: Հովհ. Թումանյանը հիմնավոր ուսումնասիրել է գրավոր աղբյուրները, փորձել է գտնել ու ճշտել նույնիսկ բանահյուսական հերոսների պատմական նախատիպերը, հարկ եղած դեպքում նաեւ օտար աղբյուրները հայ պատմիչների երկերի հետ համեմատելով՝ պարզել է, ասենք, էպոսի հայտնի արաբ հարկահանների պատմականությունը¹³:

Պոեմն անցել է ստեղծագործական նույն բարդ ճանապարհը: Նախնական տարբերակներում առկա են զուտ հեղինակային բացատրական պահեր, որոնք շեղումներ են էպիկականությունից՝ թեկուզ ժողովրդաբույր առած-ասացվածքային երանգով («Բայց հնոց խոսք է, մեծ իմաստ ունի, // Թե խաչը՝ տերը զորավոր կանի» (էջ 241). դա նկատելի է նաեւ հերոսի՝ Դավթի խոսքում, ինչպես օրինակ՝ կռիվ գնալուց առաջ, երբ նա կարծես բացատրում է, թե ինչու է մարտի դաշտ իջնում. «Կըռիվ կերթամ, դուշմանը ձեզ // Չըգա, գերի չըտանի» (էջ 299):

Այլ է հեղինակ-ասացող բազմաձայնություն մեջ թվացյալ մեկնաբանող միջամտությունը, որը բանահյուսության մեջ սովորաբար ասացողի գործառույթներից է եւ ներդաշնակ է էպիկական խոսքին: Այստեղ

¹³ Տե՛ս ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, ԵԼԺ, հտ. 4, էջ 288-289. «Ատրպատականի եւ Մարանդի սելջուկյան կուսակալ Կուզբ-ադ-դին (Կուզբադին) 1100 թ. Մրվանյաններից խլեց Խլաթ քաղաքը Հայաստանում... Զախիր-ադ-դին Իբրահիմ՝ Հայաստանի շահ 1112 թ. - Չարխադին. Սեյֆ-ադ-դին (բեզ Թիմուր) 1183 թ. - Սյուդին. Բեդր-ադ-դին ակ-Սունքար 1193 - Բադին» (էջ 288):

եթե բնական է «յոթ-ութ տարեկան Դավիթ հսկայի» բնութագիրը՝ «Մանուկ եմ ասում, բայց էնքան ուժեղ, // Որ նրա համար թե մարդ, թե մըժեղ», ապա այսպիսին է հեղինակ-պատմողի մեկնական վերաբերմունքը՝ «Բայց վա՛յ խեղճ որբին աշխարհի վրա, // Թեկուզ առյուծի կուրյուն լինի նա» (էջ 11), քանի որ այս կերպ պատճառաբանվում է որբ Դավթին գառնարած ու նախրապան դարձնելու հանգամանքը։ Իսկ, ասենք, «Հե՛յ, ո՞ւր ես, Դավիթ, հայոց պահապան, // Քարը պատըովի – դո՛ւրս արի մեյդան» (էջ 21) քնարական դիմում-կոչը ասացողի միջամտական գործառույթներից է, որը նաեւ պայմանավորում է պատումի երկխոսականությունը։

Ամբողջ պոեմն առհասարակ էպիկական շարժունության կատարյալ օրինակ է.

Ասավ, ելավ ու փոթորկեց,
Թըռավ, ցոլաց Դավթի հուր ձին,
Ձին փոթորկեց, փայլատակեց,
Ու ցած իջավ Թուր-Կայծակին (էջ 38)։

