

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՊԱՏՈՒՄԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ԱԶԱՏ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ

Ժողովրդական խոսքի հատկանիշներից մեկը հակվածությունն է դեպի պատումը: Ընդհանրապես, ժողովրդական խոսքի մշակույթը չի կարելի ճիշտ հասկանալ, առանց հասկանալու պատումի դերը նրա համակարգում: Պատումը խոսքի մի ձև է, որը սերտորեն կապված է ժողովրդական կոեկտիվ կյանքի տարերքի հետ: Երբ խոսողը ուզում է որևէ փիլիսոփայական ընդհանրացում անել կամ որևէ զգացմունք, գնահատական նորտահայտել, նա նախընտրում է պատմել, որպեսզի իր մտքերն ու զգացմունքները միս ու արյուն ստանան պատմության մեջ: Հոգեբանական կամ քնարական խոսքը ժողովրդական կենցաղում ամենևին էլ առաջնակարգ տեղ չի գրավում: Առհասարակ, իբրեւ լուծյամբ, պատումը խոսքի ամենադեմոկրատական ձևերից մեկն է: Այն, կարծես, հավասարեցնում է պատմողին և ունկնդրին, Ունկնդիրներին պատմելով ինչ-որ բանի մասին, պատմողը նրանց հրավիրում է միասին վերապրել, հոսովել, գնահատել, և այս վերաբերմունքի մեջ բոլորը միասնական են: Պատումը գեղագիտական մի կարևոր հատկանիշ ունի: Դա, ըստ էության, վերաբերմունքի մի որոշակի տիպ է աշխարհի նկատմամբ՝ մարմնավորված խոսքի մեջ: Սրա հիմքում ընկած է արտաքին աշխարհի ընդունումը իբրև բարձրագույն արժեքի: Պատումը բաց է իրականության ամենաբազմազան արտահայտությունների հանդեպ, այն ամենից մեծ հնարավորություններ ունի աշխարհը իր մանրամասներով պատկերելու համար: Պատումի այս գիծը խորապես հարազատ է ժողովրդական աշխարհընկալմանը: Եվ զարմանալի չէ, որ սլաոումը այնքան մեծ տեղ գրավեց Թումանյանի ստեղծագործության մեջ: Դեռ 1890 թ. Մ. Արեղյանը գրում էր. «Պ. Թումանյանի բանաստեղծության բնորոշ հատկությունն է վիպականությունը. վեպը նրան ավելի է հաջողվում, քան թե քնարերգությունը...»¹: Դրանից ավելի քան երկու տասնամյակ անց Պ. Մակինցյանը գրում էր. «Հռովհ. Թումանյանը ամեն ինչ պատմելու եղանակով է արտահայտում, անկախ նրանից, թե ինչն է նրա ստեղծագործության նյութը՝ բնություն, որևէ հագեցված ապրում, թե զրույց, ողջը մեկ է, նա բոլորը պատմում է, ասում է: ...Այսպիսով, Հռովհ. Թումանյանի գեղարվեստական ստեղծագործությունը արտաքուստ պատմելու յուրօրինակ և միօրինակ ձևով է երևան գալիս»²: Սրանք բավական ճշգրիտ դիտողություններ են. կարելի է ինչ-որ իմաստով խոսել Թումանյանի ողջ ստեղծագործության պատմամայնության մասին:

Թումանյանի բոլոր գործերում զգացվում է, երբեմն անմիջականորեն, երբեմն վարագործված, կապը բանավոր պատումի տարերքի հետ: Այդ կապի արտահայտություններից մեկը պատումը առաջին դեմքով վարելու ձգտումն է: Նրա պատմվածքների և պոեմների մի զգալի մասը ներկայացվում են իբրև ակնատեսի կամ մասնակցի պատմություններ, երբ պատմողը անմիջական առնչություն ունի իր պատմածի նյութի, նկարագրված դեպքերի և իրադարձությունների հետ: Սա անմիջապես հիշեցնում է բանավոր զրույցների մթնոլորտը: Պատմողի անձնավորությունը կարևոր նշանակություն է ստանում. պատմությունը այսպես թե այնպես իր վրա է կրում պատմողի անձնավորության ուղղակի կնիքը, լինի այն գիտակցված, թե ոչ: Պատումի առաջին դեմքը

¹ Նոր Դար», 11. XII. 1890:

² Պ ո ղ ո ս Մ ա կ ի ն ջ յ ա ն, Դիմագծեր, Երևան, 1980, էջ 20, 21:

կապված է անմիջականության այն տարրի հետ, որը բանավոր պատումի կարևորագույն պայմանն է. խոսողը անմիջական կապի մեջ է իր ունկնդիրների հետ, զգում է նրանց ունակցիան, ձգտում է դուր գալ նրանց, շարժել նրանց հետաքրքրությունը: Թումանյանը ժողովրդական պատումի այս առանձնահատկությունները ճշգրիտ ու տպավորիչ արտացոլել է իր հերոսների խոսքերում: «Արջաորսը» պատմվածքը այս իմաստով առանձնահատուկ տեղ է գրավում նրա ստեղծագործության մեջ: Դա գյուղական պատմողի խոսքի վերարտադրությունն է իր բոլոր էական նրբերանգներով, իր ամենատիպական կողմերով: «Արջաորսը» նման է «Գելի» և մյուս պատմվածքների հերոսների բազմաթիվ պատմություններին, բայց այստեղ գլխավորը ժողովրդական պատումի տեսակներից մեկի առանձնահատկությունների ցուցադրումն է: Կենդանի պատումի երկու կողմերն էլ՝ պատմողի անձնավորության կնիքը և խոսքի ուղղվածությունը կենդանի ունկնդիրներին, այստեղ արտահայտվում են խոսքի ողջ կառուցվածքի մեջ, թեև չէին չի ասվում ո՛չ պատմողի, ո՛չ էլ նրա ունկնդիրների մասին: Խոսքը սկսվում է առանց երկար-բարակ դատողությունների՝ «Մի կերի տարի ես ու մեր Ավագը...»: Պատմողը այնքան անմիջականորեն է վերապրում իր պատմածը, որ կարելի է անգամ նրա դիմախաղը պատկերացնել (թեև այդ մասին ոչ մի ակնարկ չկա): Այս կողմը առավել ես բնութագրական է այն պատճառով, որ այդ պատմությունը, ամենայն հավանականությամբ, մի անգամ չէ, որ պատմվել է (համտ. համանման իրավիճակները «Գելը» պատմվածքում): Բանավոր խոսքի օրենքն է այդ: Ունկնդիրների ներկայությունը թելադրում է պատմողին նրա խոսքի յուրատեսակ «թատերայնությունը», արտահայտչականությունը: Պատմողը զանազան միջոցներով, ամենից հաճախ հնչերանգի փոփոխության օգնությամբ, ունկնդիրների ուշադրությունն է հրավիրում իր պատմության՝ իրեն կարևոր թվացող մանրամասների վրա: Իսկ պատմողի անձնավորությունը: Դա ո՛չ միայն պատմելու հատուկ սեր ունեցող մարդ է. նա նաև սիրում է թեթևակի և պարզամտորեն պարծենալ, պարծենալ թերևս ոչ այնքան այն քանով, որ նա արջին այսպես թե այնպես սպանել է, այլ նրանով, որ իր կյանքում հետաքրքիր դեպք է պատահել, և այդ մասին նա պատմելու հնարավորություն ունի: Մի խոսքով, նահապետական գյուղացու տիպական կերպար, որն իր առանձնահատկություններով ոչ թե տարբերվում, առանձնանում է մյուս գյուղացիներից, այլ դառնում է նրանց հարազատ ներկայացուցիչը:

Ահա այսպես են գծագրվում ժողովրդական կենցաղային պատումի առանձնահատկությունները. դրանք այնքան համոզիչ են, անվիճելի, որ թվում է թե հեղինակը առանց փոփոխությունների գրի է առել գյուղական որևէ երեկոյում լսածը:

Պատմողի անձնավորության խնդիրը յուրահատուկ բնույթ է ձեռք բերում «Թմկաբերդի առումի» առնչությամբ: Աշուղի խոսքը ամբողջովին կառուցված է իբրև բանավոր խոսք, այսինքն այնպիսի խոսք, որն ուղղված է կենդանի լսարանին: Բանը միայն այն չէ, որ այստեղ շատ են բանավոր խոսքի բանաձևերը («Հե՛յ, պարոննե՛ր, ականջ արե՛ք | Թափառական աշուղին» և այլն): Խոսքի ողջ կառուցվածքը հենվում է խոսողի և ունկնդիրների անմիջական կապի պատրանքի վրա: Աշուղն իսկապես դիմում է կենդանի ունկնդիրներին, կրթոտ ու հուզված, աշխատելով հուզել ու համոզել: Խոսքի փոփոխումն հրապանքները գալիս են բանավոր խոսքի հնչերանգից: Խոսականությունը («Մենք ամենքս հյուր ենք կյանքում») փոխարինվում է կրթոտ ծխամաք («Չձարն էլ է միշտ ապրում անմեռ, | Անեծք նրա շար գործին»), հաստատումով («Ծնա լավության խոսքն եմ ասում, | Որ ժրպտում է մեր սրբոտին...»), և այս բոլորը՝ իսկապես ժողովրդական լեզվով, դարձվածներով ու արտահայտություններով: Դա խոսք է՝ ուղղված ունկնդիրների ծանոթ շրջանին, և խոսքի հեղինակը իր հույզերի ու ապրումների ոլորտն է ներքաշում իր ունկնդիրներին, որովհետև խոսում է նրանց անունից, նրանց «սրտից», նրանց մտքերին ու փորձին է կերպարանք տալիս: Ընդ տրում, աշուղի խոսքի այս ուղղվածությունը հատուկ է ոչ միայն նախերգանքին ու վերջերգին, այլև բուն պատու-

