


## ՎԵՊԻՑ ԴՐԱՄԱ ԱՆՑՈՒՄՆԵՐՈՒՄ (ՆԱՐ-ԴՈՍԻ «ՍՊԱՆՎԱԾ ԱՂԱՎՆԻՆ»)

ԱՇԽԵՆ ԶՐԲԱՇՅԱՆ \*   
*Երևանի պետական համալսարան*

Հոդվածի նպատակն է Նար-Դոսի «Սպանված աղավնին» վիպակի և համանուն դրամայի օրինակով ցույց տալ պատմողական երկի փոխակերպման ձևերը դրամատիկական դիսկուրսի: Այստեղ ներկայացված են բնօրինակ (աղբյուր) տեքստի փոփոխությունները ձևաբովանդակային տարբեր մակարդակներում՝ ֆաբուլային, կոմպոզիցիոն-սյուժետային, նարատիվ, գաղափարական: Տվյալ նյութի քննությունը հետաքրքիր է նրանով, որ վեպից դրամային անցումը կատարվել է նույն հեղինակի՝ Նար-Դոսի կողմից, և պատմողական տեսանկյան փոփոխությունը բխում է բացառապես դրամատիկական պատումի առանձնահատկություններից: Միջոցային փոխակերպումներն ունեն շատ հին պատմություն. դրանց ակունքները կարելի է տեսնել անտիկ գրականության մեջ, միջնադարյան միստերիաներում և կլասիցիստական ռոբերգություններում, որտեղ դիցաբանական կամ աստվածաշնչյան պատումները վերածվում էին դրամատիկական երկի: Իսկ բուն վեպի ժանրից դրամա փոխանցումների պատմությունը համաշխարհային գրականության մեջ սկսվել է 18-19-րդ դարերի սահմանագծին և հաջողությամբ շարունակվում է նաև մեր օրերում՝ ներառելով կինոսցենարի ժանրը: Այսպիսի փոխակերպումները ենթադրում են տեքստային մի համակարգից անցում մեկ այլ համակարգի, այլ կերպ ասած՝ «թարգմանություն», որի արդյունքում նկատելի են գաղափարական և թեմատիկ շեշտադրումների փոխաձևումներ, «անթարգմանելի» տարրերի դուրսմղում, հաճախ նաև սյուժետային աղճատումներ և տեքստի ներգործության որոշակի թուլացում:

**Բանալի բառեր** – Նար-Դոս, «Սպանված աղավնին», ժանրային փոխակերպում, վեպ, դրամա, ֆաբուլա, կոմպոզիցիա, պատմողական դիսկուրս, տեսանկյուն, դրամատիկական ռեմարկներ

\* **Աշխեն Զրբաշյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ հայ գրականության պատմության և գրականության տեսության ամբիոնի դոցենտ

**Ашхен Дзрбашян** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории современной армянской литературы и литературной критики ЕГУ

**Ashkhen Jrbashyan** – Candidate in Philology, Associate Professor at YSU Chair of History of Modern Armenian Literature and Literary Criticism

Էլ. փոստ՝ [ashjrbashyan@ysu.am](mailto:ashjrbashyan@ysu.am). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7493-352X>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Մտացվել է՝ 29.11.2023