Մըսրա զորքին այսպես «չարդել-փշրելը», արաբ ծերունու խոսքը, քնած Մելիքին արթնացնելը, նենգություն մբ Դավթին հորը գցելը, Ձենով Օհանի երազը, ձիերին փորձելն ու սեւ ձիով Դավթին հասնելը, նրա կանչը, Դավթի հուժկու հարվածը հորի բերանը փակող ջրաղացքարերին, առաջին երկու հարվածների զիջումը Մելիքի «պառավ ջադու» մորը եւ քրոջը, Մելիքի հետ մենամարտը՝ երկու կերպարային հակադրության շեշտադրումներով, այդ կովի տիեզերաշառավիղ-անտիկյան ընկալումը («– Երկիր քանդվեց կամ ժամբ եղավ, – // Ասին մարդիկ շատ աշխարհում։ // – Ձէ, ասացին, արնի ծարավ // Հըսկաներն են իրար զարկում», էջ 36), վերջապես հաղթանակն ու Դավթի կոչը թշնամուն՝ «Հորում լինեն քանոն գազ խոր, // Թե ջաղացի քարի տակին, – // Կելնեն ձեր դեմ, ինչպես էսօր, // Սասմա Դավիթ, Թուր-Կայծակին» (էջ 40), այդ էպիկականության կայուն հաստատումներն են։ Այդպիսիք հաճախադեպ են՝ համադրված «ծուռության» եւ դյուցազնության պահերով, հաճախ երեսայական զուլալ ու միամիտ դրսևորումներով. երբ Ձենով Օհանը մանուկ Դավթին պատմում է, որ Մըսրա թագավորն ավերել է Մարութա սարն ու սրբատեղին, որսը թալանել տարել, Դավթին իսկույն արձագանքում է.

Մըսրա թագավոր ինձ ի՞նչ կանի որ...
 Ես ի՞նչ եմ հարցնում Մըսրա թագավոր.
 Մըսրա թագավոր թող Մըսըր կենա,
 Իմ հոր սարերում ի՞նչ գործ ունի նա (էջ 17):

Մեկ այլ դեպքում շաղգամի դաշտատեր պառավին զայրացնելուց հետո վերջինս բարկացած («Վա՛յ, խելա՛ն Դավիթ, շաղգամի տեղյակ // Դու կրակ ուտես, ցավ ուտես, ասավ») խորհուրդ է տալիս՝ «Քու հոր աշխարհին տիրություն արա», թե չէ Մըսրա թագավորը տանում է ամեն ինչ: Եւ Դավթի զարմանքին՝ «– Մըսրա թագավոր մեր ի՞նչն է տանում», պառավը հակադարձում է ժողովրդական մտածողության հիմունքներով ծաղրաբար կրկնելով նրա հարցը՝ «– Մըսրա թագավոր մեր ի՞նչն է տանում... // – Մըսրա թագավոր ֆու աչն է հանում» (էջ 21): Այսպես արտաքին կոպտություն ցուցադրանքի մեջ («Վա՛յ Դավիթ, ասավ, մահըս տանի ֆեզ, // Դո՛ւ պետք է էն հոր զավակը լինե՛ս», էջ 16) ծեր կինը չի թաքցնում «ծուռ» Դավթի նկատմամբ մայրական գորովանքը եւ միշտ ուղղորդում է նրա քայլերը՝ Սեղանասարը եւ վանքը վերականգնելու, հոր՝ Մեծ Մհերի զենք ու զրահը ձեռք բերելու խորհուրդներով: Այս կինը, փաստորեն, Մելիքի կոչը երրորդ անգամ կրկնելով, տեղեկություն է հաղորդում արաբ տիրակալի պահանջի ու հարկահանության ծավալի մասին.

Թալան են տալիս բովանդակ Սասում.
 Քառսուն բեռ ոսկի խարաջ են ուզում,
 Քառսուն կույս աղջիկ սիրուն, արմաղան,
 Քառսուն կարն կընիկ, որ երկանք աղան,
 Քառսուն էլ երկար, որ ուղտեր բառնան,
 Մըսրա Մելիքին դարավաշ դառնան (էջ 22):

«Հագար հագար մարդ» կրկնաբան քանակով Մըսրա զորքի, Դավթի կովի եւ հարակից դիպաշարերի էպիկական պատումը ներառում է ոչ միայն դեպքերի առատությունն ու շարժունությունն, այլ նաեւ երգային հատվածներ, կոչեր ու կանչեր.

– Վա՛յ, փախե՛՛ք, եկա՛վ... հա՛յ, հարա՛յ, եկա՛վ...
 – Ի՞նչը, հորեղբայ՛ր, ի՞նչը, ի՞նչն եկա՛վ...