մին: Սա էպիկական պատում չէ, որի մեջ պատմողի վերաբերմունքը, հույզերը, խոհերը անցնում են խոսքի խորքերը (այդ պատճառով էլ էպիկական պատումի մեջ պատմողի անձնավորությունը ուղղակիորեն չի արտացոլվում): Սա խոսքի մի ձև է, որն իսկապես հատուկ պետք է լիներ զանազան ուղղությունների պատմությունների անող աշուղին: Աշուղը հիացած է Թմկա տիրոջ քաջությամբ ու տիրուհու գեղեցկությամբ, նա հենց սկզբից սրում է երկակիության ու սպասողականության զգացումները, մեկ երգելով տիրուհու գեղեցկության կախարդական ուժը, մեկ էլ ակնարկելով կնոջ դավաճանության հնարավորությունը: Նրա պարումները բաց են, տեսանելի բոլորին և իրենց արձագանքն են գտնում ունկնդիրների սրտում: Էպոսը, էպոսի հերոսները ունկնդիրների ու ասացողի գնահատականի կարիքը չունեն: Դրա համար էլ էպոսը պատմվում է հանդարտ ու խաղաղ, այն վեր է ունկնդիրների ու ասացողի ակտիվ-վերլուծական վերաբերմունքից: Այնինչ հենց այդ վերաբերմունքն է ընկած աշուղի խոսքի հիմքում և հենց այդ վերաբերմունքն է սպասվում ունկնդիրներից: Ահա թե ինչու աշուղի խոսքն այդքան հարուստ է ելևէջներով: Թումանյանագիտության մեջ խոսք է եղել «Թմկաբերդի առումի» էպիկական տարրերի, հատկապես էպիկական բանաձևերի մասին³, Իսկապես, աշուղը դիմում է զանազան միջոցների, զանազան բանաձևերի, որոնք կապված են ո՛չ միայն էպոսի հետ (էդ. Զրբաշյանը խոսում է նաև «հեքիաթային պոետիկայի զինանոցից» օգտվելու մասին⁴), այդ բոլորը մտնում են նրա խոսքի կառույցի մեջ, վերաիմաստավորվելով դրա օրենքներին համապատասխան:

Մեր համոզմամբ, աշուղի խոսքը չպետք է կապել նաև ոճավորման հետ: Ոճավորումը ենթադրում է իրարից հեռու, իրար օտար ձայներ: Ոճավորողը ձգտում է մտնել իրենից ժամանակով կամ այլ կերպ հեռու հեղինակի «կաշվի մեջ», այս վերջինիս օգնությամբ ինչ-որ բաներ ընդգծելու, սրելու համար: Ոճավորումը, ավելի ճշգրիտ իմաստով, ենթադրում է օտար ոճի և նրա ետեւում կանգնած օտար աշխարհընկալման, օտար մշակույթի գեղարվեստական մեկնաբանություն (իմաստաւորում և վերաիմաստավորում, վերլուծական կամ բանավիճական օբյեկտիվացիա), որի հետևանքով վերարտադրվող ոճը համեմատյալ դեպի որոշ դեֆորմացիայի է ենթարկվում բնագրի հեղինակային ընկալմանը համապատասխան... Ոճավորումը լծակցում և համադրում է օտար ոճը և սեփականը, բնագրի ժամանակաշրջանի ոգին զետեղում է ուշ շրջանի մշակութային հեռանկարի մեջ⁵: Այսպիսով, ոճավորման հիմքը երկու ոճերի, երկու հեղինակների հեռավորությունն է: Դրա հետևանքով նմանակվող ոճը ներսից «այլաթեքվում է», որովհետև ոճավորման նպատակը ոչ թե տվյալ ոճի հարազատ վերարտադրությունն է (որն անիմաստ կլինի), այլ նրա «իմաստավորումը և վերաիմաստավորումը, վերլուծական կամ բանավիճական օբյեկտիվացիան»: Օտար ձայնը ենթարկվում է հեղինակի ձայնի բացահայտ ազդեցությանը, այդ ձայնը որոշակիորեն զգացվում է օտար ոճի կոնտեքստում: Դրա արտահայտությունը հենց օտար ոճի դեֆորմացիան է, որը ոճավորման առաջին հատկանիշներից մեկն է, այդ ոճի առանձին տարրերի ընդգծումը, սրումը և այլն:

Կա՞րդյոք այդպիսի հեռավորություն Թումանյանի և նրա աշուղի միջև: Կարծում ենք՝ ոչ: Աշուղը նույն իդեալների ու սկզբունքների կրողն է, որոնք, ի վերջո, կազմում են Թումանյանի աշխարհընկալման հիմքը: Հոգեպես և հոգեբանորեն նա չի կարող հեռու լինել Թումանյանից: Դա այն աշուղ-ասացողն է, որը ժողովրդական հավաքույթների սիրված հյուրն էր Թումանյանի մանկության ժամանակներում (նաև ավելի ուշ): Աշուղի ձայնը Թումանյանի հա-

³ Տե՛ս է. Զրբաշյան, Թումանյանի պոեմները, Երևան, 1963, էջ 378: Մ. Մ. Կրյան, Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը, Երևան, 1981, էջ 134—135:

⁴ Է. Զրբաշյան, Նշվ. աշխ., էջ 379:

⁵ «Краткая литературная энциклопедия», т. 7, кол. 181.

