

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՎԵՊԻ ՎԵՐԳՈՒ ԵՎ ՀԵՔԻԱԹԻ ՔԱՋ ՆԱԶԱՐ

Ս. Մ. ՍԱՀԱԿՅԱՆ

Աշխարհի ժողովուրդների բանահյուսության մեջ, դեռևս հին ժամանակներից սկսած, տարածված է «Քաջ Նազարը»՝ գրույցների կամ հեքիաթի տեսքով, հաճախ իբրեւ երկրորդական թվացող մանրապատում, որ մտել է համեմատաբար ավելի ծավալուն երկերի մեջ՝ ունենալով իր յուրահատուկ կերպը, միջավայրը, վարքն ու հոգեբանությունը, աշխարհագրությունը, կենցաղակյանը քայլին գունագարդումները:

Քաջ Նազարն, ըստ բանահյուսական տարբերակների, սովորական մարդ չէ, այլ բոլոր ժամանակներին հարմարվելու կերպունակ մի անհատ, որի մեջ խտացված են երկու իրար հակադիր եւ մույնքան ծայրահեղ գծեր՝ 1) Վախկոտ-Անճարակը եւ 2) Ավագակարար-Քաջը:

Արտաքուստ, թերեւս, սրանք իրար անհարկ են, զուգահեռված եւ անհամատեղվող մեկ անհատի, մեկ կերպարի մեջ, սակայն, ինչպես ցույց է տալիս հեքիաթի նազարականության տարբերակների ողջ հաստիքը, առաջինը ոչ թե սովորական կեցվածք է, այլ իրավիճակ, իսկ երկրորդը՝ բնագոյազիտակցական տարբերակաց մոլորցը, որոնք ինչ-որ տեղ, ինչ-որ չափով փոխկապակցված դրսևորումներ են՝ փոխադարձաբար լրացնելով միմյանց:

Այսպիսին է Քաջ Նազարը (այլ անուններն ընդհանուր առմամբ նոր բան չեն ասում) ինչպես հայկական, - այնպես էլ այլ ժողովուրդների՝ վրացական, չեչենական, թաիլական, կաբարդինական, թաթարական, ավարական, այդ թվում նախ ուսական եւ գերմանական բանահյուսական տարբերակներում: Դրանց համեմատական քննությունը հաստատում է, որ թե Արեւելքի եւ թե Արեւմուտքի ժողովուրդների կենսափոխադարձության մեջ, Քաջ Նազարը որպես երգիծանք, մշտապես ունեցել է իր հաստատուն տեղը, նազարածին միջավայրը, աշխարհը կառավարելու գաղափարաբանությունը, ինքնասովորը, ինքնակա հերոս դառնալու հասարակական հիմքը, ժամանակների հետ հարմարվելու կերպունակությունը, որն ավելի է ծավալվում, ավելի է փաղանգվում բարդ ու ճակատագրական, ժողովրդի հիշողության մեջ հայտնի՝ խառնակ ժամանակներում:

Քաջ Նազարն այսպիսով խառնակ ժամանակների հերոս է, հաճախ այնքան երազված ու երեսակայված, որ չես էլ կարող պատկերացնել, թե նա հոգեդեմ է, իրական եւ պատրաստ ահագնորեն առաջ մղվելու եւ հախառն թափով գործելու, թե արդեն կան նպաստավոր պայմաններ՝ նրա աշխարհ գալու եւ երկիր կառավարելու համար կա պարարտ հող:

Բանահյուսական տարբերակների մանրակրկիտ քննությունը գրականագետ Վահագն Սարգսյանին բերել է այն համոզման, որ յուրաքանչյուր ժողովուրդ, այնուամենայնիվ, հերոսականի դիմաց ունի նաեւ վախկոտն ու արգահատելին, ճիշտ եւ ճիշտ հայկական հեքիաթի Նազարի պես, Նազարի նման:

Նյութի ընդգրկման ծավալի մեջ «Քաջ Նազարի» ռուսական եւ գերմանական տարբերակներում, հերոսի բեռնականությունը, այնուամենայնիվ, չունեն հայկականի ծայրահեղ գծերը, կոնֆլիկտի սրությունը, այլ դատապարտված է դեպի գահը սողակող պատենապաշտ անհատի եւ արկածայինի, ու ամեն ինչ ասվում է մեղմ ժպիտի տակ:

Այսուհանդերձ, ժողովուրդը սուր ծաղրի է ենթարկել փոքր թվացող պաշտոնից մինչեւ արքայական գահին հասած անճարակներին, անբաններին, հանրության ու ժողովուրդների կողմից արգահատված անճանց:

Վախկոտությունը, քաղաքական անհեռատեսությունը, հայրենի երկիրը կործանման եզրին հասցնող հոգե-ժանգոտ են ժողովրդի արգահատանքին, եւ նրանց գործունեությունը ներկայացվել է ոչ միայն «Ողբ»-երով, այլեւ գավեշտով ու ծաղրով, ցուցանքների կերպի միջոցով, իսկ հեքիաթ-գրույցներում՝ նազարատիպ ձևերի տակ՝ մտնելով ավելի ծավալուն երկերի սյուժեի մեջ, ինչպես որ այդ առկա է հայ ժողովրդական վեպի՝ «Մասնա ծոերի» պատումներում եւ տարբերակներում, որտեղ Մասնա տան մեծերի կողքին կա նաեւ վախկոտության մարմնացում Վերգոն (որոշ տարբերակներում նաեւ Վեճո, հավանաբար նկատի է առնվել նրա կովագան լինելը):

«Մասնա ծոերի» Վերգոյի եւ հեքիաթի հերոս Քաջ Նազարի միջեւ կան ընդհանրական որոշակի գծեր, հոգեհարազատություն, մեթոսկություն: Այսպես՝ Վերգոյի հոգեւոր աղքատությունն ավելի է պսակագրծ լինում հատկապես Դավթի դիակը Մասուն հասցնելու պահին, երբ Խանդութ Խանումը սագնապով սպասում էր ձիավորներին, Դավթին: Վերգոն առանց այլեւայլության պատրաստվում է Խանդութին կնության առաջարկություն անել՝ հաշվի չառնելով ոչինչ եւ ոչ մեկի, մանավանդ ողբացյալ կնոջ ծանր հոգեվիճակը, եւ Մասնա չքնաղ տիրուհին ինքն իրեն մրմնջում էր.

Վտոր արժեց, էգավ:

Վտոր չարժեց, էգավ,

Իմ շահ-բալաբան Դավթ չէգավ:

Շատաչում է պատասխանը՝

Կը պակսի շայ-բալաբան Դավթ,

Քզի չպակսի պարոն-իրիկ:

Խանդութի տված պատասխանն ավելի սուր է, քան դրան սպասում էր նենգամիտ Վերգոն՝

Դավթի պեստ մարդ մեռնի,

Ես գամ, քզի պեստ մա՞րդ առնիմ:

Ահա թե ի՞նչ. վախկոտությունը մարմնացնող Վերգոն, որ տեղի ունեցող մեծ ու փոքր իրադարձություններից հեռու, աննկատ եւ իր գոյությանը եղբայրների՝ Սիերի եւ Օհանի, ապա նաեւ Դավթի շուքի տակ թաքցրած, բոլորովին երկրորդական դեմք էր, այժմ արդեն ներկայանում է Ազնաւց տան մեծերի պես եւ նրանց հավասար, փորձում է քայլ անել՝ հասնելու Դավթի անվանն ու փառքին: Խանդութին արած իր առաջարկով Վերգոն խախտում է ոչ միայն հայոց ավանդապահությունը, այլեւ քրիստոնեական կարգավարքը եւ ամուսնության անմեղ թվացող ճանապարհով կնության տանել եղբորորդու՝ Դավթի կնոջը՝ իբրեւ «պարոն իրիկ» (ամուսին):

Դավթին ու Խանդութը էպոսում ներկայացված են իբրեւ հավասարներ, ուժի եւ զեղեկության մարմնացյալ կերպարներ. նրանք հենց այդպես էլ՝ Մասնա Տան լուսավոր աստղերն են, պայծառ ու հավերժափայլ:

Իսկ այժմ սպանված է Դավթը, էլ չկա նա: Մասնա քարածայրերից մեկի գլխին տագնապով է սպասում Խանդութը:

Դրամատիկ ու հուզիչ պահ է, վշտից ու ցավերից ահագնացած:

Խանդութը եւ սասուցիները աստիճանաբար հուսախաբ են լինում, երբ տխրամած քայլերով նրանց է մոտենում համբատաւան սգո թափորը: Զիտ վրա կապված է Դավթի դիակը: Նա մեռած է:

Տեսարանը սոսկալի է եւ ահավոր:

Ահա եւ այս պահին գլուխ է բարձրացնում ճիվաղակերպը՝ իր անսպասելի առաջարկությամբ:

Այս քայլին չի դիմել եւ ոչ մի Նազար:

Նույն Վերգոն ինչպալ տարբերակի հետագա տեսարաններում կրկին է հայտնվում: Դա Փոքր Սիերի Բաղդադում պատանդ պահվելու օրերին էր, երբ Զենով Օհանը հորդորում-հրամայում է, որ բոլորը զնան եւ գոբավիզ լինեն Սիերին:

Խոսքը ուղղվում է նաեւ Վերգոյին:

Էպոսի ինչպալ տարբերակում Վերգոն ասես մոռացության է մատնվում, վիպական որեւէ գործողության մեջ չի հիշվում նրա անունը: Սակայն, երբ Փոքր Սիերը վերադառնում է Մասուն, կրկին հայտնվում է Վերգոն, եւ ոչ միայն նա, այլեւ նրա կատարելատիպը՝ Աստղիկ Յոլածինը:

Հայր ու որդի լրացնում են միմյանց: Վերգոն վախկոտ էր, նենգադավ, կովարար, կծծի, Աստղիկ Յոլածինը՝ դաժան, ահեղ եւ ահավոր: Աստղիկը օղապարիկով էր ճախրում երկնքում, հրեղեն նետեր արձակում մարդկության վրա:

Փոքր Սիերն ու Աստղիկ Յոլածինը կանգնած են դեմ-հանդիման: Տեղի է ունենում ահավոր մենամարտ, Սիերից անբաժան էր նրա կինը՝ Գոհարը:

Ահա այդ տեսարանը:

Սիերը վերադարձի ճամփին հանդիպում է Աստղիկ Յոլածինին.

Որ հ'էլավ էգավ Մասուն,

Ասորդու Յոլածին եղոր ճամփեն կը պահեր.

Ուխտ էր էրի, որ զՍիեր սպանա,

Սիեր չհասնի ուր մուրագին.

Մեզ գիշեր լը չքնի Գոհարի ծոց:

Սարախարան շուր Սիեր հէլավ դու:

Ասորդու ցուրու հավադան էգեր էր,

Էգավ, բռնեց Սիերի վրեն:

Քարի կարկուտի պես վերենեւ

Նեւ ու անեղով կը զարգեր,

Սիեր հրմլա խալխան բռնեւ էր,

Կըծկեր էր խալխանի րազ:

Գոհարն այլեւս չի համբերում եւ դիմում է Աստղիկ Յոլածինին, թե՛

- Ասորդու Յոլածին, իմ Սիերին մը՝ զարգի,

Իմ կյանք գուզի՞ս, րամ քզի.

Սիեր էրեղ շար հերսոսավ,

Ըսեց- Չա՛նըմ, ես կ'ըսիմ.