– Ցավն ու կրքա՛կը Դավթի պի՛նչն եկավ:
Մըսւրա թագավոր ելել է, եկել,
եկել մեր դաշտին բանակ է զարկել (էջ 26):

Երգային են Օհանի «Ափսո՛ւ, հագար ափսո՛ւ»-ները՝ Դավթի կողմից հոր զենքերի «հագնել-կապելու» առնչությամբ՝ «Ափսո՛ւ, նորելուկ Դավթի-թըս կորավ. // Ա՛խ Դավթիթըս կորավ» (էջ 28):

Նկատենք, որ էպոսի երրորդ ճյուղի այս՝ «Դավթի եւ Մելիք» հատվածի մշակումը, նախատեսված լինելով դպրոցահասակ երեխաների համար, շրջանցում է մի շարք դրվագներ, չնայած որ նրանցում «ծուռության» հայտնի դրսևորումներ կան: Սկսելով Մեծ Մհերի տիրակալությունից («Առյուծ-Մըհերը, զարմով դյուցազուն, // Քառասուն տարի իշխում էր Սասուն», էջ 9)՝ պոեմի նախնական տարբերակում պատմվում է, թե ինչպես «մի դեւ է... լույս ընկել» եւ փակել ճանապարհը. Մհերը նրան սպանում է, եւ՝ «Իրեն անունն էլ էն օրից ի վեր // Մընաց ու մընաց միշտ Առյուծ-Մըհեր» (էջ 223)¹⁴: Բնական է, որ առկա չէ Մեծ Մհերի «ծուռ» հարցը՝ առյուծը հեռվից է ուտում, թե՛ մոտենում, նոր է ուտում: Հասցեատիրոջ նկատումներով շրջանցվել են Մհեր-Իսմիլ խանում դրվագը, ուրեմն նաեւ՝ երգմնազանցության հետեւանքով երեխայի ծնվելու օրը Մհերի ու Արմաղանի մահվան պատճառաբանումը: Այստեղ ծերացող Մհերի՝ ժառանգ ունենալու ցանկությանն ի պատասխան՝ մի «հուր-հրեղեն» է հայտնվում երկնքից (պատումներում այս տարբերակը եւս կա) եւ ասում, որ Աստված նրան զավակ կպարգեւի, բայց՝ «Որ օրը որ քեզ ժառանգ է տրվել. // Էն օրը կըմեռնեմ քո կիմն էլ, դու էլ»¹⁵: Հետեւաբար՝ առկա չէ Մըսրում Դավթի մանկության շրջանի, նրա «ծուռությունների» (կրակով եւ ոսկով փորձելը, երեխաների հետ խաղ-պատուհասը, Մելիք-կրտսերի հետ հակասությունները) դրվագը, որից կերպարը, իհարկե, հենց էպիկականության առումով կշահեր, բայց որի բացակայությունն ինքնին հասկանալի է:

Դյուցազնության եւ «ծուռության» արտահայտչաձևերի շարակարգում է, որ զգալի են դառնում «Սասունցի Դավթի» պոեմի հոգեբանական

¹⁴ Հեքիաթի սյուժետային կանոնը դեւի մասին անորոշ է դարձնում Առյուծ մականվան ծագումն ու ստուգաբանությունը: Այս եւ այլ «անհետեղականությունների» կամ փաստի բացակայության համար դեր է խաղացել այն, որ էպոսի համահավաք բնագիրը դեռեւս կազմված չէր: «Առյուծաձեւումը» գրառված «պատումների գերակշիռ մասում բացակայում է... Ուշագրավ է, որ Մուշից սերող Ի պատումում առյուծին փոխարինել է վիշապը». տե՛ս ՀԱՅԿ ՀԱՄԲԱՐՔՈՒԹՅԱՆ, Սասնա ծռեր. պատում, մոտիվ, գրքային ավանդույթ, Երեւան, 2018, էջ 113:

¹⁵ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ, Եժժ, հտ. 4, էջ 10:

դրվագումները: Մըսրա Մելիքի թրի տակով անցնել չկամեցող մանուկ Դավթին թագավորը որոշում է սպանել, իսկ երբ տեղի է տալիս իրեն համոզողներին, նրա խոսքում առկա իրողության եւ սպասվելիք վտանգի երկխոսական հաստատումը հոգեբանական հիմունք ունի. «Դո՛ւմ գիտեմ, ասավ Մըսրա թագավոր, // Բայց թե իմ գրլիսին փորձանք գա մի օր, // էս օրը վրկա, // Սըրանից կըգա» (էջ 11): Գառնարած ու նախրապան Դավթի միամիտ զարմանքը, երբ վախենում են իր «հոտից» (նաեւ վերոբերյալ հատվածները), երեխայական հոգեվիճակ է ցույց տալիս, որի աստիճանական զարգացումը երեւում է պառավ կնոջ հետ կերպարային նուրբ հանդիպադրումներում: Առավել զգալի հոգեբանական վիճակ է ստեղծվում Կոզբաղինի հետ կապված դրվագներում, ուր հակադրվում են Դավթի անեղծ մաքրությունը, ուժը եւ Կոզբաղինի ահաբեկվածությունը հարկահանության ժամանակ եւ հետո.

Վե՛ր կաց, Կոզբաղին, հեռո՛ւ կանգնիր դու,
 Իմ հոր ոսկին է – ես եմ չափելու:
 Կոզբաղին ասավ. – է՛յ, Ձե՛նով Օհան,
 Կըտաս – տո՛ւր խառչը էս օխտը տարվան,
 Թե չէ՛ կըգնամ, միրումբս վրկա,
 Մըսրա Մելիքին կըպատմեմ, կըգա (էջ 22):

Կանանց ու Օհանի երկշոտության դեմ հոխորտանալով կանգնող Կոզբաղինը դրսևորում է վախկոտին բնորոշ պահվածք՝ դիմելով ոչ թե իրեն սպառնացող Դավթին, այլ նրա զգուշավոր հորեղբորը եւ բոլոր վախկոտների նման ահաբեկում ուրիշի ուժով: Նույն հոգեվիճակի շարունակությունը երեւում է նրա՝ Մելիքին պատմածի մեջ, երբ իր ձախողումը հարթելով «Սասմա» մեջ ծնված մի նոր խենթի ուժով («Ո՛չ ան գիտի, ոչ տե՛ր ու մե՛ծ, // Գըլուխս էսպես տըվալ ջարդեց»)՝ Դավթի զայրույթի ուղղությունը նենգորեն փոխանցում է Մելիքին. «Քու թագավոր, ասավ, թո՛ղ գա, // Թող գա՛ ինձ հետ կըռիվ անի, // Թե դռչաղ է՛ գոռով տանի» (էջ 25):

Էպոսի երրորդ ճյուղի երկրորդ՝ «Դավիթ եւ Խանդուկ» հատվածի գեղարվեստական մշակումից հասած փոքրիկ կտորը հուշում է նյութի նկատմամբ Հովհ. Թումանյանի այլ սկզբունքների մասին: Նաեւ «մեծերի» համար նախատեսվող այս մասը կառուցված է «հայրենի» տաղաչափական կանոնով կամ «հայրենի կարգաւ»՝ 15 – 8/7 վանկային բաժանումով, եւ առհասարակ այստեղ զգալի է նաեւ միջնադարյան տաղերգությանից

ժառանգած լեզվամտածողությունը: Ժողովրդական բառ ու բանին համադրվում են գրականացման հակումներ («Ընկալ Մելիքն ամբարտապան ու պատերազմն արյունոտ...» (էջ 41), բայց իշխողը մնում է նույն էպիկականությունը՝ երբեմն նկարագրական պատկերավորման տարրերով («Խանդուք խանճւմ... հուրի ասա, մի աննըմա՛ն, մի անտե՛ս... // Խանդուք խանճւմ... հալվում էին սրտերն ամեն մոմի պէս», էջ 42), նաեւ երկխոսական ու երգային ընդմիջարկումներով (էջ 44):