Գրախոսվել է՝ 22.02.2024

Հաստատվել է՝ 27.02.2024

© The Author(s) 2024

«Մպանված աղավնին» վիպակը լույս է տեսել 1998 թ., բայց նրա մտահղացումը շուրջ տասը տարի զբաղեցրել է վիպասանին: 1906-ին Նար-Դոսն այդ վիպակը վերածեց դրամայի, և երբ 1908 թ. այն բեմադրվեց, քննադատությունն ակնհայտ նմանություններ նկատեց «Մպանված աղավնին» և Ա. Չեխովի «Ճայր» դրամաների միջև: Հեղինակը ստիպված եղավ «Тифлисский листок» թերթի խմբագրությանը գրած մի նամակում անդրադառնալու այս խնդրին՝ արձանագրելով, որ իր պիեսի նյութն ինքը վերցրել է ոչ թե Չեխովից, այլ հենց իր իսկ վիպակից<sup>1</sup>: Ինչ խոսք, ուղղակի փաստեր չկան՝ անվերապահորեն հաստատելու այս երկու գործերի ծագումնաբանական կապը, սակայն, մյուս կողմից, դրանց սյուժետային և գաղափարական ակնհայտ նմանությունները, խորհրդանշական վերնագրերի առնչակցությունը վկայում են որոշակի ազդեցության մասին, որը միանգամայն օրինաչափ երեվոյթ է գրական գործընթացում: Բավական է նաև նշել, որ Չեխովի «Ճայր» առաջին անգամ բեմադրվել է 1896-ին, այսինքն՝ Նար-Դոսի վիպակի տպագրությունից տասներկու տարի առաջ, և չեխովյան պիեսը չէր կարող ուղղակի կամ միջնորդավորված ազդեցություն չունենալ ինչպես վերնագրի ընտրության, այնպես էլ նախնական մտահղացման վրա: Մյուս կողմից, վիպակը թատերական երկի վերածելը նույնպես տուրք էր չեխովյան դրամային՝ հասարակական կարծիքի և գաղափարների ձևավորման վրա թատրոնի մեծագույն ներգործության հաշվառմամբ: Այս իմաստով բոլորովին անհիմն է թվում Գ. Հովհաննիսյանի այն պնդումը, թե «նուրբություն կլինեք խոսել Չեխովի դրամայի անմիջական ազդեցության մասին», և իբր այդ երկու երկերի «գաղափարա-գեղարվեստական ընդհանրության գաղտնիքը ժամանակի ամենացավոտ հարցերից մեկի հանդեպ Չեխովի և Նար-Դոսի ցուցաբերած վերաբերմունքի մեջ է»<sup>2</sup> միայն:

Վեպը պիեսի վերածելու փորձերը հաճախ բացասաբար են ընդունվել գրողների և քննադատության կողմից. դա վերաբերում է հատկապես 19-րդ դարի առաջին տասնամյակներին, երբ դրամատիկական խաղացանկի սակավության պատճառով թատերական գործիչները ստիպված էին ձեռնամուխ լինել արձակ նշանավոր երկերի բեմականացմանը: «Վիպակը դրամայի կամ դրաման վիպակի վերածնելը հակառակ է ստեղծագործության օրենքների մասին բոլոր հասկացություններին...»<sup>3</sup>, - գրում էր Վ. Բելինսկին՝ նկատի ունենալով գրական սեռերի կառուցվածքային լրջագույն տարբերությունները և այդպիսի փոխանցումներում հեղինակային մտահղացման անխուսափելի աղճատումները: Պատմողական տեքստի դրամատիզացումը («թարգմանությունը» մի սեռից մյուսին), «դրա հակառակորդների կարծիքով, հղի է բնօրինակ

<sup>1</sup> Տե՛ս ԳԱԹ, Նար-Դոսի ֆոնդ:

<sup>2</sup> Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 4, Եր., 1972, էջ 272:

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Русский театр в Петербурге // Собр. соч. в 13 т., т. 6, М., 1955, с. 76.

գրքի այս կամ այն տիպի պարզեցմամբ՝ ֆաբուլայի հարթեցմամբ, երկրորդական գծերի և գործող անձանց դուրսնումամբ: Ավելին, դրամատիզացումը անհաղորդ է պատմողական աղբյուրի ձայնին՝ նկարագրություններին, հեղինակի դատողություններին, գործող անձանց ներքին մենախոսություններին, կամ էլ կոպտորեն և միագծորեն դրանք «խցկում է» երկխոսությունների մեջ, այսինքն՝ անտեսում է հեղինակային տեքստի ոճական առանձնահատկությունները»<sup>4</sup>:

Սակայն ժամանակի հետ վեպից դրամա փոխանցումները դարձան սովորական և ընդունելի, 19-րդ դարի վերջին քառորդում՝ նույնիսկ խրախուսելի ու մոդայիկ, և արձակի «բեմականացումը, որին թերահավատորեն էին վերաբերվում Վ. Բելինսկին և Մ. Գորկին, ազդեցություն և հեղինակություն ձեռք բերեց»<sup>5</sup>:

Դրամատիզացման այդպիսի փորձեր արվեցին ոչ միայն թատերական գործիչների, այլև հենց իրենց՝ վեպերի հեղինակների կողմից: Սեփական արձակը պիեսի վերածեցին Ալեքսանդր Դյումա որդին («Կամելիազարդ տիկինը»), Էմիլ Զոլան («Թերեզ Ռաքեն»), Միխայիլ Բուլգակովը («Տուրբինների օրերը»՝ «Սպիտակ գվարդիա» վեպի հիման վրա), Վ. Ռասպուտինը («Ապրիլ և հիշիլ») և այլք: Ընդունված է կարծել, որ բնօրինակ տեքստի հեղինակի կողմից կատարված սեռային փոխաձևումները պակաս խնդրահարույց են, և դրանք «կարելի է համարել կանոնիկ, սկզբնական տեքստում առկա հեղինակային մտահղացումն առավել ամբողջականորեն արտացոլող»<sup>6</sup>, այնինչ մեկ այլ գրողի կողմից կատարված փոխակերպման դեպքում հաճախ տեղի են ունենում նաև գաղափարական և բնագրային լուրջ տեղաշարժեր: Այս պնդումը կարելի է ճիշտ համարել թերևս միայն երկի գաղափարական շեշտադրումների փոփոխության առումով, քանի որ սեփական երկը դրամայի վերածելիս հեղինակը, անշուշտ, պետք է փորձի պահպանել երկի հիմնական գաղափարը: Սակայն միջսեռային փոխակերպումը անպայմանորեն ենթադրում է նաև ստեղծագործության այլ շերտերի ձևափոխումներ, որոնցից չի կարող զերծ մնալ անգամ միևնույն հեղինակը: Բացի գաղափարական հնարավոր տեղաշարժերից՝ փոփոխություններ են տեղի ունենում նաև տեքստի կառուցվածքային տարբեր մակարդակներում՝ ֆաբուլային, կոմպոզիցիոն-սյուժետային, նարատիվ, լեզվական և այլն: Ֆրանսիացի գրականագետ Ժ. Ժենետը նկատում է, որ «միմեսիսը բնութագրվում է առավելագույն տեղեկատվությամբ և տեղեկություն հաղորդողի նվազագույն ներկայությամբ, իսկ դիեգեսիսը՝ հակառակ հարաբերությամբ»<sup>7</sup>:

<sup>4</sup> Скорород Н. Как инсценировать прозу, СПб., 2010, с. 145.

<sup>5</sup> Хализев В. Е. Инсценировка // Литературный энциклопедический словарь, М., 1987, с. 127.

<sup>6</sup> Лантух М. С., Селютин Е. А. Специфика трансфера художественного текста из эпоса в драму (на примере пьесы В. Сигарева «Алексей Каренин») // Вестник Челябинского государственного университета, 2023, №2 (472), с. 110.

<sup>7</sup> Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры, в 2-х томах, Том 1-2, М., 1998, с. 185.

նկատի ունենալով դրամայի և վեպի կառուցվածքային լրջագույն տարբերությունները<sup>8</sup>: Ըստ Ռ. Ուելլեքի և Օ. Ուորրենի՝ դրամատիկական խոսույթը ենթադրում է երկխոսություն, գործողություն և վարքագիծ, այն դեպքում, երբ վիպական ժանրերը հենվում են մտքի և զգացմունքի ներքին աշխարհի բացահայտման վրա<sup>9</sup>:

Բնութագրելով թատերական ներկայացումը՝ Ռ. Բարտը գրում է. «Ի՞նչ է թատրոնը: Դա յուրօրինակ կիբեռնետիկ մեքենա է: Ոչ աշխատանքային վիճակում մեքենան թաքցված է վարագույրի հետևում, բայց հենց որ վարագույրը բացվում է, այն սկսում է հաղորդագրությունների մի ամբողջ շարք ուղարկել մեր հասցեին: ...Յուրաքանչյուր պահի դուք տեղեկատվություն եք ստանում միաժամանակ վեց-յոթ աղբյուրից (դեկորացիաներ, կոստյումներ, լուսավորություն, դերասանների դասավորություն, նրանց ժեստերը, շարժումները): Մեր առջև, այսպիսով, իսկական տեղեկատվական բազմաձայնություն է, որում էլ հենց թատերականության ֆենոմենն է...»<sup>10</sup>: Այդ բազմաձայնությունը դրսևորվում է նաև պատումի տեսանկյան փոփոխությամբ, և վեպը դրամայի վերածողը պետք է հաշվի առնի այս բոլոր առանձնահատկությունները:

Այս առումով հետաքրքիր է դիտարկել, թե տեքստային ինչ տեղաշարժեր են տեղի ունեցել Նար-Դոսի երկի ժանրասեռային ձևափոխման արդյունքում:

«Նար-Դոսի ամբողջ ուժը երկխոսությունների մեջ է և դյուրավ կարելի է նրա երկերը դրամայի վերածել»<sup>11</sup>, - գրում է Ա. Տերտերյանը: Մակայն վիպական կառույցում երկխոսությունների առատությունն ինքնին դրամատիկականի փոխակերպման հաջողության գրավական չէ, քանի որ միջսեռային անցումը բավական բարդ գործընթաց է, և նմանատիպ փոխակերպման ժամանակ, ինչպես պնդում է դրամայի տեսաբան Բ. Կոստեյանցը, տեղի են ունենում բնօրինակ տեքստի ոչ միայն ձևական, այլև բովանդակային փոփոխություններ<sup>12</sup>:

Դիտարկենք այդ փոփոխություններից կարևորագույնները:

*Տարածաժամանակային (քրոնոտոպային) փոփոխություններ:* «Սպանված աղավնին» վիպակի ժամանակային ընդգրկումը շատ ավելի լայն է՝ գրեթե մեկ տարի, այնինչ պիեսում գործողությունները զգալիորեն խտացված են և տեղի են ունենում ընդամենը երկու շաբաթվա ընթացքում, հետևաբար՝ շատ ավելի արագ ընթացք ունեն: Տարածական ընդգրկումը նույնպես լուրջ փոփոխություններ է կրել, ինչը պայմանավորված է բեմի հնարավորություններով և դրա-

<sup>8</sup> Դեռևս Պլատոնը և Արիստոտելը *միմեսիս* էին անվանում ուղղակի նմանակումը, որը բնորոշ է դրամատիկական երկերին, և *դիեգեսիս* պատումը, որի միջոցով ձևավորվում է էպիկական պոեզիան:

<sup>9</sup> Տե՛ս Ռ. Ուելլեք, Օ. Ուորրեն, Գրականության տեսություն, Եր., 2008, էջ 331:

<sup>10</sup> **Բարտ Ք.** Литература и значение // **Барт П.**, Избранные работы, М., 1974, с. 276.

<sup>11</sup> **Ա. Տերտերյան**, Երկեր, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1980, էջ 119:

<sup>12</sup> Տե՛ս **Костелянец Б. О.** Драматическая активность // Театр, 1979, № 5, էջ 59-64:

մատիկական ժամանակի սղությանը: Այսպես, վիպակի դեպքերը տեղի են ունենում ամենատարբեր վայրերում՝ Մարգարյանի տանը կամ պաշտոնավայրում, ճաշարանում, փողոցում, Սաղումյանի բնակարանում, Սիսակյանի վարձու կացարանում և այլուր: Պիեսում դեպքերը կենտրոնացված են ընդամենը երեք վայրում՝ Մարգարյանի տանը, որտեղ տեղի է ունենում գործողությունների զգալի մասը, Սաղումյանի տանը և զբոսայգում: Ժամանակի կրճատման նպատակով նույն տեղում և ժամանակում են կատարվում հաճախ այնպիսի դեպքեր, որոնք վիպակում ցրված են տարբեր վայրերում: Տարածաժամանակային նման խտացումների արդյունքում վիպակի համեմատ շատ ավելի թերի է ներկայացված հերոսների գործողությունների հոգեբանական շարժառիթների զարգացման տրամաբանությունը:

Էական փոփոխություններ են կատարվել նաև *կոմպոզիցիոն-սյուժետային* մակարդակում, որը ենթադրում է դրվագների որոշակի դասավորություն, դրանց ձևավորում: Վիպակի շատ դրվագներ պիեսից դուրս են մղվել, երբեմն ներմուծվել են նորերը: Այսպես, վիպակում Սիսակյանի պատմությունը հասարակական այգում իր և Մառայի հանդիպման մասին պիեսում փոխարինվել է առանձին արարվածով (երրորդ արարված), որտեղ հանդիսատեսը հնարավորություն է ստանում սեփական աչքով տեսնելու այդ հանդիպման մանրամասները, սակայն Սիսակյանի կրած տագնապները Մառայի վարքագծի պատճառով բոլորովին դուրս են մնացել տեքստից: Հանդիսատեսը չի կարող որսալ հոգեբանական այն վիճակը, որի մեջ գտնվում են հերոսներն այդ դրվագում: Բոլորովին նոր, վիպակում լիովին բացակայող սյուժետային գիծ է Բադինյանի տանը Թուսյանի և Մառայի պատահական հանդիպման տեսարանը, որը, մեր կարծիքով, արհեստականություն է հաղորդում գործողություններին: Վերջին չորրորդ արարվածում, որտեղ պատկերված են բացառապես Մարգարյանի տանը տեղի ունեցող դեպքեր, խտացված են վիպակի մի շարք դրվագներ՝ Գարեգինի խոստովանությունը Միքայելին, որ կինն իրեն մղում է սպանության, Թուսյանի կրկին հայտնվելը Մարգարյանի տանը և փախուստի պատրաստվելը, Մառայի ներխուժելը Մարգարյանի տուն վրեժխնդրության նպատակով, Միքայելի գրույցը Մառային հետ և, վերջապես, տխուր հանգուցալուծումը: Սյուժետային լրջագույն փոփոխություն է նաև Մառայի մահվան փոխարեն նրա խելագարության տեսարանով պիեսն ավարտելը, որը լիովին նոր լուծում է հաղորդում գեղարվեստական կառույցին:

Սակայն վեպ-դրամա անցումներում ամենալուրջ կորուստը թերևս կրում է *պատմողական (նարատիվ) մակարդակը*, որն արձակ երկի կառուցվածքային գլխավոր բաղադրիչն է: Ըստ Ռ. Բարտի՝ պատմողական երկի սյուժետային կաղապարը կարելի է առանց լրջագույն վնասների «թարգմանել» մեկ այլ արվեստի լեզվի, ասենք՝ կինոնկարի կամ թատերական ներկայացման, սակայն «նրանում անթարգմանելի է մնում միայն այն, ինչը պատկանում է վերջին»

բուն պատմողական մակարդակին. այսպես, պատումի նշանները վեպից փոխադրել կինոֆիլմ հնարավոր է միայն մեծ դժվարությամբ, քանի որ կինոն միայն բացառիկ դեպքերում է ճանաչում անձնական ձևաչափ»<sup>13</sup>: Միայն է կարծել, թե դրամատիկական ռեմարկները որոշ չափով իրենց վրա են վերցնում այդ գործառնությունը, քանի որ դրանք զուտ տեղեկատվական արժեք ունեն և գուրկ են հուզական-հոգեբանական լիցքից:

Պատումի մակարդակի «փոխանցման» այդպիսի փորձեր կատարվում են՝ դրամա ներմուծելով պատմողին՝ իբրև գործող անձի, որն էլ իր վրա է վերցնում հեղինակային ձայնի «հնչեցման» գործառնությունը: Սակայն այս հնարքը, որը երբեմն կիրառվում է ժանրային նման փոխաձևումներում, կարելի է համարել խիստ հնացած (դրա ակունքները գտնվում են հին հունական թատրոնի երգչախմբի դերում) և ոչ այնքան ընդունելի: Պատճառն այն է, որ այս դեպքում պատմողը մյուս բոլոր գործող անձանց նկատմամբ գտնվում է գոյաբանական այլ հարթությունում, և դրանք գործնականում գրեթե երբեք չեն հատվում. պատմողը իրականում լիարժեք գործող անձ էլ չէ և մուտք չունի դրամայի տարածաժամանակային տիրույթ: Մա ներկայացման մեջ առաջացնում է երկշերտություն, որն ըստ էության հակասում է դրամատուրգիայի օրենքներին: «Մպանված աղավնին» պիեսի դեպքում այս խնդիրը, կարելի է ասել, չէր կարող ծագել անգամ, քանի որ վիպակի պատումը տարվում է ոչ թե գործողություններից դուրս գտնվող դիտող հեղինակի, այլ գլխավոր հերոսներից մեկի կողմից, որը պիեսում հեշտությամբ վերածվել է գործող անձի:

Սակայն հենց այն հանգամանքը, որ պատմողը դարձել է մյուս կերպարներին ինչ-որ առումով համարժեք գործող անձ և կորցրել իր արտոնյալ դիրքը, հանգեցրել է բնօրինակ տեքստի *գաղափարական տեսանկյան փոփոխության*: Ինչպես նկատում է Բ. Ուսպենսկին, պատմողական երկերի մեծ մասում «գաղափարական գնահատականը ստեղծագործության մեջ տրվում է որևէ **մեկ** (գերիշխող) տեսանկյունից: Այդ միակ տեսակյունը իրեն է ենթարկում մնացած բոլորը... այն իմաստով, որ եթե այդ երկում առկա է որևէ այլ տեսանկյուն, որը չի համընկնում դրան, օրինակ, այս կամ այն երևույթի գնահատականը որևէ գործող անձի տեսանկյունից, ապա այդպիսի գնահատականի բուն փաստն իր հերթին գնահատվում է այդ հիմնական տեսանկյունից»<sup>14</sup>: «Մպանված աղավնին» վիպակում դիտողը, գնահատողը և միաժամանակ պատմողը Մարգարյանն է, և նրա գաղափարական տեսանկյունը առաջնային է, իսկ մյուս բոլոր կերպարների պատմությունները գալիս հատվում են դրան: Եվ բնական է, որ այս տիպի երկերում գերիշխող տեսանկյունը որոշակի ուղենիշ է ընթերցողական ընկալման համար, այնինչ այլ է իրավիճակը դրամայում, որտեղ առկա է տեսանկյունների բազմաձայնություն, և դիտողը (ընթերցողը) պետք է փորձի

<sup>13</sup> **Барт Р.** Введение в структурный анализ повествовательных текстов //Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму, М., 2000, с. 229.

<sup>14</sup> **Успенский Б. А.** Семиотика искусства, М., 1995, с. 19.

որսալ այն գլխավոր «ձայնը», որն առավել համահունչ է հեղինակի գաղափարական տեսանկյանը, պետք է որոշի՝ որ հերոսին վստահի: Ըստ էության, սա խնդիր է, որը կրկին պետք է լուծի ինքը՝ հեղինակը՝ մեկնաբանման մեծ ընտրություն չթողնելով ընթերցողին:

*Լեզվական մակարդակում* նույնպես գրողը կատարել է էական փոփոխություններ՝ ձգտելով անհատականացնել գործող անձանց խոսքը, դինամիզմ և արագություն հաղորդել դրանց, սեղմել ծավալուն երկխոսությունները: Տեքստ են մուտք գործել խոսակցական, բարբառային տարրեր՝ հավանաբար երկխոսություններն ավելի կենդանի ու աշխույժ դարձնելու նպատակով: Ահա պիեսի սկիզբը.

«ԹՈՒՍՅԱՆ.– Ադա, մի ճրագ վառի, է՛, գատ չեմ տեսնում:

ԹԱԹՈՍ.– Էսա վառում եմ:

ԹՈՒՍՅԱՆ.– Գիդում չեմ, հմի սհաթի քա՞նին ա:

ԹԱԹՈՍ.– Սըհաթ չունեմ: Տասը կըլի»<sup>15</sup>:

Նման խոսակցական ոճը, որը լիովին խորթ է վիպակին, մերթընդմերթ ներխուժում է դրամայի հյուսվածք՝ տարբերակելով նաև հերոսների սոցիալական կարգավիճակը: Ավելին, Թուսյանը պիեսում նաև տեսականորեն հիմնավորում է, թե ինչու է այդ լեզվով խոսում Մարգարյանի սպասավորի հետ.