Դեմի իմ Ասծուն իմ դրոք չ'ըսիմ,

Թե չէ՛ Ասորդու Յոլածինի սպանել չաթին ա,

¹ Համեմատելով բերված են «Մասնա ծոեր» գրքի Բ հատորից. լույս է տեսել 1944-ին, Երեւան, էջ 223-224, բանասաց Մանուկ Թորոյան (Թորո Մանուկ), Արաշկերտի Խաստուր գյուղ, գրի է առել Կ. Մելիք-Օհանջանյանը:

**Չնեղ ու անեղ դեղեց Միեր,
Չարգեց, Աստղու Յոլածնին բերեց ցած...¹:**

Փոքր Միերը սպանում է Վերգոյի վիժվածք դաժանաբար Աստղիկ Յոլածնին եւ երդվում աշխարհից վերացնել կռապաշտությունը:

Բայց սրանով, իհարկե, չի ավարտվում Վերգոյի խարդավանքներն ու դա ստոր գործելակերպը, առանձին տարբերակներում ներկայացված է իբրեւ ութ տղաների հայր, փառատենչ ու ամբարտապան:

Այսպես՝ Վերգոն Փոքր Միերին համառորեն չի համձնում Սասնա Տան Գնամակալությունը, գահը, ավելին՝ դահճին հրամայում է կտրել Միերի գլուխը, կարգադրում է որդիներին վերացնել նրան. «Միեր տեսալ, որ սրերը մերկ արեցին, իրա վրա կարշավեին. իրա ձեռ ոչինչ չկար, քամակին տեսավ մի կոնի կար, ետ քաշվեց, երկու ձեռքով դժնիկի բողազը բռնեց ու հույ տվավ, դուրս քաշեց: Նորա քորը երկու գազ գետնից դուրս եկավ, եւ իրա գործիքի պոչիցը բռնեց, ամեն մի տղին մի-մի հաստ խփեց, ձիերից վար թափվան: Եվ հետո կոնները ճեղքեց որպես ջուլ, որ խուրձ կկապեն, ութ եղբորն էլ վրան դրեց, պինդ կապեց մի խրճի պես եւ բոլորի որսը առավ ու Բեռի Թորոսի տունը գնաց²»:

Բանասաց Մարգիս Հակոբյանի պատումի Միերը սպանում է իր վրա հարձակվող Վերգոյի ութ որդիներին ու խռովահույզ հեռանում Սասունից, հասնում Հալեպ ու ընկնում կատարյալ դժոխք:

Քավառեցի Հակոբ Նրգեյանի պատումում Աստղիկին տրվել է Կախարդասարք մականունը: Սա, հանկարծակիի բերելով, գուրգով խփում է Միերին եւ գետին գլորում: Գռհարը կրկին առաջ է ընկնում եւ աղերսում, որ Աստղիկ Կախարդասարքը չսպանի Միերին:

Այստեղ կա ուշագրավ դիմողական մի մանրամասն՝ «Ամա՛ն, Աստղիկ եղբայր» (ըստ Ալաշկերտի եւ Մշո ծխակենցաղային սովորություն՝ հարսը տեղին դիմում է *եղբայր (եխապար)* հարգալից կոչումով:

Միանգամից տեղերը փոխվում են. Միերն է Աստղիկին բերում Գռհարի մոտ: Ահա եւ Աստղիկն է խնդրում Գռհարին, որ իրեն Միերի ձեռքից ազատի:

Աստղունքն ու Միերը մեծամարտում են: «Աստղունք լե փահելեան էր, որ աչքի կ'ընկներ օդի մեջ բռնելով», -ասվում է մույն տարբերակում: Աստղունքը բռնամի էր Խոր Մանուկին, որը փախցրել է Յոլածնի կնոջը, եւ այդ պատճառով էլ «վերելից ընդոր գլխում կրակ կգարգեր հ'ըմեն ժամանակ ու կուզեր ուր հայի՞ք առնի, ընդոր սպանի»:

Խոր Մանուկը ստիպված գնում է Սասուն եւ դիմում թագավոր դարձած Վերգոյին, որպեսզի նա սաստի Աստղիկ Յոլածնին, եւ հաշտություն կնքվի հարազատների միջեւ:

Հետաքրքրական մի քառյակ կա, որ Մանուկն ասել է երգածայն.

*Չարգեց ընչի չուրի Հալեպ
Ու չուվեց հանեխալ մի օր,
Չարգեց ընչի չուրի Սասուն,
Հասի՛ր, օգնի՛ր, փրկի՛ր դու ինչ
Ո՛վ քաջ Վեկո:*

Ուշադրության արժանի է հասկապես վերջին երկտողը, որը հնչվել է իբրեւ ռազմակրկներգ: Սա հետագայում կարող էր հավելվել «Ո՛վ քաջ Նազար» ձևով:

Վերգոն Դավթից հետո խորամանկորեն բազմել էր Սասնա գահի վրա եւ իրեն հռչակել թագավոր (հավանաբար՝ կառավարիչ), բայց Խոր Մանուկի հորինած երգում հորջորջվում է իբրեւ Քաջ Վերգո:

Վերգոն ոչ միայն մերժում է այն խնդրանքը, այլեւ կարգադրում. «Է՛յ, Աստղունք, գա՛րկ, ինչքան որ քե՛քդ կուզա, ես օգնել չըմ կոնա»:

Որ Աստղիկ Յոլածնին Վերգոյի վիժվածքն է, հավաստվում է Ապարանցի Բարսեղ Սահակյանի բանասացական տարբերակում, այստեղ նա հիշվում է Աստղ Երզնկացի անունով.

*Աստղ Երզնկացին ըսեց,
- Միեր, դու իմ ախպոր փղեկ ես,
Ես քեզի հեպ կռիվ չըմ էնի.
Խոռ Մանուկ իմ դուռնանն ա, բոլ գա, կովենք:
Ըսեց.- Խոռ Մանուկ չի կովի:*

Այդպես էլ Միերի եւ Աստղ Երզնկացու միջեւ հաշտություն չի կնքվում, ընդհակառակը՝ նրանք մեծամարտի են բռնվում, ընդ որում՝ Միերի նետած գուրգըրը վերթետում-անցնում են Աստղիկի՝թեւի տակով եւ չեն հասնում նպատակակետին, մինչդեռ՝

*Աստղ Երզնկացին էնքան զարկեց,
Որ Միեր հիվանդացավ:
Աստղ Երզնկացու նշանունն հ'Է լավ բալկոն,
Աչքեր դեղեց, գլուխ կապեց, ծծե՛ր բալեց դուս:
Ըսեց.- Աստղ Երզնկացի,*

*Քու ախպոր փղեկ երեխա ա, խնայա,
Քեզի ես ծծե՛րի մեջ կը պախեմ:
Աստղ Երզնկացու աչքն ընկավ իրա նշանունին,
Միեր գուրգ մի զարկեց,
Աստղ Երզնկացին էղավ դասը կտոր՝:*

Այսպիսի վախճան ունեցան Յոան Վերգոն եւ նրա երկնադիվային որդին՝ Աստղիկ Յոլածնին:

Ահավոր է, երբ վախկոտն է դառնում երկրի կառավարիչ եւ նստում թագավորական գահին: Բնության մի զարհուրելի օրենքով վախկոտն այս դեպքում լինում է ավելի դաժան ու դժնատեսիլ:

Այդպիսին էր ժողովրդական վեպի Վերգոն, այդպիսին է եւ հեքիաթի Քաջ Նազարը:

Ուրեմն եթե խոսքը գնում է Քաջ Նազարի նախատիպի սերման մասին, պետք չէ նրան փնտրել այլ ժողովուրդների նմանաբնույթ հեքիաթ-գրույցներում, բանի որ նրա լավագույն տիպոթինակը կա «Սասնա ծռեր» մեծածավալ վեպի պատումներում ու տարբերակներում:

Իսկ հայկական ժողովրդական հեքիաթներում՝ երեք եղբայրներից առաջին երկուսը սովորաբար ներկայացված է թույլ ու անճարակ, հաճախ նաեւ վախկոտ, որը եւ գտնում ենք Վերգոյի եւ Օհանի կերպարներում:

Հարկ է նշել, որ էպոսի Վերգոն թեւեւ երկրորդական, բայց եւ ընդգծված կերպար չէ, որովհետեւ չունի իր տեսակի պահպանման փիլիսոփայությունը, իշխանության հասնելու բախտի պատահական թռիչքները, մույնիսկ Խանդութին կնության վերցնելու փորձն անելիս հենց այնպես ծառանում է ավանդամուտության եւ կռապաշտական սովորույթների դեմ:

Վերգոն, Դավթից հետո, օգտվելով մեծի ժառանգական իրավունքից, դառնում է Սասունի օրինական կառավարիչ (թագավոր), որը պարտավոր էր հանձնել միայն Դավթի որդուն՝ Միերին: Բայց այդ քայլին չի դիմում: Վերգոյի կրկնակը, գուրգասովերը, նրա սարսափելի տեսակը Աստղիկ Յոլածնին է, որ սովորական մարդ չէր, այլ երկնաբնակ՝ *հա՛վադանով*³ երկնականաբար ճախրող, ուներ հրեղեն նետեր եւ ցանկացած պահին կրակ էր թափում անմեղ մարդկանց գլխին:

Այստեղ պետք է մի կողմ թողնել այն միտքը, թե Աստղիկ Յոլածնին, նրա *հա՛վադանը*, կայծակի նետերը, վերելից կովելու ձեւերը հայ մայրու ստեղծագործ մտքի եւ երեւակայության արդյունք են՝ դրական իմաստով, որ մեր ժամանակներում միայն դարձան իրական, այլ թեկուզեւ այդպես դատապարտվել է, որովհետեւ հենց մույն Չարը, զենք ու հանդերձանք ունենալու դեպքում, դառնալու է հակամարդ, պատրաստ է կործանել ամբողջ աշխարհը:

Սա է ժողովրդի իմաստությունը:

Եվ այսպես՝ հայ ժողովրդական հերոսական վեպն ունի նաեւ իր կատակերգական հերոսները, որոնք գործում են ըստ սյուժետային գծի, իրենք գորտի նման ապրում են ճահճում եւ պատրաստ վճռական պահին թռիչք գործելու դեպի բարձունքը՝ բախվելու Դավթին, Միերին՝ վերջակետ դնելով իրենց գոյությանը: Էպոսում նրանք ոչնչացնում եւ շարքից դուրս են գալիս, ինչպես որ այդ տեղի ունեցավ հանրահայտ Վերգոյի հետ:

Հայ ժողովրդական վեպում Սանասարի, Մեծ Միերի, Դավթի, Փոքր Միերի, այդ թվում նաեւ Բեռի Թորոսի բացառիկ իրավական հերոսական միջավայրում, Վերգոն որքան էլ փորձեր դավեր նյութել եւ բազմեր կառավարչի թախտին, անպայման աննշան մի անուն էր մնալու ընդմիջառ: Այլ հանգամանքներում նա կարող էր երկարաձգել իր գոյությունը, սակայն նոր ու փոթորկուն ժամանակներում անհրաժեշտաբար պետք է հանդես գար Փոքր Միերի դեմ հանդիման, պետք է դիմեր խորամանկության Միերին ասպարեզից դուրս շարտելու համար:

Եվ եկավ Վերգոյի ժամը, որովհետեւ էլ չկար Դավթիքը. դեռ մանուկ էր Միերը, իսկ Չենով Օհանը ու Բեռի Թորոսի կառավարիչ դառնալու շրջանն անցել էր: Վերգոն եկավ եւ այս անգամ ոչ թե վախկոտի կերպի մեջ պատենավորվա՛ն, այլ իշխանատենչի մի անսովոր մոլուցքով:

Եվ ընդամենը՝ մեկ-երկու, Վերգոյի՝ այդ չնչին մարդու մեջ զույլ է բարձրացնում Ես-ը. հետեւանքը՝ Խանդութ Խանումին կնության առաջարկությունն է, որը թեւեւ մնում է օդից կախված երազ, բայց հոգեպես ցնցում է Սասնա չքնադազեղ տիրուհուն:

Խանդութը զահավիժում է եւ մեռնում:

Վերգոն հավերժական կերպար չէ: Նրա գոյությամբ ժողովուրդը հիշեցնում է, որ երբեմն-երբեմն վերգոյականությունը եւս կարող էր ունենալ գործունեության լայն ասպարեզ, դառնալ մույնիսկ երկրի կառավարիչ, որոգայթել Աստղիկ Յոլածնի նման դաժան ու մարդատյաց հետնորդ, որից պետք է զգուշանալ:

Վերգոն ճիվադակերպ է, նենգ ու դավադիր, ողորմելի ու լայրժուն, եղկելի ու սոսկալի, որից էլ մասնավորապես սերվել է Քաջ Նազարը:

Գարեգին Սրվանձտյանի գրառած «Դժժիկոն» արեւմտահայ բնաշխարհի ու միջավայրի ծնունդ է, ինչպես եւ նրա հերոսը: Ներկայացնում է մի հեքիաթ-գրույց իր բնական վիճակով: Միջավայրը գրեթե մույնն է, ինչ Վերգոյինը:

«Դժժիկոն աղբատ ու անբախտ մարդ էր. իր բոլոր ունեցածն էր երկու այծ ու մեկ կով, կովն ալ տոճըզան³ էր (վերվեր ցատկող): Դժժիկոնի կինը անզգամ էր, շատ նեղություն կուտար էրկան, կըսեր. «Գնա հեռի երկիրնե-

¹ Սասնա ծռեր, հ. Գ. էջ 527:

² հա՛վադան - օդապարիկ, օդասարք:

³ Թեւեւ Գ. Սրվանձտյանը տոճըկան բառը բացատրել է իբրեւ «վեր-վեր ցատկող», սակայն բուն իմաստն է՝ «աչ կաթնատու եւ անպտուղ»:

¹ Նշվ. գիքքը, էջ 346-347:

² Սասնա ծռեր, հ. Գ., մասն երկրորդ, Ե., 1951, «Զրափառեցի Հակոբ Նրգեյանի պատում» (սերվում է Ալաշկերտի Խաստուր գյուղի բանասացների դպրոցից), էջ 221:

րը, դատում ըրե, վաստակ ըրե, տուն տեղ շինե, հագուստ կապուստ բեր ինձի, եզներ ու մաքիներ գնե, ձի գնե» եւ այլն¹։

Չի ունենալ լույս ցանկություն չէ, բայց մի քիչ անց՝ «Էլավ հեծավ ձիւն եւ իրկումը գեղի մոտերը իջավ»։

Ու՞մ ձիւն, երբ նա էր այդ *դռնդկան* կովի հետ միայն ճամփա ընկել։

Դրժիկոնը վախչում էր իր անզգամ կնոջից եւ ինքն այդ մասին խոստովանում է՝ «Առնեմ գլուխս կորսվիմ այս անզգամ կնկան ձեռքեն»։

Ահա սա է եղել տնից հեռանալու զլխավոր պատճառը։

Երկրորդ փաստարկը դարձյալ կապվում է առաջինի հետ, ինչպես՝ «խտտով տեղերը կովը կ' արածեր, ինքն ալ կքնանար, ճանճերը կխայթեին զինքն. անիծեց կինը եւ ուժով մը իր մեկ ափի մեջ բռնեց ճանճերը, ճմ-նեց ու համրեց, որ ճանճն մեկուց սպաներ էր²»։

Դարձյալ կինը, նրա ընչաքաղցությունը, որն էլ դարձավ Դրժիկոնի՝ սեփական տնից հեռանալու հիմնա-կան պատճառը։

Երրորդ փաստարկը ուղղակի չափազանցություն է եւ յուրահատուկ է հեքիաթին՝ յոթ ճանճը Դրժիկոնը դարձնում է յոթ հոգի եւ «քաջալերություն եկավ վրան»։

Այդպես էլ զրեւ է տալիս մի պատահական դավրիշի իր քաջաբերականը ու կապում կովի ճակատին՝ հե-տելյալ մակագրությամբ՝

Եւ Դրժիկոն եւ,

Մեկ չեղբով յոթ հոգի սպանած եւ։

Եղջյուրավոր *դռնդկան* կով, որին եւ կթում էր, եւ հեծնում, մի բան, որի իրական լինելը համոզիչ չէ, բանի որ *դռնդկան* կովը կաթ չունի եւ նրան հնարավոր չէ հնազանդեցնել, նույնիսկ հեծնել։

Մրանք սուկ իրաբանական հակասություններ չեն, այլ հեքիաթի նյութից բխող անհամամասնություններ, շարադրանքի կառուցվածքային առարկայական հակադրություններ, մի աեսակ հում նյութ, թեւ Դրժիկոնի՝ հեզանքով ստեղծած քաջաբանականը իր մեջ ունի երկիմաստություն՝ մարդը մի ճոռումով սպանել է *յոթ*, ավելի լայն իմաստով՝ *յոթ* շունչ, հետեւապես՝ *յոթ* հոգի, չէ՞ որ ըստ ժողովրդի մտածելակերպի՝ յուրաքանչյուր էակ ունի եւ հոգի, սխալը բացվելու դեպքում Դրժիկոնը արդեն պատրաստ էր տալ նման բացատրություն, դրանով էլ բա-վարարվել ու արդարացում գտնել։

«Դրժիկոնի» սյուժետային առանցքը քաջածնության հրովարտակն է, որը կապվում է *դռնդկան* կովի ճա-կատին՝ պոզերի մեջ։

Չորրորդ փաստարկը Դրժիկոնի հորինած բանաձեւումն է իր սեփական անձի բուն էության միջեւ եղած հակասությունն է, որից էլ բխած վախն ու սարսափը սկսում են կրծել նրա հոգին։

Սա, իրո՞ք, բնական է եւ հոգեբանորեն պատճառաբանված։ Այս փաստարկը հիմնավոր է, իրական, այլ խնդիր է, երբ շրջապատի մարդիկ, կարդալով Դրժիկոնի քաջաբանականը, սկսում են սարսափել, բերնեբերան տարածել, թե աշխարհ է եկել մի մարդ, որ մի ձեռքով սպանում է յոթ հոգի։ Ապա հաջորդում են յոթ կտրիճ եղ-բայրների ինքնական հնազանդվելու, միակ քրոջը Դրժիկոնին կնության տալու, հարսանյաց հանդեսի արարո-ղությունները, շքեղ հագուստները, ապրելու նոր պայմանները եւ այլն, եւ այլն։

Զնած էր Դրժիկոնը, իսկ բախտը՝ արթուն, բանի որ նրան հնազանդվել եւ այժմ՝ էլ խոնարհվում են դյուրա-հավատ հսկաները եւ նրանց համակրիչները։ Դրժիկոնին *աղա* են հռչակում ծանոթ միջավայրում անուն հանած յոթ հսկաները (ըստ Սրվանձտյանի՝ կտրիճները)։

Ի՞նչ ունեւ Դրժիկոնը. մի կով, որն «ասոնց զալեն կը խրտչի, տրոճիկ կընե եւ կբառաչե։ Այս ձայնեն վեր կը թոի Դրժիկոն, տեսնելով յոթն հոգի իր առջեւ, անբոց կը վերցու՝ դողալով հեռու կը կենա»։

Միակ փոխադրամիջոցը եւ ապավենը՝ Տոճրկան կովն էր, որն արդեն խրտչել-փախել էր, զենքը միայն անբոց էր, հույսը՝ դողալը, ահա այն միջոցները, որոնք՝ մտնում են Դրժիկոնի քաջարանական կազմի մեջ։

Վերջապես, խոսում-խորհրդածում է բախտի ձին բամբաճ Դրժիկոնը։ Այն հարցին, թե՝ «Աղա՛, քո ձին, քո զենք, քո ծառաներ ու՞ր ես թողեր, հրամանք արա, երթանք բերենք», Դրժիկոն կըսե. *«Ձենք ու չի վախկոյր մարդկանց ապավենն է. ես երբեք գործածած չեմ, երբեք պեպր չէ եղած, երե մեծ կովի բռնվիմ, այն ապեն չի եւ զենք կը գործածեմ. իսկ ծառայի երբեք պեպր չունիմ, աշխարհն իմ ծառաններն են. դուք պեսաք, որ ես մեկ փայլք եւ կով ունենալով, ապահով մինչեւ այսպեղ հասեր եմ. ես Դրժիկոն եմ, մեկ ափով յոթն հոգի կ' սպա-նեմ³»*։

Ապա հաջորդ պատճառաբանությունը. չորս փաշաների զինական ուժի դեմ ուղարկում է իր յոթ հսկանե-րին եւ նրանց բանակները։ Կռիւղիկական պահին հավաքվածների հորդորանքով Դրժիկոնը վճռում է՝ *«Երբաւ կռիւլ եւ զինքը չգե աուրերու բերանը, մեռնի, ազարովի խայրառակութենն։ Չին իմացաւ, որ իր հեծյալն խա-շիւն (անվարժ է), աջավ գլուխն ու բռավ... Դրժիկոնի հոգին մնացել էր կորեկի մը չափ, կը պապահի ծառ մը, կը պլլվի անոր ճյուղերուն, չին փակեն կը փակչի, դու մի բսեր ծառը փուր էր, բափեն ծառը քոքահան կը լի-նի, այլեւս քշնամյաց վրա հոգի չ' մնար, զիրար կոտորելով կը փախչեն...⁴»*։

¹ Գ. Սրվանձտյան, Երկեր. հ. 1, Ե., 1978, էջ 478։

² Գ. Սրվանձտյան, նշվ. աշխատ., էջ 478։

³ Գ. Սրվանձտյան, նշվ. աշխ., էջ 475։

⁴ Անդ, էջ 475-476։

Դրժիկոնը հաղթում է քշնամիներին. նրանց, ովքեր նախապես փորձում էին հարսնության տանել յոթ հս-կաների միակ «խտրտիկ քրոջը», սակայն Դրժիկոնի հայտնությունը խառնել ու խափանել է ամեն ինչ։

Այս բոլորից հետո ի՞նչ է մնում սույն հեքիաթ-գրույցը պատմողին, եթե միայն Դրժիկոնին հռչակել «դյու-ցազն փեսա», եւ այդպես էլ լինում է՝ «Յոթ եղբայրները կը վազեն, կը գրկեն իրենց դյուցազն փեսան եւ անոր ու-ներուն տակ կ' իյնան⁵»։

Միանգամայն ճիշտ է, որ՝ «Եվ Դրժիկոնին էլ վիճակվեց դառնալու Թումանյանի «Քաջ Նազարի» նախա-հիմքը, եիմնարմատը, որից սկիզբ էին առնելու հեքիաթի վերնամասն ու բազային ճյուղավորումները⁶»։

Բայց թե ինչու՞ եւ ինչպե՞ս։

Այս հարցին պատասխանելուց առաջ անհրաժեշտ է նշել, թե ի՞նչ են ասում թումանյանագետները մեծ գրողի՝ բանահյուսական նյութերի գրական մշակումների մասին։

Այսպես՝ բազմավաստակ գրականագետ Հրանտ Թամրազյանը «Մասունցի Դավիթ» պոեմի ստեղծման առիթով գրում է. «Նա ժողովրդական խորհուրդներին տալիս է նաեւ հավերժական հնչեղություն, նորագույն դա-րում բացահայտում բոլոր ժամանակներին հարագատ այդ մարդասիրական խոհերը, այսինքն՝ հնագույն պա-տումների ոսկի հատիկը։ Բայց այդ ստեղծագործական բարդ աշխատանքին, նյութի բացահայտմանը եւ իմաս-տին նոր փայլ տալով հանդերձ՝ տեղ-տեղ Թումանյանը պոեմի մեջ կատարել է հավելումներ, որոնք թեւ չկան Էպոսում, սակայն շատ հարագատ են նրա ոգում եւ պատմությանը, ընդհանուր տրամաբանությանը⁷»։

Հ. Թումանյանը հեղինակային միջամտություններ, հավելումներ, կառուցվածքային ճշտումներ է կատա-րել՝ ընտրելով հայ ժողովրդական առավել բարձրարժեք պատումներն ու տարբերակները, ապա առանձնացրել ավելի մանր գործերում առկա վաստերը, փաստարկումները, ոչ միայն հաշվի է առել, այլեւ, դրանք գրական մշակման ենթարկելիս, գործի է դրել իր մտավոր ու իմացական ողջ հանճարը, *հավելումներից* բացի, վերա-կանգնել ու վերագտել է դրանց ֆաբուլատիվ զիծը, մանրանկարչի բացառիկ հմտությամբ հարստացրել լեզվա-պատկերների շղթան՝ մաքրելով տվյալ պատմը խցանող ավելորդ տարրերից, Կոմիտասի նման նույն նյութի այլեւայլ տարբերակներից ընտրել է այնպիսի փաստեր ու պատկերներ, որոնք անցնելով թումանյանական գրա-կան մշակման քուրայով, հավերժվել են իբրեւ «բյուրեղյա երկեր, ինչպես ասենք «Մասունցի Դավիթը», «Քաջ Նազարը» եւ այլ գործեր։

Վ. Սարգսյանը ուշագրավ վիճակագրական հաշվարկ է կատարել՝ նշելով՝ «Հազարան բլուր» հեքիաթ-պոեմի ստեղծագործական խմբումանը մասնակցում էին ժողովրդական 60 տարբերակներ... «Չախ-չախ բազա-վորը» սնուցվել էր մոտ 14 ժողովրդական աղբյուրներից, «Կոմատ աղջիկը»՝ 11, «Ծխորը»՝ 7, «Եղեմական ծաղի-կը»՝ 21, «Կիկոսի մահը»՝ 4 եւ այլն⁸։