Դավթի մոտ Խանդուկի գովքն անողների երգը հիշեցնում է միջնադարյան տաղերգուների ներբողը՝ ուղղված սիրած կնոջը, որտեղ մոտ են գեղեցկության ընկալումն ու պատկերային համակարգը: Բերենք Հովհ. Թումանյանի պոեմից մի հատված եւս՝ «Ակռեմ ասես... մարգարտի շարոց», «Ունեմն ասես... սեւ ամպեր ծովի վերեւ», զուգահեռենք Հովհաննես Թլկուրանցու պատկերների հետ՝ «Սպիտակ նակատ ու սեւ աչեր, // ...Լար շրթընովը վարդ թափես, // Ճոճան վզովդ բերդեր փակես»¹⁶, կամ համեմատենք Գրիգորիս Աղթամարցու տաղի հետ՝ «Քո մեջքդ է բարակ ֆան զուտի վարուց, // Սպիտակ ատամունք՝ մարգարտէ շարոց»¹⁷:

Այս դեպքում ասես կարելուր չէ ուղղակի ազդեցության կամ ժառանգաբար ազգային մտածողական ձևեր ստանալու հանգամանքը: Էականը Հովհ. Թումանյանի հարազատությունն է ժողովրդական բառ ու բանին եւ այն, որ «կողմնորոշումը դեպի ժողովրդի կյանքն ու մտածողությունը արտացոլող բանահյուսությունը բացահայտում են Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործական զարգացման միտումները»¹⁸: Դերենիկ Դեմիրճյանի վկայությունը, թե Հովհ. Թումանյանը «խորանում էր եւ ուսումնասիրում ժողովրդական բանահյուսությունը»¹⁹, ինչը Հովհ. Թումանյանական աշխարհի հիմնական բնութագրիչն է, նաեւ այն, որ «անգամ ստեղծագործելիս նա կենդանի կապ ուներ ընթերցողի հետ»²⁰, ահա այս կողմնորոշումները մեծ չափով դառնում են էպիկականության հիմունքը, որը շարակարգի գեղարվեստական սեղմության մեջ ստանում է շարժունակ պատկերավորություն, երկխոսական կառուցվածքում՝ կերպավորման արտահայտչաձևեր, որոնցով եւ Հովհ. Թումանյանը դառնում է բուն ազգային գրականության իսկական հիմնադիրը՝ հասնելով համամարդկային ընդգրկումների:

¹⁶ Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր, Երեւան, 1960, էջ 126:

¹⁷ Գրիգորիս Աղթամարցի, Տաղեր, Երեւան, 1984, էջ 85:

¹⁸ Ա. Իսախանյան, Հովհաննես Թումանյան, Երեւան, 1969, էջ 173:

¹⁹ Դերենիկ Դեմիրճյան, Թումանյանի հետ, Երեւան, 1969, էջ 37:

²⁰ Անդ, էջ 51:

РЕЗЮМЕ

Эпичность – это обилие и динамичность в небольшом словесном контексте. Ованес Туманян использовал принципы фольклорной эпичности: до поединка герои высмеивают друг друга, события представляются в богатых глагольных формах, почти исключаются описательные и объяснительные элементы, повторения и междометия подчеркивают внимание и эмоциональность. В поэме «Взятие Тмкаберда» авторское вмешательство ашуга утверждает философию жизни и смерти, добрых и злых деяний и бессмертия. А в поэме «Сасунци Давид» в синтезе стиля автора-рассказчика и народного мышления показываются «безумство» и богатырство героя, где в подтексте сюжетных переходов всегда сохраняется народный юмор. Туманян не только унаследовал фольклорное эпическое мышление, очищал формы его проявления, но и выполнил серьезное научное исследование.

SUMMARY

Epicness is the abundance and dynamism in a small verbal context. Hovhannes Tumanyan used the principles of folk epic: before the fight, the heroes make fun of each other, events are presented in rich verbal forms, descriptive and explanatory elements are almost excluded; repetition and interjection emphasize the concentration and emotionality. In the poem “Seizure of Tmkaberd”, the author’s intervention of ashug affirms the philosophy of life and death, good and evil deeds and immortality. And in the poem “David of Sassoun”, in the synthesis of the style of the author-narrator and national mentality, the “madness” and heroism of the hero are shown, where folk humor is always preserved in the subtext of the plot transitions. Tumanyan not only inherited epic folkloric thinking and cleared the forms of its manifestation, but also performed a serious scientific research.