րազատ միջավայրի ձայնն էր: Ծիշտ է, պոեմում մի բանաձև կա, որը կարող է մտածել տալ ժամանակների հեռավորության մասին: Աշուղն այսպես է դիմում իր ունկնդիրներին.

Չե՛յ, պարոնեն՛ր, ականջ արեք
Թափառական աշուղին,
Սիրո՛ւն տիկնայի, ջաճե՛լ տըղերի,
Լա՛վ ուշ դըրեք իմ խաղին՝:

Ընդգծված բառերն իրենց ոճով կապվում են ավելի շատ միջնագրյան իշխանական պալատի հետ: Բայց այդ «պալատական» սկիզբը աշուղական երգի ծիսական սկիզբ է, որն իր արմատներով, հնարավոր է, հասնում է միջնագրյան ասպետական ժամանակները: Պատահական չէ, որ Քյոոզլու մասին հայտնի ստեղծագործության մեջ իր խոսքն այդպես է սկսում նաև Պատկանյանի աշուղը:

Այսպիսով, երկու ոճերի միջև էական, սկզբունքային հեռավորություն չկա, որը կարողանար հիմք ծառայել ոճավորման համար: Էդ. Ջրբաշյանը գրում է. «Թումանյանն իր գեղարվեստական մտածողությամբ անքան մոտ է հարավատ էր ժողովրդին, այնքան խորն էր յուրացրել ժողովրդական բանահյուսության, հատկապես ժողովրդական էպոսի գծերը, որ այդպիսի հատուկ ոճավորման կարիք արդեն չէր զգացվում» (թեև հետո նա գրում է. «Ուճավորում և զգում ես, և չես զգում»)⁷: Ասվածը չպետք է շփոթել հեղինակի և աշուղի տարբերության հարցի հետ: Այսպիսի տարբերություն կա, այն գիտակցված է Թումանյանի կողմից և ունի իր բովանդակային արժեքը: Բայց հենց այն պատճառով, որ Թումանյանը «չի թաքցնում» այդ տարբերությունը, ոճավորման մասին խոսելու ամուր հիմքեր չկան: Թումանյանը աշուղի դիմակ չի հագնում, նա պարզապես վերաբաժանվում է աշուղի ձայնը: Ոչ թե Թումանյանն է խոսում աշուղի ձայնով, այլ աշուղը խոսում է, իսկ հեղինակը վերաբաժանվում է նրա խոսքը՝ այսպես կարելի է բնորոշել հեղինակային այն դիրքորոշումը, որն հատուկ է Թումանյանին այս պոեմում:

Աշուղը ներկայանում է իբրև ժողովրդական գրույցի մասնակից, որի կենդանի ներկայության պատրանքը այստեղ գործում է ամբողջ ուժով. բարոյական դատը իրականացվում է ժողովրդի կողմից, աշուղը գրուցում է նահապետական կոլեկտիվի հետ: Նրա կերպարը, այսպիսով, «գուտ պայմանականություն» համարվել չի կարող, ինչպես գրում է Լ. Հախվերդյանը⁸, և աշուղն ինքը, թեև խորապես ինքնատիպ, բայց բովանդակային մեծ արժեք ունեցող կերպար է: Հեղինակային անդամ խոսքը չէր կարող իր վրա այսպիսի բեռ վերցնել, ան չէր կարող վերստեղծել կենդանի գրույցի՝ այստեղ սկզբունքային նշանակություն ունեցող մթնոլորտը:

«Գիբորը» Թումանյանի այն պատմվածքներից է, որոնք համեմատաբար քիչ են կապված բանավոր խոսքի տաղերի հետ: Նվ, համեմայն դեպս, այն գտնվում է ժողովրդական պատումի, ժողովրդական խոսքի ազդեցության ոլորտում: Վերհիշենք նրա սկիզբը.

«Գյուղացի Համբույի տունը կոկիվ էր ընկել:

Համբուն ուզում էր իր տասներկու տարեկան Գիբորին տանի քաղաք, մի գործի տա, որ մարդ դառնա, աշխատանք անի: Կինը չէր համաձայնվում:

— Չե՛մ ուզում, իմ քորփա էրեխին էն անիրավ աշխարհը մի գցիլ, չեմ ուզում,— լալիս էր կինը:

Բայց Համբուն լլսեց:

Մի խաղաղ առավոտ էր, մի տխուր առավոտ: Տանըցիք ու հարևանները եկան մինչև գյուղի ծեբը, Գիբորի թշերը պաշեցին ու ճամփա դրին»⁹.

6 Հոգ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1969, էջ 185.

7 Էդ. Ջրբաշյան, նշվ. աշխ., էջ 363, 364:

8 Տե՛ս Լ. Հախվերդյան, Թումանյանի աշխարհը, Երևան, 1969, էջ 353.

9 Հոգ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1969, էջ 38.