Միանգամայն ճիշտ է նկատել Հ. Թամրազյանը՝ գրելով, որ «Աստված Թումանյանին տվել էր ներքին տե-սողություն՝ «անշուք, անշան» փոքրիկ նյութի մեջ տեսնել ոսկե հատիկը, թաքուն խորհուրդը։ Եվ նա բացել էր - այդ խոր հանքը ու փայլ տվել, հարստացել ու բյուրեղացրել⁹»։

Իհարկե, մեծ գրողն իր հանճարի ուժով թափանցել է ժողովրդական բանահյուսական հում նյութերի աշ-խարհը, ուսումնասիրել ու համադրել եղած բոլոր տարբերակները, նաեւ դրանց այլեւայլ արձագանքները՝ տար-բեր ժողովուրդների մեջ տարածված միավորները, հեղինակային բացահայտ միջամտությամբ ստեղծել դրա կատարելատիպը, որ կարելի է համարել իրոք գրական մշակման ենթարկված լիարժեք երկ՝ թեւ Թումանյանը յուրաքանչյուր երկի համար ընտրել է լեզվական համապատասխան միջոցներ՝ բոլորովին չհրաժարվելով բար-բառային բնարժեք ասույթները, ոճերը շարադրանքի հյուսվածքում ամրակայելուց, համակցելուց, փոխկա-պակցված ձևերի օգտագործումից։ Այս դեպքում Թումանյանը հասել է լեզվաբազմաձայնմանը, մի բան, որ հայ ժողովրդական երգերը մշակումներում կիրառում էր Մեծն Կոմիտասը։

«Երգը վերլուծելիս-համադրելիս Կոմիտասը,- գրում է նրա տաղանդավոր աշակերտ Հակոբ Հարություն-յանը,- մեզ ուզում էր միշտ զգալ տալ, որ աշխատանքը չի վերջանում մի երգի սահմանում։ Այդ եղանակը դեռ կարելի է լրացնել եւ՝ սկզբից, եւ՝ վերջից՝ թե ծավալի եւ թե խորացման աեսակետից։ Եվ մենք վերլուծական հա-մադրական աշխատանքը շարունակում էինք երգի սահմաններից դուրս՝ առանցքակետ պահելով միշտ նույն - այդ երգը,-սակայն ոչ թե դատարկ տարածության մեջ, այլ օգնության կանչելով տվյալ երգի բազմաթիվ տարբե-րակները, որովհետեւ դրանցից մեկնումների մեջ հյաճախ գտնում էինք վերլուծելիք եղանակի չերգված մի ձայն, համր մի հնչյուն, թաքուն մի թրթիռ, թերի արտահայտված մի շեշտ, թեթեւ ակնարկված մի ուրիշ, մտքով հաս-կացված մի ֆրագ, զսպված մի գեղում¹⁰»։

Այս ընդհանրությամբ էլ երաժշտագետ-փիլիսոփա Հ. Հարությունյանը Կոմիտասին եւ Թումանյանին հա-մարում է երկու այնպիսի անգուղական մեծություններ, որոնք հայ ժողովրդական բանահյուսական հում նյութե-

¹ Գ. Սրվանձտյան, նշվ. աշխ., էջ 475-476։

² Վ. Սարգսյան, Քաջ Նազարի գրական հետազոծը., Ե. 1991։

³ Հ. Թամրազյան, Հովհաննես Թումանյան, Բանաստեղծը եւ մտածողը, Ե., 1995, էջ 276։

⁴ Տես Վ. Սարգսյան, նշվ. աշխատ., էջ 34։

⁵ Հ. Թամրազյան, նշվ. աշխատ., էջ 317։

⁶ Հ. Հարությունյան, Կոմիտասի գեղարվեստական արվանդարը, «Ժողովրդային գրականություն», N9, Երեւան, 1939, էջ 193-194։

ընդ մշակում են եւ հասցնում կատարելության, առաջինը՝ երաժշտության, երկրորդը՝ գեղարվեստական գրականության ուղղություններով:

Հ. Հարությունյանի «Լոմինասի գեղարվեստական ուրվակարը» ուսումնասիրության ամփոփական ազդեցության տակ Ավ. Իսահակյանը կատարել է ուշագրավ գրառումներ: Դրանցից մեկը սկսվում է այսպես.
«1905-6 թիվ...»

Նրանք երկուսը շատ մեծ էին իրար, հոգով, մայրությամբ: Նրանց ոգիներն էին հարազատ՝ մեկը հայ երգի մեջ, մյուսը հայ խոսքի մեջ, երկուսն էլ հայ բազմադարյան ստեղծագործ ժողովրդի, ժողովրդական ստեղծագործության խառնուրդների մշակողները, այսինքն այնպես, որ եթե հայ գեղջուկը՝ երգող ու բանաստեղծող, նրանց չափ ուսում առներ, նրանց պես պիտի երգեր ու բանաստեղծներ իր երգն ու բանաստեղծությունը:

Երկուսն էլ գաում էին, բյուրեղացնում ժողովրդի ստեղծագործությունները: «Լոմինաս-Թումանյանը», ժողովրդական ստեղծագործություններն սովորեց ղուրս էին բերում լույս աշխարհ... ոչ թե որպես մեքենական փոխադրյալներ, որոնց համար խորք են ժողովուրդն ու ժողովրդականը, ոչ թե որպես ֆոտոգրաֆներ, որոնք չեն ներառում նկարահանման առարկան, ոչ էլ այդ ժողովրդականը ծառայեցնում են իրենց ոչ-ժողովրդական կառուցումների համար: Նրանք ժողովրդականը վերցնում են ժողովրդից եւ ժողովրդականորեն մշակելով, վերադարձնում ժողովրդին: «Չքոյ ի քոյոց քեզ մատուցանիմք» - ինչպես Լոմինասն էր սիրում արտահայտվել¹:

Հովհ. Թումանյանը, ինչպես եւ Լոմինասը, չէր բավարարվում բանահյուսական հում նյութի արձանագրումով եւ մի առիթով իր վայ-բնդդիմախոսներին ուղղակի խորհուրդ է տվել, որ իրենց «պսալիկ ուղեղում» պահել երկու բան՝ «բանահավաքն ուրիշ է, բանաստեղծը՝ ուրիշ, մեկի գրածի պատասխանատուն ժողովուրդն է, մյուսինը՝ ինքը»²:

Լիովին կարելի է համաձայնել հայ բանագիտության երախտավոր Ա. Դանալանյանի այն կարծիքին, որ «Բազմաթիվ ժողովրդական երգերից նա (Խմա՝ Լոմինասը՝ Ս.Ս.) ընտրում է դրանց լավագույն օրինակները, վերջիններս միացնում, ձուլում է ներքնապես իրար մոտ հարազատ նյութերին: Պահպանելով սկզբնաղբյուրների ամբողջականությունը՝ նա մեկը մյուսի բնական շարունակությունը հանդիսացող առանձին երգերից կազմում է համեմատաբար ընդարձակ նոր ստեղծագործություններ, որոնք ըստ ամենայնի, հարազատ լինելով ժողովրդական երգերի էությանը, յուրովի լրացնում, զարգացնում եւ հարստացնում են այդ երգերի մեղեդին եւ բանաստեղծական խոսքը՝ աչքի ընկնելով իրենց բովանդակության ու ձևի կատարելությամբ»:

Գ. Սրվանձալյանի «Դժբիւրն» նյութի բնական վիճակի ճշգրիտ արտացոլումն է, չնայած այն բանին, որ այնտեղ, ինչպես նշեցինք, առկա են փաստերի, փաստարկումների անհամամասնություն, չիմնավորված պատճառաբանություններ եւ իրաբանություն, որոնք ոչ միայն համոզիչ չեն, այլեւ ունեն կառուցվածքա-հյուսվածքային շեղումներ ու տրամաբանական սայթաքումներ: Եվ գրողի, մտածողի, գրական մշակի խնդիրն է գտնել այդ հանրանյութը եւ նրանից անջատել ունի երակները: Այդ ուղին փորձել են մտնել շատերը՝ Ավ. Իսահակյան, Լ. Շանթ, Ստ. Չոքյան, Համաստեղ եւ ուրիշներ, սակայն հրապարակի վրա եղած գրական մշակման ենթարկված բոլոր տարբերակները՝ իրենց ձեռքով անդակալին արժանիքներով գիշում են Հովհ. Թումանյանի «Քաջ Նազարին», որովհետեւ Թումանյանի մշակման մեջ Նազարը լրիվ ձեռքագրված է խորամանկումներից, կերպարի մեջ մնում են միայն վախկոտ, թույլ, անօգնական մարդու հոգեբանական գծերը:

Վ. Մարգարյանի կողմից միանգամայն ճիշտ է նկատված, որ ա) «Թումանյանը սյուժետային գիծը հյուսում է բախտի արամագծով, որն էլ իմնականում պայմանավորելու էր հոգեբանական խորքով կերտված երգիծական կերպարի մոնումենտալությունը», բ) «բախտի տրամաբանական գիծը Քաջ Նազարին հասցնում է մինչեւ ժողովրդական մտապատկերում ամրակայված մարդկային հնարավորությունների ամենաբարձր կետին՝ քաղաքական գահին», գ) «իսկ քաղաքական գահին մոտեցող Քաջ Նազարը քայլ առ քայլ ապրում է եւ իր կերպարային վերընթաց բնագարգացումը: Ու վերջնագծում նրա իմաստուն, փիլիսոփայական եզրահանգումը քաջության, խելքի ու բախտի մասին ամենեւին պատահական չէ, քանի որ արդեն իսկ այն նախապատրաստվել էր հեքիաթի ներքին խտացումներով, հերոսի ապրումներով ու կյանքի փորձով»:

Հայ գրականագիտության մեջ կա այն կարծիք, որ Հովհաննես Թումանյանը ժողովրդական բանահյուսական նյութերի գրական մշակման նախապատվությունը տվել է պոլիկինյան, առանձին դեպքերում նաեւ գյոթեական սկզբունքների կիրառմանը, բայց դա չի նշանակում, որ Թումանյանը մեխանիկորեն հետեւել է գրական այդ երկու մեծություններին, այլ նա, որպես հայկական միջավայրի ծնունդ, որպես գրող, աստվածային ներքնատեսություն ունեցող բացառիկ մեծություն, առաջադրել է իր՝ գուտ րումանյանական՝ սկզբունքները, մեթոդներն ու եղանակը: Եվ պատահական չէ, որ Թումանյանը այդ սկզբունքի կիրառումով էլ ստեղծել է «Թմկաբերդի առումը», «Հազարան բլուրը», «Մասունցի Դավիթը», «Քաջ Նազարը», «Չարի վերջը», «Մի կաթիլ մեղրը», «Ախրամարը», «Թագավորն ու չարին», «Շունն ու կատուն», «Լուսավորչի կանթեղը», «Որբը», «Մուկիկի մահը» եւ այլ անմահ գործերը:

¹ Գ.Ա.Թ., Ավ. Իսահակյանի դիման, փափեր. 610-11, էջ 9: Առաջին անգամ հրատարակվել է մեր՝ «Հակոբ Հարությունյան» լիմանկար-փափերագրության աշխատության մեջ, Ե. 1985, էջ 70-71:

² Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 260:

³ Ա. Դանալանյան, Դավիթներ հայ բանագիտության պատմության, Գ.Ա.Երաստ., Ե., 1985, էջ 130:

⁴ Վ. Մարգարյան, նշվ. աշխատ., էջ 38:

Նույն սկզբունքների կիրառումով էլ թարգմանել է Գրիմ եղբայրների հեքիաթներից մի քանիսը, Պոլշկինի «Ոսկե ձկնիկը», եւ օգտվելով գրական հայերենի եւ բարբառների ներքին հարստություններից՝ ստեղծել է բնագրերին համարժեք գրական ոճեր ու արտահայտություններ:

Հովհ. Թումանյանը, վերջնականապես մերժելով իր վայ-բնդդիմախոսներին, գրում է, որ հեքիաթների գրական մշակումներն ավելի մեծ ջանքեր են պահանջում, քան գրույցներն ու ավանդապատումները՝ նշելով նաեւ, որ «իմ կարծիքով ես միայն մի հեքիաթ եմ մշակել կարգին (գուցե չնչին պակասություններ ունենա, ով գիտի), եւ դա «Քաջ Նազարն է»¹: «Եվ որովհետեւ, երբ ասում են հեքիաթ, առակ, լեգենդ, ամեն գրականությունից տարրական հասկացողություն ունեցող մարդը, մինչեւ իսկ ռամիկը, շարունակում է գրել մեծ գրողը, գիտեն, որ էդ կնշանակի ընդհանուր, ժողովրդական ստեղծագործություն, որ ամեն մարդ էլ կարող է նյութ առնել ու գրելով, պատմելով, փոփոխելով, ավելացնելով ու պակասեցնելով, հեռանալով կամ մոտիկ մնալով: Եվ ահա Պոլշկինն էլ էսպես է պատմում, շատ «մոտ» ու հավատարիմ մնալով բնագրին, եւ նրա գրածը արդեն ժողովրդական չի եւ չի կարող ու չի էլ գրում վրեն ժողովրդական²»:

Մրանք Թումանյանի մի քանի նկատառումներն են ժողովրդական բանահյուսական նյութերի գրական մշակման սկզբունքների ու եղանակների կիրառման մասին:

Դ. Դեմիրճյանը տարբեր առիթներով հանգամանորեն քննության է առել Թումանյանի լեզուն, թումանյանական ոճը, ժողովրդական բանահյուսական նյութերի թումանյանական գեղարվեստական մշակման եղանակը՝ նշելով, որ «Նախ եւ առաջ նա ժողովրդական նյութի մեջ ընտրություն է անում՝ բազմաթիվ վարիանտներից ջուկում ամենակատարյալը: Ապահովելով նյութի կրասիկ ամբողջականությունը՝ նա գտնում էր այդ հում նյութի (գրական-գեղարվեստական մշակման համար) կառուցման, ոճի, լեզվի այն գրական ձեւերը, որոնք դառնալով գրական՝ չեն կորցնում ժողովրդական ձեւերի հարազատությունը: 2) Իհարկե, Թումանյանի ժողովրդական նյութերի գրական մշակությունն իր աստիճանավորումն ունի գրական բարձր ձեւերի (ինչպես նաեւ բովանդակության) վերելքի մեջ: 3) Թումանյանը ընտրում է ոչ թե Գյոթեի սկզբունքները, այլ Թումանյանն իր մշակումները տանում է Պոլշկինի, իր մյուս ուսուցչի գծով: Նրա մեծ համառոտաբան, կուռ, հյութեղ, հարազատ», 4) «Թումանյանը արվեստին հաղորդեց այն ուրույն հատկությունները, որ բարձրացնելով Թումանյանին, բարձրացնում է նաեւ մեր պոեզիան, կուլտուրան»³:

Տրված են միանգամայն ճիշտ, դիպուկ եւ գեղեցիկ բնութագրումներ, որոնք նյութի ուսումնասիրության համար ունեն եղանակային նշանակություն:

Արդ՝ տեսնենք, թե Թումանյանը ինչպես է գրականացրել «Քաջ Նազար» հեքիաթը:

Իբրեւ գործողության կատարման տեղ՝ երեքն են՝ Քաջ Նազարի տունը (մի անանուն գյուղում), որի մասին չի էլ հիշատակվում մինչեւ այն պահը, երբ Նազարը դիմում է գյուղի տերերին՝ հայանի **քաջաբերականը** գրել տալու նպատակով, ապա անտառը, հետո՝ հսկաների գյուղը, որը եւ դառնում է քաղաքանիստ:

Իբրեւ փոխադրամիջոց՝ տնից դուրս գալու պահին խղճուկ էշն էր, ապա պատահաբար գտած ձին, իսկ թշնամիների վրա հարձակվելիս՝ «Նժույզ ձին»: Վազրը խորհրդանշել է եւ հեքիաթային: Որպես գենը՝ միայն մի հին ժանգոտած թուր, բայց եւ հեքիաթայինը՝ փտած ծառից պատահաբար պոկված «գետնաչափ ճյուղը»:

Միջավայրը, տեղանքը, բնական պայմանները, արկածների պահերին հանդիպած մարդիկ (գյուղացիներ, «օխտ հսկաներ», թշնամական բանակի զինվորներ) իրական են, երկրային, ունեն իրենց անձնական հետաքրքրությունը, շահերը, նպատակը, մի խոսքով, իրական էակներ են: Պատահականը փաստարկված է իրական գծերով, լրացվում է բնության տեսարանների նկարագրություններով: Քաջ Նազարի արկածները պատճառաբանված են եւ իմնավորված: Իսկ դրանք կենդանացել ու շունչ են առել Թումանյանի գրողական հանճարի ոգեկոչումներով, հայերենի գրական, տարածական միավորների, առանձնապես Լոռու խոսվածքի լեզվական տարբեր շերտերի համադրումով, լեզվական առանձին գործոնների թումանյանական ոճավորումներով, ժողովրդական առավել հղկված բանաձեւումներով, պատրաստի ոճերի ու ձեւերի՝ խոսքի հյուսվածքում, նախադասության մեջ, պարբերությունների կառուցվածքում ասեղնագործելով, խոսքի միջուկը զարդաբանման ուրույն եղանակով: Դրանք այնքան կուռ են ու սերտ միասնության մեջ, ճշտվել ամրակայված, բառապատկերված, ասես՝ այդպես էլ պետք է լինեւր սովյալ նյութի բնագրային վիճակը: Մա է, որ շփոթության մեջ է զգել «պսալիկ ուղեղ» ունեցող բնադատներին, որոնց թվացել է, թե հանճարեղ գրողն իր ձեռքի տակ ունեցել է հեքիաթի մի անհայտ տարբերակ, որ ձեւի եւ բովանդակության տեսակետից ոչ միայն կատարյալ է, այլեւ անբերի եւ անխոցելի:

Թումանյանը գերազանցապես հենվել է ոճական հստակ խոսքամիավորների վրա, որոնք կոչում ենք կերպատյր, այսինքն՝ պատրաստի դարձվածքներ, հեղինակի կողմից ստեղծված թեւավոր խոսքեր, բառակապակցություններ, բայական վերլուծական կառույցներ: Կերպատյրները լինում են խոհական, խրատական, հեզգական, հաստատական, ժխտական, հուզական, հրամայական, կոչական եւ այլն:

«Քաջ Նազարի» լեզուն գրական հայերեն է: Սակայն հեղինակը այն համեմել է Լոռու խոսվածքի եւ այլ բարբառների ոճական արժեք ունեցող բառերով ու արտահայտություններով, մեծիմասամբ փորձել է դրանք մաքրել մեղ բարբառային բանձրույթներից՝ մեծեցնելով ժողովրդական տարբերակներին կամ գրական ձեւերին:

¹ Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 472:

² Հովհ. Թումանյան, Ընտիր երկեր երկու հատորով, հ. 2, Երևան, 1985, էջ 361:

³ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու՝ 8 հատորով, հ. 8, Երևան, էջ 133-134:

1. **Լոռու խոսվածքից վերցված բառեր եւ արտահայտություններ**
ա) անորոշ դերբայ՝ *իլ* վերջավորությամբ՝ «որ մենակ լուրջի առաջ *դնիք*» (էջ 152) «բա չես *ասիք*» (էջ 153), «ոտ մի *ասիք*» (էջ 157)։

բ) անկանոն *գալի* բայերի անորոշ դերբայ՝ առանց վերջահնչյուն *ւ-ի*։ «ու պոնգին վեր *գալի*», «իշիցը վեր է *գալի*» (էջ 154), «իբենց միջի խելոքն էլ դուրս է *գալի*» (էջ 156), «Էստեղ Նազարի շունչը անդն է *գալի*», «Ամենքն էլ Նազարի երեսին են մտիկ *դալի*» (էջ 158)։

Մակայն առանձին դեպքերում չեն չարաշահված բարբառային ձևերը, այլ գործածված են տվյալ բայերը՝ *իս* մասնիկով, ինչպես՝ «ճանճերը *գալիս* են սրա քիթ ու պոռոզին վեր *գալի*», ըստ որում՝ առաջին միավորը ներկայացնում է շարժում, իսկ երկրորդը՝ հետևանքային, անշարժ դրություն, «Էս հսկաները վերելից մտիկ են տալիս» (էջ 157)։

2. **Լոռու խոսվածքին բնորոշ հնչյունափոխական հատկանիշներ**

ա) է-ի դիմաց *ի*, էջ -իշի («իշին նստում») (էջ 154), «իշից վեր գալի» (էջ 154),

բ) *այ-ի* դիմաց *է(ե)*, ծայր>ծէր (փետի ծերին, նետի ծերին) (էջ 155), *այս, այդ, այն* > էս, էդ, էն։ Սա արդեն բունանյանական ոճ է։

3. Որոշյալ դերանուններից ամենից բնորոշը *միկն(ը)*, որ ոչ միայն յուրահատուկ է Թումանյանին, այլ 19-րդ դարի գեղարվեստական ու գիտահրապարակախոսական լեզվին, ինչպես՝ «*Միկն* էլ ետ է մայում» (էջ 154), «*միկն* բռնում է իր կողքը նստածին» (էջ 155), «Ամեն *միկն* մի գուրգ ուներ» (էջ 157), «Մարդիկ *միկն* էլ տեսնում են» (էջ 158), «*Միկն* էլ տեսնում է աշխարհը իր բռն մեջ» (էջ 151)։

4. Գոյականի *բացառական, ներգոյական* եղովներում որոշիչ *ը(ն)* հոդի առկայություն՝ «գորտերը կանաչից *ն* են ջուրը թափում» (էջ 154), եկել են իրենց հանդում *ը* վեր է եկել» «էլ փորում *ը* սիրտ չի մնում» (էջ 157)։

5. Հետադարձ *վրեկն* կապի տարածքայնություն՝ «իբենց գեղեցիկ քույրը սիրահարվում է *վրեն*», «*վրեն* տապ կենում» (էջ 158), «*վրեն* երգ են կապում ու երգում» (էջ 159), *վրեն* // *վրս* ձևերի իմաստային նրբերանգով գործածություն՝ «պատերազմով գալիս է օխտն ախար *վրս*» (էջ 160)։

6. *Յոք (ն)* բանական բովանդակի բարբառային՝ *օխար* . «*օխար* հսկա եղբայրներ», «*օխարն* ահեղի հսկաներ կանգնած», «*օխարն* ախար ենք», «*օխարն* օր», «*օխար* գիշեր»։

Դարձվածային միավորներ արժեքավորմամբ՝ Թումանյանի գրական մշակումներում խոսքի կենսատու երակը, բանաստեղծական թռիչքը, գրաբարից, միջին հայերենից եւ հայերենի տարածական միավորներից անցած պատրաստի ձևերի, ասույթների ժողովրդական բանաձևումների նմանությունը ստեղծված բառային, լեզվաբանաստեղծական նորակերտումները հաճախ այնքան են բնական ու պատկերավոր, որ թվում է, թե դրանք ժողովուրդն է ստեղծել դարերի ու հազարամյակների ընթացքում՝ իր հին ու նոր կենսափոխություններով։

Դարձվածքների բազմիմաստ ու ոճապատկերային ներծավումները՝ խոսկան ու փոխադասական ներդաշնակումամբ կանոնավոր միջուկային մախադասությունների յուրահատուկ ոճավորումներով, Թումանյանը առաջադրել է լեզվաբանաստեղծական ուրույն մի համակարգ, որով մա մնացել է ժողովրդական բառ ու բանի մեծ գիտակ, երեքիսի եւ գրույցի գրական մշակման անկրկնելի մեծություն։