«ԹՈՒՍՅԱՆ.– Ծառայի հետ չպետք է խոսես այդպես: Ա՛յ, ես, տեսնում ես. նրա հետ խոսում եմ մինչև անգամ իրենց գյուղական լեզվով»<sup>16</sup>:

Լեզվական մակարդակի մյուս կարևոր փոփոխությունն այն է, որ պատմողի գործառույթը բաշխվում է հաճախ այլ հերոսների վրա և ձեռք բերում տարբեր նրբերանգներ: Կարելի է համեմատել հետևյալ հատվածները.

*Վիպակում*՝ «Գարեգինը անուշեղենի փաթեթը դրեց պատի երկայնքով զինվորների պես շարված աթոռներից մեկի վրա, վերարկուն ու գլխարկը հանեց դրեց հարևան աթոռի վրա, մեքենայաբար շտկեց մազերն ու փողկապը և հրավիրեց ինձ, որ հետևեմ իր օրինակին»<sup>17</sup>:

*Պիեսում*՝ «ՄԻՍԱԿՅԱՆ.– Վերարկուդ հանիր և դիր այստեղ: Եկ նստիր այստեղ»<sup>18</sup>:

Հաճախ պատմողի խոսքը կտրատվում և վերածվում է հարց ու պատասխանի, երկխոսության, կարճառոտ ռեպլիկների կամ հեղինակային ռեմարկների: Պիեսում բացակայում են նաև ներքին մենախոսությունները, հերոսների հոգեբանական վիճակի պատկերները, որոնք բավական մեծ տեղ են զբաղեցնում վիպակում, իսկ միջավայրի, բնակարանի նկարագրությունները տրված

<sup>15</sup> **Նար-Ղու**, Երկերի ժողովածու հինգ հատորով, հ. 5, Եր., 1970, էջ 155:

<sup>16</sup> Նույն տեղում, էջ 218:

<sup>17</sup> **Նար-Ղու**, հ. 2, Եր., 1968, էջ 151:

<sup>18</sup> **Նար-Ղու**, հ. 5, էջ 174:

են շատ հակիրճ, ընդամենը կարճառոտ ռեմարկների միջոցով:

Ինչպես արդեն նշել ենք, պիեսում զգալիորեն թուլացած է վիպակի հոգեբանական ներգործությունը, գլխավոր հերոսների Թուսյանի, Սառայի, Միսսայանի, Միքայելի կերպարները էապես աղքատացած են, նրանց արարքների ներքին դրդապատճառները խորությամբ չեն բացահայտվում: Մարգարյանի և Սառայի լուր հակամարտությունը, որը վիպակում բավական վարպետորեն հաղորդվում է պատմողի նուրբ դիտարկումների միջոցով, պիեսում խիստ պարզունակացված է, իսկ Թուսյանի պատմվածքի փոխարեն հերոսի բանավոր պատմության ներմուծումը անդառնալի կորուստ է հասցրել երկի գաղափարական բովանդակությանն ու հոգեբանական խորությանը: Առնվազն տարակուսանք է առաջացնում վիպակի առանցքային դրվագներից մեկի դուրսմղումը, որտեղ Մարգարյանն անզուշաբար հիշեցնում է Սառային, որ ամուսինը ներել է նրան: Այստեղ բացահայտվում է ոչ միայն Սառայի կերպարն իր ողջ խորությամբ, այլև վիպակի գաղափարական հիմնական միտումը: Այդ դրվագն ըստ էության վիպակի այուժեի գագաթնակետն է, որին էլ հաջորդում է լուծումը.

«Սառան ցնցվեց, կարծես օձից խայթված, և կարճ ժամանակ նայում էր ինձ ծայր աստիճան ապշած, հետո գլուխը հպարտորեն ետ զցեց, միշտ սևեռած պահելով ինձ վրա իր խոշոր աչքերը, որոնք կամաց-կամաց սկսեցին լցվել մի կատաղի ցասումով.