Նթեն նայենք լեզվի բառային կազմին, ապա սա ժողովրդական լեզվի նույն որակն է, «մաքուր գրական լեզվի» ու բարբառի աւարների համադրումով, որ տեսանք «Թմկաբեղդի առումի» մեջ. միայն թե այստեղ լեզվի կենցաղային տարրը ավելի է շեշտված: Բայց բանն այդ չէ. պատմողի խոսքը անզարդ է, մոտիկ այն միջավայրին, որի մասին պատմում է. այստեղ դժվար չէ որսալ Համբոյի ինտոնացիան (ամի գործի տա, որ մարդ դառնա, աշխատանք անի): Ոչ նկարագրություններ, ոչ հոգեբանական վերլուծություն. գեղարվեստական պատկերավորության միջոցներից օգտագործված են միայն մակդիրներ, այն էլ չափազանց ժլատ: Այսպես պարզ, իր հերոսների ինտոնացիային մոտեցող ինտոնացիայով, պատմողը սկսում է իր խոսքը¹⁰:

Թումանյանի պատմողը ժառանգել է «Արջաորսի», «Գելի» և մյուս գործերի գյուղացի պատմողների խոսքի գծերը՝ դրանք համապատասխան տրանսֆորմացիայի ենթարկելով գրական խոսքում: Նա չի որոնարում XIX—XX դարերի արձակում գլխավոր դեր խաղացող՝ մասնավոր պատմողի դիրքը, որն իր նկարագրած միջավայրի նկատմամբ քննող և վերլուծող է, աղատ ամեն տեսակի կաշկանդումներից: Թումանյանի այս գործերում պատմողը հազար ու մի թելերով կապված է իր աշխարհի հետ:

Պատահական չէ, որ պատմողի ձայնը երբեմն դառնում է հենց գյուղական համայնքի ձայնը: Հիշենք Մոսիի նկարագրությունը Սարոյին սպանելուց հետո.

Ու մարդասպանը դուրս եկավ ձորից,
Դեմքը ալյալված, քալվածքը մոլոր.
Սարսափ է կաթում արնոտ աչքերից,
Ու կերպարանքը փոխված է բոլոր:
Առանց նայելու մարդկանց երեսին,
Առանց խոսելու, սեական, դաժան,
Մոտեցավ սրահին, կախ տրվավ սրնին
Սև հրբացանը՝ սև օձի նրման¹¹:

Ամեն ինչ կարծես տեսնված է ամբոխի աչքերով՝ և՛ Մոսիի օտար, սարսափազդու տեսքը, և՛, հատկապես, հրացանը՝ «Սև հրբացանը՝ սև օձի նման»: Այս համեմատությունը իր ծագումով և էությունով ժողովրդական է, հագեցած է մոցիոնալ-թխտական վերաբերմունքով և պատմողի անհատական-մասնավոր դիրտոլությունը չէ: Պատմողը կատարվածին նայում է համագյուղացիների աչքերով: Եթե «Միրանի փողը» պատմվածքում Բակունցի օգտագործած համեմատությունը (Հաղոր-Ֆավն) գալիս է ժողովրդական մտածողությունից հեռու տրոտներից, ապա Թումանյանի համեմատությունը հենց այդ ժողովրդական մտածողության ծնունդն է:

Թումանյանի ստեղծագործություններում պատմողական հեռավորությունը դրսևորվում է իր դասական ձևով: Իրեն ծանոթ, հարազատ աշխարհի մասին պատմելու համար պատմողը պետք է գտնվի որոշակի հեռավորության վրա՝ այդ աշխարհի ավարտությունն ու ամբողջականությունը տեսնելու և ընդգրկելու համար: Պատմողի և իրականության այսպիսի հարաբերությունը մշակվել է ժողովրդական պատումային արվեստի մեջ դարերի ընթացքում: Դա ոչ միայն այն բացարձակ անցյալն է, որը բաժանում է էպոսի իրականությունը և ասացողին, այլև այն անխուսափելի հեռավորությունը, որը բաժանում է իր կյանքից որևէ դեպք պատմողին և բուն այդ դեպքը: Առանց այդ հեռավորության պատմողը չի կարող այնպես գունեղ ու ամբողջական ներկայացնել իրադարձությունը, ինչպես այդ կատարվում է հենց Թումանյանի հե-

10 Թումանյանի պատումի այս և մի քանի ուրիշ առանձնահատկություններին տեղադրական է էդ. Ջրբաշյանը իր «Թումանյանի արձակի սկզբունքները» ուսումնասիրության մեջ («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1983, № 2—3):

11 Հոգ 4. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1969, էջ 98:

Հատկապես պոեմների առնչությամբ գրականագիտությունը վաղուց արդեն անդրադարձել է Թումանյանի՝ ուղղակի խոսքի նկատմամբ ունեցած հակումին, ուղղակի խոսքը սովորաբար հակադրելով հեղինակային նկարագրությանը: Քրեատորմատիական փաստ է դարձել հեղինակային խոսքի և հերոսի ուղղակի խոսքի հարաբերության այն արմատական փոփոխությունը, որ կատարվել է «Անուշի» մշակման ընթացքում: Պոեմի առաջին տարբերակում հերոսների խոսքը եղել է ընդամենը 54 տող, իսկ վեղջնական տարբերակում՝ 486 տող¹³: Այսպես շեշտակիորեն ավելացնելով հերոսների ուղղակի խոսքը և չդիմելով անուղղակի կամ ներքին խոսքին, Թումանյանը, անկասկած, հասկում էր ժողովրդական ավանդույթին: Պատումի այս որակը կարող էր հանդես գալ միայն Թումանյանի ստեղծագործության մեջ: Նրա ժամանակակիցների գործերում տարիշ միատումներ կային: Համառոտ ուղվաչժծներ դրանք, Թումանյանի պատումի առանձնահատկությունները հասկանալու և դրա ինքնատիպությունը ընդգծելու համար:

Ռումանտիկների գործերում հեղինակը ձգտում է նույնանալ իր հերոսների հետ, լինեն նրանք քնարական, թե էպիկական: Ռումանտիկական գրականության մեջ գլխավորը դառնում է անձնական-սուբյեկտիվ բովանդակությունը, որը իրենով ծածկում է ամեն ինչ: Ռումանտիկական քնարերգությունը գրեթե կտրված չէ հեղինակի անձնական կյանքի հանգամանքներից: Բավական է Ավ. Իսահակյանի հիշատակարաններն ու օրագրային գրառումները համեմատել նրա քնարերգության հետ՝ դրանում համոզվելու համար: Ընդհանրությունները երբեմն պարզապես ապշեցուցիչ են, բանաստեղծությունները գրեթե բառացիորեն կապվում են գրառումների հետ (այնինչ նույնիսկ քնարական բանաստեղծություններում Հովհ. Թումանյանը որոշակի տարածություն է ստեղծում իր և հերոսի միջև): Հեղինակ-պատմողի և հերոսի միջև հարաբերությունները նույն օրինաչափությամբ են որոշվում նաև ռումանտիկական արձակում, պոեմում և պատմողական այլ ժանրերում: Օհան ամին, Զուգեպպեն, Փոքր Մհերը, Ուստա Կարոն հանդիսանում են Իսահակյանի քնարական հերոսի տարբեր դրսևորումները պատումի բնագավառում: Հերոսի օբյեկտիվացնող հեռավորությունը Իսահակյանի գործերում դառնում է ղուտ տեխնիկական մոմենտ, նա մնում է նույն անհատական-սուբյեկտիվ տարրերի արտահայտությունը:

Այս իրողությունը Թումանյանի աշխարհում բացատրվում է: Պատմողն ու հերոսը միանգամայն օբյեկտիվ, ինքնուրույն կյանքով ապրող անհատականություններ են, և այդ պատճառով էլ դրանք տարբեր, բազմազան նկարագրերով մարդիկ են, որոնց անհնար է կապել պատմող-հեղինակի որևէ կերպարի հետ:

Հիմա դիմենք Չարենցի հոգեբանական պոեմներին և բալլադներին: Այստեղ գործ ունենք գեղարվեստական մտածողության այլ տիպի հետ, թեև այդ պոեմները Թումանյանի պոեմներից բաժանված են ընդամենը մեկուկես-երկու տասնամյակով: Չարենցի հերոսները ևս, իբրև իսկապես ռեալիստական հերոսներ, միանգամայն ինքնուրույն և ինքնատիպ մարդիկ են, որոնց դժվար է որևէ կերպ կապել հեղինակ-պատմողի անձնափոխության հետ: Այստեղ հեղինակի և հերոսի միջև եղած հարաբերությունները այլ են: Նրանց միջև չկա այն էպիկական հեռավորությունը, որն հատուկ է ժողովրդական խոսքին: Չարենցի և իր հերոսի հարաբերությունները կարելի է բնութագրել իբրև յուրատեսակ գրական ռեալիստիկություն, երբ պատմողը ոչ միայն չափազանց մոտենում է իր հերոսին, ոչ միայն փորձ է անում թափանցելու նրա ներքին աշխարհ, այլև այն իր համար դարձնում է յուրահատուկ դիտակետ, որտեղից էլ պատկերում է աշխարհը: Պատմողի հայացքը հյուսվում է հերոսի հայացքին, վերջինիս հետ մտնելով բարդ հարաբերությունների մեջ: Հերոսը մեր առաջ կանգնում է ոչ թե իր արտաքին ավարտունությամբ, այլ բացվում է ներսից, շնորհիվ հեղինակ-պատմողի գրաված այդ դիրքի: Ահա թե ինչպես է սկսվում լինին ու Ալին՝ բալլադը:

¹³ Տե՛ս է դ. Զ ր ր ա շ չ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 175:

Աշխարհի կենտրոնը—Մոսկովն է:
 Մոսկովը Սեկկայից էլ հիշն է:
 Մոսկովից մեծ քաղաք—չի՞ք:
 —Քանի որ Մոսկովի միջին
 Ապրում է ինքը—լենինը¹⁴:

Սա հերոսի ներքին պարզ խոսք չէ՝ խստորեն սահմանազատված հեղինակային խոսքից. հերոսի ու հեղինակի խոսքերը միահյուսված են, ինչպես ընդունված է ասել, Չարենցը աշխարհին նայում է Ալու ալքերով: Բալլադի մեծ մասը դարձանում է այդ ձևով. Ալու մտքերը աննկատելիորեն վերածվում են հեղինակային խոսքի, պատմողի անձնավորությունը միշտ գծագրվում է հերոսի պարզունակ խոսքերի միջից: Պարագոքս կադող է թվալ, բայց բանվորի և հեղինակ-պատմողի այս զարմանալի մոտիկությունը ընդգծում է սոցիալական և հոգեբանական այն տարբերությունը, որը կա նրանց միջև: Ի վերջո, հենց շնորհիվ այդ հեռավորությունից է հնարավոր դառնում այն հոգեբանական վերլուծությունը, որը հատուկ է Չարենցի մի քանի ստեղծագործություններին: Եթե Թումանյանի պատմողը, պահպանելով պատմողական հեռավորությունը, հետևում է իր հերոսներին, հեշտությամբ նկատելով նրանց հոգու շարժումները, որովհետև դրանք մոտիկ և ծանոթ մարդիկ են, ապա Չարենցի պատմողը մոտենում է իր հերոսին, «մտնում» նրա ներքին աշխարհը, գրանցում դրա շարժումները և հետևում մյուս հերոսին մոտենալու համար, Ուլադրուսյուն դարձնենք, թե Չարենցի այս բալլադում, ինչպես նաև «Նամբապետ Շավարշում» և այլ գործերում ինչպես քիչ է հերոսի ուղղակի խոսքը, թեև երկը երբեմն գրեթե ամբողջովին հենվում է հերոսի ներքին խոսքի վրա: «Նամբապետ Շավարշի» բոլոր տողերում զգացվում է Շավարշի հոգու խռովքը, բացահայտվում են նրա դառը մտքերը, բայց դրանք բերված են հեղինակային խոսքի մեջ: Հերոսի կերպարի բացահայտման գլխավոր բեռը կրում է ներքին-անուղղակի խոսքը, որի մեջ պատմողի և հերոսի ձայները կոնտակտի մեջ են մտնում: Ահա այն գլխավոր ավանդույթը, որի վրա հենվում էր հոգեբանական վերլուծության գրականությունը: Այն հետազայում ավելի պետք է զարգանար: Չափազանց ընդոշ է, օրինակ, որ Բակունցի լավագույն պատմվածքներից մեկում՝ «Միրհավը», հերոսի ուղղակի խոսքը առհասարակ բացակայում է, թեև ընթերցողի առջև լայնորեն ծավալվում են հերոսի ներքին աշխարհը, նրա հիշողություններն ու խոհերը:

Ինչպես արդեն ասացինք, Թումանյանի ստեղծագործության մեջ յուրահատուկ բացահայտություն է կազմում «Լոռեցի Սաքոն» պոեմը: Այն գլխավոր հատկանիշները, որոնք ցույց տվինք «Անուշում» և մյուս գործերում, քննելով հեղինակ-պատմողի և հերոսի խոսքերի հարաբերակցությունը, այստեղ չեն գործում: «Լոռեցի Սաքոն» մոտենում է հոգեբանական գրականությանը: Պատմողը մանրամասնորեն վեր է հանում իր հերոսի հոգու շարժումները, դիմելով ներքին-անուղղակի խոսքի օգնությանը: Պատմողի խոսքի մեջ աստիճանաբար ուժեղանում է հերոսի ձայնը, պատմաի մեջ զգացվում են նրա ներքին աշխարհի ելեղները:

Հովիվ է Սաքոն, ունի մի ընկեր.
 Սատանի նրման՝ նա էլ էս գիշեր
 Գրնացել է տուն: Սարերի չորան—
 Գյուգիցը հեռու, հազար ու մի բան,
 Ով գիտի՝ պարկում շրնալի՞ր չըկար,
 Ա՜ղ էր հարկավոր ոչխարի համար,
 Ուզեց զոքանչի ձրվածե՞ղ ուտել,
 Թե՞ նըշանածին շատ էր կարոտել—
 Ոչխարը թողել՝ գրնացել է տուն¹⁵:

14 Ե զ ի չ Ե Չ ար Ե ն ց, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1963, էջ 206:

15 Հ ո վ հ. Թ ու մ ա ն յ ա ն, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1969, էջ 30:

Դժվար է ասել, որտեղ է վերջանում հեղինակի խոսքը և որտեղ են սկսվում հեղինակի խորհրդածությունները: Պատմողը ամեն ինչ ասում է իր անունից, բայց նրա խոսքը կողմնորոշված է դեպի Սաքոյի աշխարհը, նրա խոհերը, Երբ ասվում է՝ «Սաստանի նրման» նա էլ էս գիշեր / Գընացել է տուն», շենք կարող այստեղ փաստի արձանագրման հետ միասին չգալ և Սաքոյի գրգռվածությունը, Երբ պատմողը թվարկում է ընկերոջ՝ գյուղ գնալու հնարավոր պատճառները, նա ըստ էության կրկնում է հերոսի մտքերի ընթացքը, որն իր գրգռված վիճակում բացատրություն կամ արդարացում է փնտրում ընկերոջ գնալուն: Հաջորդ հատվածում Սաքոյի ձայնը ավելի որոշակի է դառնում.