Եվ որովհետեւ, արդ, խոսքը գնում է «Քաջ Նազարի» մասին, բերենք այնտեղ առկա դարձվածային միավորները՝ «*Չենդ կարի, րեղդ նարի, բարվան կարողիս մարիկ արա*», «*Հողն էդ վախկուր գլուխդ*» (էջ 152), «*Որ միկն զարկի ջարդի հազար*», «*Նազարը չենն ավելի է գլուխը գցում*», «*Դու մի ասիլ*», «*Ականջ ոչ լսի*», «*Վա յ, ո՞նց թե իմն էլ էսքեղ էր հարկն*» (էջ 154), «*Դե դոնախն ասարածունն է*», «*Սուրբի վերի ծերին բազմեցնում*», «*Աչիդ էլ բարին րեսին*», «*Ծառն ի՞նչ են անում, աշխարհի իմ ծառան ու իմ ծառան*», «*Ամբույջ հարսնիքում դարձում է թե բա չես ասիլ նորեկ դոնախն է ինքը*» (էջ 155), «*Աշուղն է, որ էսքեղ էր, չեռաց երգ է հորինում ու երգում*», «*Մի մարդ է եկել իրենց հանդումը վեր է եկել*», «*Մարդերը կծում են հսկաները*», «*Էսպես բուրները ցամաքած*» (էջ 157), «*Էլ փորումը սիրտ չի մնում*», «*Շնորհ անես զաւ մեր հացը կարես*», «*Էս րեխա Նազարի շունչը րեղն է գալիս*», «*Վազր է լուս ընկնում էս երկրում*», «*Վերեւ մի ասարված, ներքեւ բաջ՝ Նազար*», «*Հոգին դառել է կորեկի հար*», «*Նազարը որ վազրի չի րեսնում, լեղին ջուր է կորում*», «*Աչքերը սեւանում են*» (էջ 158), «*Օխարն օր, օխար գիշեր հարսանիք*», «*Քաջ Նազարը վազրին չի է շինել հեծել*», «*Ափսո՛ւ, ընչի՞ սպանեցիք, զոռով մի չի էլ շինել նարել*» (էջ 159), «*Օխարը հսկա գլուխ են րալի առաջը կանգնում*» (էջ 160), «*Էլ փորներումը սիրտ չի մնում*», «*Երես են շուռ րալիս*», «*Միկն էլ րեսնում է աշխարհը իջ բռն մեջ*» (էջ 161) «*Ի՞նչ քաջություն, ի՞նչ խելք, ի՞նչ հանճար, դարարի բաներ են բոլորը*», «*Բանը մարդու բախարն է*», «*Բախար ունի՞ս, քե՛ֆ արա*» (էջ 162)։

Հեքիաթի ամբողջ շարադրանքում «Դու մի ասիլ» դիմողական-սքափեցնող-գորացնող դարձվածք (լիդոն) մույն ձևով հանդիպում է չորս անգամ, մեկում միայն՝ «*Բա չես ասիլ*» (հասկացիր, իմացիր) իմաստով՝ «*Բա չես ասիլ դոնախն է ինքը*»։

Հեքիաթի եերեսի գուտ կենսաբանական զարգացումը միագլիծ է՝ վախկոտ-պարկուտից մինչեւ քաջի համբավ ձեռք բերելը, մինչեւ թագավոր դառնալը։ Բայց մի պատկեր կա, որը թեւ թեղմված մի փոքրիկ պարբերության մեջ, ունի իմաստային ներքին խորք, որ կարող է եւ հիմք դառնալ սյուժետային նոր գծերի բացահայտման ու գործողության ծավալման համար՝ «*Եվ լուրը գնում րարածվում է գորբի ու ժողովրդի մեջ, լրբեսների միջո-*

ցով էլ հասնում է թշնամուն, թե՛ Քաջ Նազարը մենակ առանց գորբի թռչում է դեպի պարերազմի դաշտը, հազիվ են կարողացել զապել ու շրջապարված բերում են» (էջ 161-162)։

Թումանյանի «Քաջ Նազարը» հեքիաթի լեզվական մասնակի բնութայինը ցույց է տալիս, որ խոսքը հյուսվածքում հիմնական ծանրությունը, ներքին շրջապական կապը նուրբ անցումները, պատմեաձեւի աշխուժության շունչն ու ոգին բայ-ստորոգյալներն են, որոնք հանդես են բերված բազմաձևությամբ, համաձային հարստությամբ, գրական եւ բարբառային համարժեքներով, հաճախ նաեւ պարսաղի շարույթ-արժույթային կրկնությամբ, մի դեպքում՝ իբրեւ մախադասությունը վերջավորող բառ, մյուսում՝ սկսվող մի ամբողջական միավոր, մեկի վերջը մյուսի սկիզբն է։ Այնպես օրինակ՝ «*Նրա հեղ շենին է դուրս գալի։ Որ շենին է դուրս գալի՝ րեսնում է ճրքճրքան լուս-լուսնյակ գիշեր*»։

Այս *գիշեր*-ը դառնում է փաստարկ հաջորդ խոսքողակի համար՝ «*Ա՛յ կնիկ, ի՛նչ բարվան կտրելու գիշեր է...*», «*զնամ բարվան կտրեմ բերեմ րունը լցնեմ*» (էջ 152) (զուգադրական երեք բայ՝ ներքին որոշակի աստիճանավորումով), «*Ինչքան աղաչում-պաղատում է, որ կնիկը դուրը բաց անի, չի լինում, բաց չի անում*» (բոլոր բառերն էլ գտնվում են բայ-ստորոգյալի տրամաբանական ու շարահյուսական փնջի մեջ, նրա տիրույթում), «*Ճարը կտրած զնում է մի պատի տակ կուչ է գալի, դողալով գիշեր անց է կացնում*» (ենթական զեղչված է, մինչեւ լույսը բացվում է) է)։ «*Չեղք տանում է երեսին զարկում։ Որ երեսին զարկում է՝ ճանճերը ջարդվում են առաջին վեր թափում*» (էջ 153)։ «*Գնում է, գնում*» «*Շար է գնում, քիչ է գնում...* ինքը կիմանա, *զնում է ընկնում է մի գյուղ, ինքը գյուղին* անծանոթ, *գյուղն* իրեն (էջ 154), (գյուղը մի դեպքում խնդիր է, մյուսում՝ ենթակա)։ «*Ծառա ինչ են անում, ամբողջ աշխարհքն իմ ծառան է ու ծառան*» (էջ 155), «*Գնում հասնում է մի կանանց դաշտ։ Էս կանանց դաշտում ձին թողնում է արածի*», «*Նազարն իր բունն առնում է ու զարթնում է. որ զարթնում է, աչքերը բաց է անում...*» (էջ 157) եւ այլն։

Քաջ Նազարի հարսանյաց հանդեսին կատարվում են նրա «անգուգական քաջությունը» փառաբանող երգեր եւ թագվորագովեր։ Թումանյանը այդ շարքից ընտրել է երկուսը եւ այնպես է ոճավորել, որ կարծես այդ երգերն իրոք երգվել են զուսանները եւ գալիս է դարերի հեռավոր։

Նազարի հայտնի քաջաբերականում տերտերը խորհրդավորության պատրանք ստեղծելու նպատակով գրել է՝ «Անհաղթ հերոս Քաջըն Նազար», այսինքն՝ այնպես, ինչպես բնութագրական է կրոնավորներին, սակայն հարսանքավորների խոսքը բնական հնչեցնելու կերպավորմամբ՝ «*Ով Քաջ Նազար*», ինչպես՝

*Էս աշխարհքում,
Մարդկանց շարքում,
Ով կրիկնի քեզ հավասար,
Ով Քաջ Նազար։
Ինչպես ուրուր,
Կայծակ ու հուր,
Բարձր բերդից բռար հասար,
Ով Քաջ Նազար։
Անեղ վագրին
Արիք բռ ձին,
Հեծար անցար դու սարեսար,
Ով Քաջ Նազար։
Մեզ փրկեցիր,
Ազատեցիր,
Փառք ու պատիվ քեզ դարեդար,
Ով Քաջ Նազար։*

Այս երգը, զուր լինելուց բացի, հեքիաթի դրության կոմիզմի ծայրակետն է՝ շարված մագարականության բուն էության ճակատին։ Երրորդ տողը, որ վանկային կառուցվածքով կարելի է համարել երկու տող, խտացնում է Նազարի կատարած «սխառնքը»։

Եվ այս դյուրահավատ ամբոխն էլ որոգայթել է Քաջ Նազարին։

Հայ ժողովրդական հարսանեկան-ծխական տարածված երգերից է «Թագվորի գովքը», որը տարբեր բնակավայրերում ունեցել է իր խոսքը եւ մույնքան տարբեր մեղեդին։ Դրանք հոգեւոր երգերի նման ունեն կրոնական լրջություն ու հանդիսավորություն։ Այդ շարքի երգերի կատարումը ուղեկցել են ծխական բեմադրություններով, նորաստեղծ հարազատների, նաեւ հագուստ-կապուստի քվարկման հանդիսավորությամբ, տարվել է տղամարդկանց տարբեր ծայրերի ներդաշնակություններով։

Թումանյանին հայտնի են եղել «Թագվորագովերը»՝ իրենց մի շարք տարբերակներով հանդերձ։ Մեծ գրողը չի ընտրել արամաբախիծ տարբերակներից եւ ոչ մեկը, այլ ուրախություն ու ցնծություն արտահայտող առավել հանդիսավոր եւ զավեշտական տողեր ու բառակներ, ինչպես, օրինակ՝

- *Լուսնկան նոր սարն էլավ,*
- *Էն ո՞ւմ նրման էր։*
- *Լուսնկան նոր սարն էլավ,*
- *Էն Քաջ Նազարն էր։*
- *Արեգակ նոր շաղիշաղ,*

¹ Թումանյանը այս դեպքում քաջը մեծատառով չի գրում։

Էն ո՞ւմ նրան էր:
- Արեգակ նոր շաղկերտ,
Էնի իր Նազ, յարն էր: (էջ 159-160)

Այստեղ բանաստեղծական հայտնությունը «Նազար» բառի համազարմանը համահունչ «Նազ-յարն» է, որը կրկնվում է միայն վերջում՝ «Իր Նազ-յարին շնորհավոր»:

Շարունակության մեջ Թումանյանը անմիջականորեն տվել է սովորական կամքով՝ անակամին, որ մերթ հանդես է գալիս իբրեւ հատկանիշ, մերթ իբրեւ իսկապես կարմիր՝ հարբած լինելը, եւ կամ այս անգամ արդեն արյան պատմության հազած «թագվոր»՝ թագավորը:

Հեքիաթային սեւ աշխարհից Քաջ Նազարը ոտք է դրել Կարմիրը, եւ դեռ նրան շատ հեռու է այնքան երազած սպիտակը:

Ահա եւ նորընծա թագավորի գովքը.

Մեր թագավորն էր *կարմիր*,

Իրեն արեւն էր *կարմիր*,

Թագն էր *կարմիր*, հա՛յ *կարմիր*,

Կապեն *կարմիր*, հա՛յ *կարմիր*,

Գոտին *կարմիր*, հա՛յ *կարմիր*,

Սուրբ *կարմիր*, հա՛յ *կարմիր*,

կարմիր թագուհին բարեւ,

կարմիր թագավորին բարեւ:

կարմիր էր եւ թագուհին: Պալատում ամեն ինչ *կարմիր* էր. գահ էր բարձրացել մի նոր *կարմիր* թագավոր, որի մուտքը ազդարարվում է «Ողջ աշխարհին շնորհավոր» պարզեղանակով:

Թումանյանը բառ-պատկերային կրկնությամբ եւ դրանց դիրքային տեղաշարժերով ժողովրդական երգը գրկել է ծխական բնական երանգից՝ այն դարձնելով հեզմախառն, երգիծական եւ կենցաղակերպ վիճակից աստիճանաբար մտել քաղաքական ասպարեզ՝ Նազարի թագավորությունը ներկայացնելով *կարմրամշուշ ու արնագույն*:

Դեռ պիտի փառք տալ, որ մեծ գրողն այս գործը գրել է 1912-ին, իսկ եթե այն թվագրվեր մի քիչ ավելի ուշ՝ ասենք՝ 1917-20 թթ., ու գիտի, թե ի՞նչ *կարմիր* ու *կարմրավուն* ենթադրությունների տեղիք պիտի տար այս հրաշալի պատկերը, մեր օրերում պետական ո՞ր անհատին պիտի վերագրվեր այդ զարմանալի *կարմիր, կարմիր* սուրբը:

Հեքիաթն իրոք մնացել է հեքիաթ, Քաջ Նազարն էլ՝ նույն հեքիաթի անգուցական հերոսը, որ մշտապես ուղեկցել է մարդկությանը՝ գրեթե բոլոր ժամանակներում:

Հայտնի է, որ գեղարվեստական արձակում հերոսների կերպավորման համար մեծ արժեք ունեն երկխոսություններն ու մեծախոսությունները, դրանք կարող են հանդես գալ իբրեւ երկխոսություն-վիճարկություն, երկխոսություն-բնութագրում, երկխոսություն-նկարագրություն, մեծախոսություն-ինքնաբացահայտում:

Թումանյանը «Քաջ Նազար» հեքիաթում կերտել է 18 երկխոսություն: Դրանք խոսքի նուրբ խառնուրդ են, դարձվածաբանության կամ դարձվածային:

Ահա.