– Այդպես հա՞, – ձգեց նա:– Ներե՛լ... ի՛նձ... ի՛նձ... Այդ լա՛վ է, այդ հիանալի՛ է, այդ սքանչելի՛ է, այդ աննմա՛ն է... Ես հանցավո՛ր, ե՛ս և ոչ այն սրիկան, որ խորտակեց իմ մատաղ կյանքը...»<sup>19</sup>:

Այսպիսով, ակնհայտ է, որ Նար-Դոսի՝ վիպակը դրամայի փոխադրելու այս փորձը հաջողված չէ, և թերևս սա է պատճառը, որ «Սպանված աղավնին» պիեսն այդպես էլ անձանոթ մնաց ընթերցողական լայն շրջանակներին և չունեցավ նաև լիարժեք թատերական կյանք:

**АШХЕН ДЖРБАШЯН – В переходах от романа к драме («Убитый голубь» Нар-Доса).** – Цель данной статьи – на примере романа Нар-Доса «Убитый голубь» и одноименной драмы показать трансформацию повествовательного дискурса в драматический дискурс, представить изменения исходного текста в разных формально-содержательных уровнях – событийном, композиционно-сюжетном, нарративном и т. п. Обсуждаемый материал интересен и тем, что переход от романа к драме осуществлен одним и тем же автором, в этой связи, изменение нарративной фокализации вытекает исключительно из особенностей драматического дискурса. Трансформация от жанра романа к драме предполагает переход, другими словами, «перевод» от одной текстовой системы к другой, в результате которого изменения идейно-тематических акцентов, удаление «непереводимых» элементов, сюжетные искажения и некоторое ослабление воздействия исходного текста становятся закономерными.

Трансформация романа «Убитый голубь» в драму вызвала хронологические изменения,

<sup>19</sup> Նար-Դոս, հ. 2, էջ 232-233:



действия значительно нажаты, пространственная инклюзия также претерпела серьезные изменения, связанные с возможностями сцены и ограничениями драматического времени. Расстановка эпизодов на композиционно-сюжетном уровне также существенно изменилась. Однако самая серьезная потеря, пожалуй, наблюдается на повествовательном уровне, где доминирующая точка зрения сменилась полифонией. На языковом уровне также внесены существенные изменения, в частности, в текст вошли диалектизмы и разговорные элементы. На наш взгляд, в результате такой межжанровой смены художественный текст существенно ослаб и утратил свою психологическую глубину.

**Ключевые слова:** *Нар-Дос, «Убитый голубь», жанровая трансформация, роман, драма, фабула, композиция, повествовательный дискурс, точка зрения, драматические реплики*

**ASHKHEN JRBASHYAN – In the Transitions from Novel to Drama (“Killed Dove” by Nar-Dos).** – The purpose of this article is to use the example of Nar-Dos’ novel and drama “The Killed Dove” to show the transformation of narrative discourse into dramatic discourse, to present the changes in the source text at different formal and content levels - event, composition, plot, narrative, etc. Discussed material is also interesting, because the transition from novel to drama was carried out by the same author; in this regard, the change in narrative focalization follows exclusively from the characteristics of dramatic discourse. Transformation from the genre of novel to drama involves a transition, in other words, a “translation” from one text system to another, as a result of which changes in ideological and thematic accents, the removal of “untranslatable” elements, plot distortions and some weakening of the impact of the source text become regular. The transformation of the novel “The Killed Dove” into drama has occurred chronotopic changes, the actions are significantly pressed, spatial coverage also underwent serious changes caused by the possibilities of the stage and the limitations of dramatic time. The arrangement of episodes at the compositional and plot level has also changed significantly. However, the most serious loss is perhaps at the narrative level, where the dominant point of view has been replaced by polyphonism. At the linguistic level dialectisms and colloquial elements are included in the text. In our opinion, as a result of such a genre change, the literary text has significantly weakened and lost its psychological depth.

**Key words:** *Nar-Dos, "The Killed Dove", genre transformation, novel, drama, fable, composition, narrative discourse, point of view, dramatic remarks*