Թեկուզ և մենակ լինի փարախում,
Ածդահա Սաքոն ընչի՞ց է վախում:
Հապա մի նայի՞ր հրսկա հասակին,
Ո՞նց է մեկնելվել: Ասես ահագին,
Կաղնբի լինի անտառում ընկած¹⁶:

Դա հերոսի դառը մտքերի ուղղակի շարունակությունն է՝ արտացոլված պատմողի խոսքի մեջ. իրեն համակող երկյուղի ազդեցության տակ Սաքոն ուզում է սիրտ տալ իրեն:

Սա արդեն այլ «տեխնիկա» է, այլ հայացք մարդու նկատմամբ, հայացք մարդու ներքին աշխարհից: Եվ, բնականաբար, հերոսն ինքն այլ է: Ծիշա՝ է, դա նահապետական գյուղի մարդն է, բայց հիմա նա ներկայանում է ոչ իր կոլեկտիվ էությունը, այլ մի այնպիսի իրավիճակում, որտեղ նա իսկապես մենակ է բնության գաղտնիքներին դեմ-հանդիման, իր բնությունը նա արդեն մոտենում է հոգեբանական արձակի հերոսին, որը պատմողի վերլուծության առարկան է: Եվ, հետևաբար, պատմողն էլ հանդես է գալիս ոչ իբրև ժողովրդական աշխարհընկալման կրող, այլ իբրև մի ուրիշ, լուսավորված աշխարհի ներկայացուցիչ: Նա ոչ միայն տեսնում է իր հերոսի հետամնացությունն ու սնոտիապաշտությունը, այլև փնտրում է դրանց պատճառները, որոշակիորեն և հստակ մատնացույց անելով դրանք («Ու տատի խոսքերն անցյալի հեռվից / Ուղիվածայն, երկչոտ հնչեցին նորից...»):

Սաքոյի կերպարը «արտաքին» մարդու կերպար չէ, որը ստեղծվում է նրա արարքներից և շրջապատի հետ ունեցած հարաբերություններից: Նրա կերպարի առանցքը իր ներքին աշխարհի շարժումներն են, որը հեղինակը բացահայտել է այնքան նրբորեն (հանգամանք, որն արդեն դիտվել է թումանյանագիտության մեջ): Ծիշա է, Սաքոյի ապրումներն այդքան բարդ և հակասական չեն, ինչպես հոգեբանական վեպերում, բայց դրանք որոշիչ դեր են կատարում:

Հերոսի սոցիալական տիպը նույնն է, ինչ որ Թումանյանի հասուն շրջանի գործերում. այդպիսի հանգամանքներում կարող էին խելագարվել և՛ Սաքոն, և՛ Մոսին, և՛ Թումանյանի մյուս հերոսները: Ամբողջ բանն այն է, որ հասուն Թումանյանի դիտակետը իր հերոսների նկատմամբ փոխվում է: Իսկ այստեղ նրա ողջ տաղանդը, վերջին հաշվով, ուղղվում է հերոսի հետամնացությունը և դրա արմատները բացահայտելուն և դրանով իսկ դրանք վերացնելու անհրաժեշտությունը ցուցադրելուն: Դա այն Թումանյանն է, որը «Թորչալվում» ակնարկում այնքան անգիշում վեր էր հանում գյուղական կյանքի արատները, հանդես գալով իր հասուն շրջանի գործերում կամ անհետացած, կամ էլ սկզբունքային փոփոխություններ կրած դերով:

Այսպիսով, «Լոռեցի Սաքոն» այն բացառություններից է, որոնք հաստատում են Թումանյանի ստեղծագործության ընդհանուր օրինաչափությունները:

Լինելով ժողովրդական հոգեբանության մեծագույն արտահայտիչը մեր գրականության մեջ, Թումանյանն առավելագույնս օգտագործեց այդ հոգեբանության ամենագունագեղ դրսևորումներից մեկի՝ պատումի հնարավորությունները, իր լավագույն գործերը ստեղծելով պատումային ժանրերով:

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАНИЯ ТУМАНЯНА

АЗАТ ЕГИАЗАРЯН

Резюме

Повествование—важнейший элемент народной словесной культуры. Любовь простых людей к повествованию отразилась и в творчестве Ов. Туманяна. Уже в начале его творческого пути критикой было замечено, что Туманяну особенно удастся повествование, причем последнее является основным элементом его творчества.

Туманян умело воссоздавал в своих произведениях голоса живых рассказчиков—простого крестьянина в рассказе «Охота на медведя», народного певца-ашуга—в поэме «Взятие крепости Тмук», в которой, на наш взгляд, нет оснований говорить о стилизации.

В своих повествованиях Туманян часто использовал прямую речь, что объясняется народными традициями.