«- Հապա ինչպե՞ս է, որ մի կարգին բուր չունի, եւ ժանգոտ երկաթի կտորն է մեջքին կապել:

- Ընդհրժե՞ս էլ հենց դրա մեջ է, որ էս երկաթի կտորով մին զարկես ջարդես հազար, քե չէ լավ բրով, ի՞նչ կա որ, սովորական քաջերն էլ են ջարդում» (էջ 155):

Մեծախոսություն. «Վա՛հ հ,- ասում է,- ես էպիկոս փղամարդ եմ եղել ու մինչեւ էսօր չեմ իմացել... Ես, որ մի զարկով կարող եմ հազար շունչ կենդանի ջարդել, էլ ի՞նչ եմ ես անպիտան կնգա կողքին վեր ընկել...» (էջ 153):

«Նազարը որ ուշքի է գալիս, լեզուն բացվում է: - Ափսոս,- ասում է,- ընչի՞ տպանեցիք, զոռով ձի էի շինել նարե՛ւ... Էնքան պեղք է բռնի որ...» (էջ 159):

Հեղինակային ծանուցումները ներկայացված են սահմանական եղանակի ներկա ժամանակով՝ «ասում է», «գարնանքով հայտնում են անծանոթները», «սրբավորվում են», «ծիծաղում է, ասում է» (ի դեպ հեքիաթի շարադրանքը եւս տարված է նույն ժամանակաժամով, որն ասես ավելի է կենդանի դարձնում խոսքը:

Հիշյալ գործերում, մասնավոր «Քաջ Նազար» հեքիաթում, Թումանյանը մեծապես օգտվել է կողմնակի ուղղակի խոսքի ներծավումով՝ ինքնաբերականություններից, որով էլ հեղինակի խոսքը ստացել է փոխկերպարվորվող բնույթ ու գործառույթ:

Հեղինակի փոխկերպարվորող խոսքը կարող է լինել կարճադրոս եւ ծավալուն: Թումանյանի խոսքը սեղմ է ու հակիրճ. սա է նրա էպիկոսի յուրահատկությունը, բառային ու ասությանային փաստերի լիարժեքության, առանց անորոշության, իմաստային ցրվածության, որոնք՝ սովորաբար արտահայտվում են ցուցական, հարաբերական, անորոշ դերանուններով, Թումանյանի գրչի տակ այլեւ չեզոք բառեր չեն, այլ խոսքի շղթայում, ձուլվելով բառ-պատկերներին, դարձել են գեղարվեստական մանրաքանդակներ, խոսքային զարդաբանվածք՝ բայական բազմաբովանդակ դրսևորումներով:

Հարկ է նշել, որ նախադասական յուրաքանչյուր միավոր խոսքի շղթա է մտել որոշակի արժեքի տեսքով՝ չունենալով անորոշություն կամ պատրանքային երևութականության նույնիսկ թույլ երանգներ:

Ահա եւ մի երկու օրինակ.

«Էնքան էլ վախկոտ, էնքան էլ վախկոտ, որ մենակ ոտը ոտի առաջ չէր դնի, քեկուզ սպանեիր» (էջ 152), «Բախարդ սիրեմ քաջ Նազար, զոռզոռալով գալիս է փեսանում մի քանիսն ձի ճանի մեջքերը կանգնած իրեն է սպասում» (էջ 154), «Հարսանքավորները հեքիաթը բռնում են իմանան, քե ով է էս փարփունակ անծաւորը» «... Էսպետով հասնում է մինչեւ դռան փակը, ու ամբողջ հարսանքարունը դրամիում է քե բա չես տալի նորեկ դռնախն է ինքը՝

Անհաղթ հերոս Քաջն Նազար,

Որ մին զարկի՛ ջարդի հազար» (էջ 153):

«Իրենց միջի խելոքն էլ դուրս է գալի ճառ է ասում Նազարի առաջ. ասում է՝ մենք վաղուց էինք լսել քո հռչակը, կարոտ էինք երեսդ տեսնելու եւ ահա էսօր բախտավոր ենք, որ քեզ տեսնում ենք մեր մեջ» (էջ 156):

«Վա՛յ, Քաջ Նազարն է՛...» մատները կծում են հսկաներն ու մնում են տեղները սառած»: «Մենք լսել էինք քո ահավոր անունը, տեսությանդ էինք փափագում. այժմ բախտավոր ենք, որ քո ոտով ես եկել մեր հողը: Մենք, քո խոնարհ ծառաներդ, օխտն ախպեր ենք, ահա մեր ամբոցն էլ էն սարի գլխին է՝ մեջը մեր գեղեցիկ բույրը: Աղաչում ենք շնորհ անես գաս մեր հացը կտրելու» (էջ 157): «Առաջն են ընկնում, բռնում են, խնդրում, թե ախր առանց զենք ու զրախի մենակ ո՞ր ես գնում, ի՞նչ ես անում, գլխիցդ ձեռք ես վերցրել, ի՞նչ է»:

Այսպես կարելի է շարունակել:

Թումանյանի հեքիաթը ունի ժողովրդական փոխառությունային իր հայեցակետը, որի համաձայն բոլոր ժամանակներում երբեմն դրության տերն են դառնում նազարակերպ մարդիկ: Մրանք չունեն ո՛չ ազգություն, ո՛չ էլ դավանանք:

Միանգամայն ճիշտ է բնութագրել գրականագետ Ս. Աղաբաբյանը, նշելով, որ Թումանյանին գրավել է նախ եւ առաջ դրանց համամարդկային, վերժամանակային եւ վերտարածական բովանդակությունը, «հավերժական ճշմարտության փոխառության մոտիվը, որը արտահայտել է էպոսային չափանիշներով՝ վերանայով կերպարի պատմականացումից եւ «սովորականացումից», «որ զանգվածներն իրենց ամբողջականության հոգեբանությամբ ոչնչությունից կուտքեր են ստեղծում եւ բարձրացնում պաշտամունքի պատվանդանին»:

Դեմիրճյանը «Ժամանակակից հայ գրական լեզվի զարգացման տեղեկանքները» ծավալուն հոդվածում, բնութագրելով Աբովյանից մինչեւ Տերյան անցած ուղին, մասնավորապես անդրադառնում է Թումանյանի լեզվին՝ նշելով, որ նրա օրով ահա գրական լեզվի մշակման խնդրում առաջ եկան նոր հասկացողություններ - աշխարհաբար գրական լեզվի եւ բարբառների փոխառաբերության խնդիրներ: Նա կանգնեց այդ շարժման գլուխը: Թումանյանը գրական լեզվի խնդրում առաջադրեց նոր սկզբունքներ: Կարող ենք ասել, որ նա հանդես եկավ իբրեւ «նորաբար», բայց եւ առաջ անցնելով՝ «ժողովրդական ոճերի, դարձվածքների հետ միասին նա լեզվի մեջ մտցրեց նաեւ ժողովրդական լեզվի քերականական ձեւեր», սակայն «բառերի քերականական դրույթը՝ հոլովները, ածանցները, խոնարհումը, դերանունների միաձեռությունը, ինչպես նաեւ համաձայնությունը, հեղինակի իրավունքը չեն, դրանք լեզվի կոմստիտուցիոն վիճակն են, նրա հիմնական, օրգանական դրույթը, որին դիպչել չի կարելի՝ առանց ընդհանուրի թույլատրության, թեւեռ չի խնդրում էլ սահման կա՞լ»:

Այնուհետեւ ինչ-որ տեղ կրկնելով Չարենցին (հասկանալի պատճառով առանց նրան անունը տալու) հանգում է հետեւյալին. «Եվ ահա երբ Թումանյանը ժողովրդական լեզվի քերականությունը մտցնում է ոչ թե հերոսների, այլ հեղինակային լեզվի մեջ՝ ուրեմն դրանց քաղաքացիությունը ապիս գրական լեզվի մեջ՝»:

Դեմիրճյանը, հետեւելով Չարենցին, բավական խիստ չափանիշներով է բնութագրում Թումանյանի լեզուն, բայց եւ այնպես իրականության դեմ չէր կարող մեղանշել՝ ընդունելով, որ մեծ գրողի թե չափաժո եւ թե արձակ խոսքը բնական կուտ պատկերներից է կերտված, ժողովրդի իմաստությամբ ծիծառնված ու ծավալված, կենդանի է ու հյւժեղ, անկերծ ու անմիջական, այնուհանդերձ թե՛ Չարենցը եւ թե՛ Դեմիրճյանը ակնհայտորեն դժկամությամբ են ընդունում Թումանյանի լեզվի առաջնության տալը, բայց ոչ նրա գեղագիտական համակարգը՝ գտնելով, որ Իսահակյանի, Տերյանի, Չարենցի, Բակունցի ստեղծագործական թռիչքը չէր լինի առանց Թումանյանի բերած լեզվաժողովրդական ու գեղարվեստական հարստության, որովհետեւ «Նա կենդանի շունչ մտցրեց մայրենի լեզվի մեջ՝ ժողովրդական լեզվից վերցնելով թարմ դարձվածքներ, ոճական ասույթներ եւ բայեր, ավելացնում է Դ. Դեմիրճյանը, դա պետք էր նախ եւ առաջ իրեն՝ Թումանյանին, որի թեման շատ է հանրաժանոր... Այդ ձեռնարկից օգտվեց նաեւ մեր գրական լեզուն. դա անժխտելի է: Պատկերացրեք մեր գրականությունը եւ մասնավորապես գրական լեզուն առանց Թումանյանի... Ավելացնենք, Հովհաննիսյանին պիտի հաջորդեր Տերյանը, որի լեզուն չէր ունենա թերեւս այն կենդանությունը, որ տեսնում ենք Տերյանը բողբոսում է ճոռմաբանության դեմ՝ շնորհիվ իր երկու հզոր նախորդների՝ Թումանյանի եւ Իսահակյանի՝»:

Ամփոփելով բերված փաստերն ու նրանցից բխող բացատրությունները՝ կարելի է հանգել հետեւյալին:

1) Քաջ Նազարը թափառիկ հերոս է եւ կա նաեւ այլ ժողովրդների բանահյուսության մեջ՝ իբրեւ հեքիաթ, գրույց, ավանդապատում: Նա ըստ էության չունի ազգային պատկանելություն, հայրենիք, դավանանք: Բայց դա չի նշանակում, թե Քաջ Նազարը իջել է երկնքից, հրաշածին է՝ չունենալով բնապատմական իր իրական աշխարհը, խիստ տեղայնացված միջավայրը, էթնահոգեբանական ծագումաբանությունը, մարդակերպությունը:

¹ Ս. Աղաբաբյան, Հայ սովետական գրականության պատմություն, հ.1-ին, Երևան, 1980, էջ 364:

² Դ. Դեմիրճյան, հ.8, էջ 380:

³ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ.8, էջ 381:

⁴ Անդ., էջ 381

⁵ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ.8, էջ 384:

Բերված փաստերն ապացուցում են, որ նազարականության փիլիսոփայությունը իր յուրատեսակ դրսևորումն է գտել «Սասնա ծռեր» էպոսում՝ պարփակված Վերգոյի կերպարի մեջ: Իսկ Դժիկոնը, սերվելով այդ ակունքից, երգիծաբանությամբ մի հետաքրքրական գրույց է, հեքիաթ՝ ունենալով իր սյուժեն, կերպարները եւ հերոսները:

Խնդիրն այն է, որ թե Հովհ. Թումանյանի, թե Դ. Դեմիրճյանի եւ թե Մ. Սարգսյանի (հեքիաթ, կատակերգություն, վեպ) ստեղծագործություններում գործում է հեքիաթի հերոս Բաջ Նազարը, որի նախատիպն ընդունված է ճանաչել Դժիկոնին, չնայած նույն անունը կրող բանահյուսական գրեթե հում-հյուրը Մեծն Թումանյանի գրչի տակ ստացել է նոր ձեւ ու բովանդակություն: Հեքիաթայինը տիրաբար իր թերերն է տարածել նկարագրական բոլոր մանրամասների վրա եւ սնուցում է սյուժետային գծի ծավալումները, իր ամբողջ հասակով մեկ վեր է ծառանում երկիրը կառավարելու նազարական փիլիսոփայությունը, ծառանում է եւ միայն ինքն իր դեմ՝ Նազարը Նազարի դեմ, որ իր գոյությունն արդարացնելու համար, այսպես թե այնպես, փորձում է գտնել իրեն ժողովրդի գլխից վեր պահելու հենասյուներ, մի եղկելի տափակաբանությամբ որոճում աշխարհի ու մարդկանց, բախտի ու ճակատագրի, պատահականի ու պատահականության, անհասանկին հասանկին դարձնելու հավանական ու անհավանական դատարկաբանությունները, վերջին հաշվով նաեւ աշխարհը իր բոլի մեջ պահելու ցնորամիտ նկրտումները:

2) Այսպես ուրեմն՝ Բաջ Նազարը հեքիաթի երեւակայական հերոս չէ միայն, այլ բնական՝ իր խեղճուկ-բակ կեցվածքով, կենցաղով ու սովորություններով, իրեն ծնող հանրությամբ, պարծենկոտությամբ ու սնապարծությամբ ինքնակա մի յուրահատուկ ծայրահեղականություն, որ ամեն վայրկյան կարող է փուլզվել, կործանվել, անհետանալ իրականի եւ երեւակայականի տեսական հակասությունների պատճառով:

Նազարի նախատիպը համարելով էպոսի Վերգոն՝ ճիշտ է այնքանով, որ հայ ժողովրդական բանավեստում թեւեւ կան նազարատիպ այլեւայլ հերոսներ, սակայն ոչ մեկն էլ այնքան անհատականացված չէ, որքան Վերգոն՝ իբրեւ վախկոտության, մեծգության եւ ստորության մարմնացում: Մնացած բացնսական գծերը լրացնում է նրա ղեկավարող ժառանգը՝ Աստղիկ Յուլաճինը:

Բերված փաստերը ցույց են տալիս, որ ժողովրդական վեպի Վերգոյի եւ հեքիաթի Նազարի բնավորության գծերի, արարքների ու գործելակերպի միջեւ կան զգալի ընդհանրություններ, մանավանդ թագավոր դառնալու անհագ տենչանքի, դրան հասնելու եւ երկիր կառավարելու, աշխարհի վրա արքայական գահից չարախնդալու նկրտումներում:

3) Հովհ. Թումանյանը բանահյուսական նյութը սոսկ գրական մշակման չի ենթարկել, այլ ինչպես ճիշտ է բնորոշել գրականագետ Հրանտ Թամրազյանը՝ «Ժողովրդական խորհուրդներին հաղորդում է հավերժական հնչողություն, նորագույն դարում բացահայտում բոլոր ժամանակներին հարազատ մարդասիրական խնդիրը, - այսինքն՝ հնագույն պատումների ոսկե հատիկը», որ նշանակում է, թե մեծ գրողն իր հանճարի պայծառ լույսով ստեղծել է արդեն հեղինակային անմահ կոթողներ՝ ավանդություններ, հեքիաթներ, առակներ, պատմվածքներ, պոեմներ: «Աստված Թումանյանին տվել է ներքին անսողություն՝ անշուր, անշան, փոքրիկ նյութի մեջ տեսնել ոսկի հատիկը, թաքուն խորհուրդը: Եվ նա բացել է այդ խոր հանքը ու փայլ տվել, հարստացրել ու բյուրեղացրել»՝ եզրակացնում է բազմախորհուրդ գրականագետը:

Մեծն Թումանյանը, այնուամենայնիվ, զեղարկեստական անկրկնելի կոթողներ ստեղծելով հանդերձ դարձյալ ու դարձյալ զեղարկեստական բարձր չափանիշների հաշվառումով է խոսում իր այս կամ այն երկի մասին:

Հարկ է նշել, որ Թումանյանի «Բաջ Նազարի» անգուղակալության եւ բացառիկ լինելու գրավականը արդյունք է ոչ թե բանահյուսական նյութերի համակցման, այլ գրողը կիրառել է լեզվական բազմաձայնումը, որ արվում է ներսից՝ խոսքի միջուկի նուրբ զարդաբանումով, փոխկապակցված եւ ինքնուրույն կիրառություն ունեցող կերպասություններով, որն ավելի տարողունակ է եւ ընդգրկում՝ իր մեջ խտացնելով տարաբժեղ դարձվածքներ, թեւավոր խոսքեր, բայական վերլուծական կառույցներ, երկխոսություններ եւ խոսքի սարիմաստ միավորներ:

Մրանք ծավալման մեջ լրացնում են մեկը մյուսին եւ հանդես են գալիս իբրեւ համարժեք միավորներ՝ ունենալով խոհախրատական, դատողաբանական, հեզմական, հաստատական, ժխտական, զգացական, հրամայական, կոչական եւ այլ երանգներ, որով էլ լցվում-հարստացվում-գորացվում է կերպասությամբ:

Ոճապատկերայինի համակարգում խոսքի կենսատու երակները, մտաբոլիքը հայերենի տարբեր մակարդակներից եւ տարածական տարբերակներից վերցված դարձվածային միավորներն են ընդհանրապես, այլեւ հեղինակային նորակերտումները, որով եւ Թումանյանը ներկայանում է որպես ժողովրդական բառ ու բանի մեծ գիտակ, հեքիաթի, գրույցի, առակի գրական մշակման անկրկնելի մեծություն:

С.М.СААКЯН. - Творческие вариации, литературные разработки, речевое искусство армянского народного романа "Верго" и сказки "Храбрый Назар". Руководствуясь формулировками в произведении Чаренца "Проблема языка подчиняется жанру", в настоящей статье исследовались фольклорные связи сказки "Храбрый Назар", связанные с известным образом народного эпоса "Сасна Цер" Верго, одновременно приведены литературные разработки этой сказки, обстоятельно охарактеризован "Храбрый Назар" Ованеса Туманяна.

Исключительность этой работы Ованеса Туманяна обусловлена специфической языковой полифонией в разработке материала, что применялось Комитасом в разработках армянских народных песен.

ՂԵՎՈՆԴ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ «ՊԱՏՄՈՒԹԻՒՆ» ԵՐԿԻ ԲԱՌԱՅԻՆ ՆՈՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ (ԱԾԱՆՑՄԱՆ ԿԱՂԱՊԱՐՆԵՐ)

ԼԻԼԻԹ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

Հետազատական հայերենի զարգացումն ընթանում է լեզվի կառուցվածքային տարրերի քանակական-որակական փոփոխությունների ուղիով եւ հասարակական-քաղաքական կյանքի՝ լեզվի վրա ունեցած դերի հարաճուն ազդեցությամբ:

5-8-րդ դարերում լեզվի տարածամասնակյա փոփոխությունների պատկերն ըստ ամենայնի վեր է հանել Ա.Այաթնյանը՝ նկատելով, որ դրանք «մեծ մասամբ նախընթացային համեմատութեամբը նորելուկ բաներ են եւ հետետրոյին նկատմամբ հնութիւնը են կամ հիմունք»¹:

Ա.Այաթնյանը լեզվական տվյալ գոյավիճակում (8-րդ դար) «նորելուկ բաներ» է համարում նաեւ նոր բաների առաջացումը (էջ 124):

Լեզվում նոր բաների առաջացումը կապվում է բառային փոխառությունների եւ հեղինակային նորակազմությունների հետ:

8-րդ դարի հայերենի բառային կազմի հարստացման գործում իր նպաստն է բերել նաեւ Ղեւոնդ Վարդապետ պատմիչը, որ սերունդներին է ավանդել «Պատմութիւն» (կամ «Ժամանակագրութիւն») երկը:²

Ղեւոնդի մատյանում հանդիպում են բառային նորակազմություններ, առաջին անգամ գործածված դարձվածային միավորներ, փոխառություններ, բարբառային բառեր եւ գրաբարյան շերտի բառեր՝ նոր նշանակություններով³:

Ուսումնասիրելով Ղեւոնդի երկի հեղինակային նորակազմությունները՝ նկատում ենք, որ նա կիրառել է լեզվի բառակերպման միջոցները՝ բարդությունն ու ածանցումը:

Լեզվաբանական գրականության մեջ բարդ եւ ածանցավոր բառերն անվանում են բաղադրյալ բառեր, որոնց կաղապարների մեջ տարբերակում են միջուկային եւ առմիջուկային անդամները. ընդ որում բաղադրյալ տեսակները որոշվում են բաղադրիչների բնույթով⁴:

Բաղադրյալ կառուցվածքում միջուկի դերով հանդես է գալիս արմատը, որ ձեւավորում է բառակազմական հիմք, իսկ որպես առմիջուկային բաղադրիչ՝ համատիպ որեւէ միավոր կամ էլ կախյալ որեւէ ձեւույթ: Երկրորդ բաղադրիչը կոչվում է ածանց, ածանցավոր բառի սերումը՝ ածանցում: Համատիպ բաղադրիչներով բաղադրությունը կոչվում է բարդություն, իսկ դրա սերումը՝ բարդում⁵:

Ածանցումն ու բարդ լուրը (բառաբարդումը) դիտվում են իբրեւ բառակազմության գլխավոր եղանակներ:

Հին հայերենի բառակազմական կաղապարները ներկայացվում են այդ երկու հիմնական խմբերով: Յուրաքանչյուր խմբում առանձնացվում են հիմնականապարներ եւ դրանց մասնակաղապարները:

Հիմնականապարը բնութագրվում է բաղադրիչների քանակով ու կազմով, մասնակաղապարը՝ ըստ հիմնականապարի կազմիչ միավորների կրած փոփոխությունների, ինչպես նաեւ սկզբնահիմքերի խոսքիմասային արժեքի⁶:

Ներկա հոդվածի շրջանակներում մենք կփորձենք քննել Ղեւոնդի երկի այն նորակազմությունները, որոնք ստեղծվել են ածանցման կաղապարներով⁷:

Բաղադրյալ իմաստակառուցվածքային սլոանում կարելի է առանձնացնել լեզվական հակադրվող երկու միավոր՝ անկախ առկա ձեւույթների քանակից⁸: Այդպիսի անդամատումը սկսելով ոչ թե բաղադրյալ, այլ բա-

¹ Ա.Այաթնյան, Բնական քերականություն աշխարհաբար կամ արդի հայերեն լեզվի, ԵՊՀ հրատ., Ե., 1987, էջ 124:

² Տե՛ս Ղեւոնդի Վարդապետի Պատմութիւն, Ա.Պետրոսով, 1887:

³ Ղեւոնդ Վարդապետի երկի դարձվածային միավորների բնությունը տե՛ս Լ.Լ.Խաչատրյան, Գրաբարի դարձվածային միավորների ձեւաբանական-կառուցվածքային ախտերն ըստ Ղեւոնդ Վարդապետի «Պատմութիւն» երկի («Լրաբեր» հաս. գիտությունների, Ե., 1998, N1):

⁴ Գ.Ջահուկյան, Ժամանակակից հայերենի բառակազմություն եւ իմաստաբանություն, Ե., 1989, էջ 158:

⁵ Անդ:

⁶ Լ.Հովսեփյան, Գրաբարի բառակազմությունը, Ե., 1987, էջ 57:

⁷ Ղեւոնդի նորակազմությունների բառաբարդման կաղապարների բնությունը մենք կամողորմաբանաբար ստանձին հոդվածով:

⁸ Բառային մակարդակում առկա ձեւի անդամատում կատարելու եւ բառակազմական հմարավոր կաղապարներ ստանալու նպատակով բաղադրյալ կառուցվածքային տարրերը կարելի է նշանակել հետեւյալ պայմանական տառերով s-սկզբնահիմք, a-առանց, f-քերականական մասնիկ, j-հաղակապ, p-ուղղորդ (տե՛ս Լ.Հովսեփյան, Նշվ., աշխ., էջ 56): (Ղեւոնդի նորակազմությունների կառուցվածքը քննելիս մենք կիրառելու ենք Լ.Հովսեփյանի առաջարկած բառակազմական կաղապարները):