

**ՀՀԿԳՄՍՆ**

**ՎԱՐԴԱՆԱՆՔ ԿՐԹԱՀԱՄԱԼԻՐ**

**ՀԵՏԱԶՈՏԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔ**

**ՆԱԽԱԱՏԵՍՏԱՑԻՈՆ ՎԵՐԱՊԱՏՐԱՍՏՄԱՆ ԴԱՍԸՆԹԱՑԻ**

***ԹԵՄԱ*՝ «ԱԿՍԵԼ ԲԱԿՈՒՆՑԸ ԵՎ 20-30-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՊԱՏՄՎԱԾՔԸ»**

***ՂԵԿԱՎԱՐ՝*  ԱՆԱՀԻՏ ԱՆՏՈՆՅԱՆ**

***ԿԱՏԱՐՈՂ*՝ Թ. ԿՐՊԵՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ Հ. 62 ԱՎԱԳ ԴՊՐՈՑԻ**

**ՀԱՅՈՑ ԼԵԶՎԻ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՑՉՈՒՀԻ՝**

**ԱՐՄԻՆԵ ԳՈՒՐԳԵՆԻ ՄԱՆԱՍՅԱՆ**

**Երևան- 2023**

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն…………………………………………………………….3

Գեղարվեստական ժանր, պատմական ընթացք……………………..4

Գրական մթնոլորտ: Պոետիկայի առանձնահատկություններ…….5

Դիպաշար /սյուժե/, կերպար……………………………………………8

Վերհուշի խնդիրներ, խորհրդանիշներ………………………………11

Ամփոփում………………………………………………………………..18

Եզրակացություններ……………………………………………………19

Օգտագործված գրականություն……………………………………….20

Ներածություն

Այս հետազոտական աշխատանքը հիմնականում նախատեսված է ավագ դպրոցի հումանիտար հոսքի դասարանների համար: Օգտագործել ենք «Դասախոսություն» մեթոդը, որը հնարավորություն է տալիս տեղեկատվությունը, գիտելիքը փոխանցել բանավոր ձևով: «Դասախոսություն» մեթոդով աշակերտների նախօրոք ձեռք բերված գիտելիքը կամ ընթերցված նյութը իմաստավորվում է, երևույթները՝ օրինաչափության վերածվում: Տվյալ նյութի հաղորդումից հետո կատարում ենք ամփոփում և պատասխանում աշակերտների հարցերին: Իսկ ստեղծագործող երեխաներին խրախուսում ենք փորձել պատմվածք գրել՝ սովորելով և արժևորելով Ակսել Բակունցի պատմվածքների պոետիկան, գրելաոճը, պատկերների բազմազանությունը, կերպարների հոգեբանություն, աշխարհընկալումը:

Նյութը ներկայացնում է Ակսել Բակունցի 20-30-ական թվականների գրած պատմվածքները, որոնք կայուն տեղ ունեն այդ թվականների հարուստ պատմաշրջանի ընթացքի այն միասնական համակարգի մեջ, ուրում ընդգրկված են Հովհաննես Թումանյանը, Զորյանը, Դեմիրճյանը, Թլկատինցին, Ավետիս Ահարոնյանը, ինչպես նաև ավանդական ակունքներին վերադարձող Համաստեղը, Թոթովենցը, Մնձուրին, Գուրգեն Մահարին, Եսայանը և այլք: Հետազոտական աշխատանքում ներկայացնում ենք նաև Բակունցի պատմվածքների դիպաշարի, կերպարի, վերհուշի խնդիրներ, փոխաբերական-մետաֆորային երանգներ, խորհրդանիշներ:

Գեղարվեստական ժանր, պատմական ընթացք

Գեղարվեստական ժանրի կառուցվածքը ներառում է պատմական-ժառանգականի և նորի շերտեր: Նրա զարգացումը պայմանավորված է ավանդականի և նորի փոխհարաբերությամբ, որ գրական ընդհանուր պրոցեսում դրսևորվում է ոչ միայն օբյեկտիվ բնույթով, այն նաև հեղինակային, անհատական-սուբյեկտիվ կողմով:

Օբյեկտիվ-պատմական և հեղինակային-սուբյեկտիվ այս հակադրամիասնությամբ էլ պայմանավորված է ոչ միայն Բակունցի, այլ 1920-30-ական թվականների հայ պատմվածքի զարգացումը:

Բակունցը ժանրի պատմության յուրովի սկզբնավորողն է, ինչպես նաև նախորդների ավանդույթների կրողը: 1920-30-ական թվականները այս առումով հարուստ պատմաշրջան է, որ ընդգրկում է ժանրի պատմության անցյալը, որով նաև պայմանավորված է գրականության պատմության արդի ժամանակաշրջանը: Ուստի անդրադառնալով խնդրին տեսական-քննական և պատմական տեսանկյունից, ժամանակաշրջանի բարդ և ողբերգական հատումներում, գրողի ստեղծագործության շրջանակներում կփորձենք պարզաբանել այն գրականության պատմության տեսանկյունից:

Գրական ընթացքը, որպես միասնական համակարգ, իբրև հայ իրականության արտացոլում, նույնն է, ինչպես հայաստանյան, այնպես էլ տարագիր սփյուռքում: Ժողովրդի պատմությունը, նրա կեցության փիլիսոփայությունը բացահայտեցին դարասկզբին Թումանյանը, Զորյանը, Դեմիրճյանը, Թլկատինցին, Ահարոնյանը, այնուհետև նույն ժառանգական փոխանցումով դեպի խարբերդյան, դեպի գյուղ-հայրենիք ընդհանրացված շերտերին, կյանքի հռովմեական-ավանդական ակունքներին վերադարձող Համաստեղը և Թոթովենցը, նույն ներհուն խոհունակությամբ, նոր ուղիների ու մաքառման որոնմամբ Բակունցը, ավելի ուշ՝ Մնձուրին, այսպես կոչված «ուղեկիցները», Մահարին, Զ. Եսայանը և այլք: Մի անշեղ պարզությամբ Ա. Չոպանյանը ահա ինչու գրում էր՝ «ոճրագործ փոթորկի մեջ ավերված թրքանոց գյուղերը պիտի իրենց «պատկերահաններն» ունենան, և պատճառը՝ «այն հայկական նյութն է», այսինքն՝ հայկական իրականությունը, որ, ըստ գրականագետի, պիտի վերադարձնեին հայ գրողները:

Գրական մթնոլորտ: Պոետիկայի առանձնահատկություններ

Գրական այն մթնոլորտը, ուր սկզբնավորվում ու հասունանում էր Ա. Բակունցը, ուներ ներքին խորը հակասություններ: Տրամաբանված, ներքին դրամատիզմի ընկալումով, հոգևոր փորձի ռեալության ինքնագիտակցումով ծնվում են Համաստեղի «Գյուղը» (1924) պատմվածքաշարը և Բակունցի «Մթնաձորը» (1927): Այս դեպքում, հավանաբար, տեղին է գրականության պատմության մեջ ներմուծել «գրական աշխարհագրություն» եզրը, որը, իբրև հոգևոր ենթաշերտ, միասնական է ազգային կյանքի առումով: Համաստեղի և Բակունցի արվեստը կարոտի, վերհուշի աշխարհագրական լայնարձակումներով, իբրև հողի-հայրենիքի հակադրամիասնու-թյուն, թեև տարբեր ակունքներից, բայց ծնվում և միաձուլվում են նույն շերտում՝ գյուղ-հայրենիք-հող-ճակատագիր-մարդ տեսանկյունից: Ուստի ժողովրդի ճակատագրի ռեալիստական պատկերը իր էպիկական բովանդակությամբ, կենսափորձի իրական գծերով, արտացոլվելով գրականության մեջ, երկու տաղանդավոր գրողների ստեղծագործությունը մերձեցնում է ժողովրդի ժառանգության ակունքներին, մասնավորապես՝ Թումանյանի, Դեմիրճյանի, Զորյանի արձակի տիրույթներին:

Բակունցի ստեղծագործությունը բազմաժանրային բնույթ ունի: Իր էպիկական ընդգրկմամբ այն յուրօրինակ մի աշխարհ է, ներքին, սուր բախումներով մի կեցություն: Գրողը դիմել է ոչ միայն պատմվածքի, այլ նաև ակնարկի, վիպակի, վեպի ժանրին: Նրա ստեղծագործության համակարգում պատմվածքը յուրատեսակ մի «սկիզբ է», որը ներառում է ժանրային կառուցվածքի մյուս խնդիրները, ժանրի հատկանիշների ամբողջությունը: Ուսումնասիրելով Բակունցի պատմվածքների պոետիկան՝ Ս. Աղաբաբյանը Բակունցի արձակի մեթոդի ռեալիստական ակունքները որոնում էր Թումանյանի արձակում[[1]](#footnote-1)՝ 1920-30-ական թվականների արձակը բացառապես դիտելով Թումանյանի ավանդների յուրացման պրոցեսում: Հ. Թամրազյանի Բակունցի արձակի մեջ տեսնում է Տերյանի, ընդհանրապես խորհրդապաշտության ոճական նրբերագներ[[2]](#footnote-2): Լ. Հախվերդյանն, էպիտետի գործածության ոճական կառույցների քննությամբ, ընդհակառակը, փորձում է հերքել Թումանյանի և Բակունցի ստեղծագործության առնչությունները՝ դիտելով առաջինի ստեղծագործությունն իբրև անմիջական արտացոլման եղանակով առարկայական իրականության պատկեր, իսկ երկրորդինը՝ իբրև միջնորդավորված կապի միջոցով արտացոլված, սուբյեկտիվ պատկեր[[3]](#footnote-3): Քննադատը սրանով տարբերակում է Թումանյանի և Բակունցի ստեղծագործության ոճական-կառուցվածքային առանձնահատկությունները, բայց էպիտետի գործածությունը մեկնաբանվում է մեխանիկական հաշվառման տեսանկյունից, ուստի և չափազանցնում է, բացարձականացնում այն: Ասվածից ուղղակի բխում է, որ վերոհիշյալ քննությունները, թեև Բակունցի ստեղծագործության պոետիկայի քննության տեսանկյունից իբրև որոշ սկզբնաղբյուրներ արժեքավոր են, բայց չեն հանգում կառուցվածքային տարրերի վերլուծության: Բակունցի պատմվածքն այս իմաստով ամբողջական համակարգ է, որի տարրերի վերլուծությունը կարելի է դիտել միայն պատմական-գրական պրոցեսում:

Այսպես, գրողի «Մթնաձոր» (1924) և «Եղբայրության ընկուզենիները» (1933) դիտելով իբրև համակարգ՝ նրա կառուցվածքային շերտերի քննությամբ կարելի է բացահայտել Բակունցի պոետիկայի առանձնահատկությունները: «Մթնաձորը», որով սկսվում է նրա առաջին պատմվածքաշարը, ընդհանուր համակարգում վերաճում է հոգևոր հասկացության, հոգևոր-աշխարհագրական իմաստի: Մթնաձորը բակունցյան աշխարհի եզրն է՝ տեսանելի, թանձր գույներով և բնականությամբ հագեցած մի անհուն «կետ», որտեղից սկսվում, շարունակվում և ամբողջանում է՝ վերադառնալով իր հանգման կետին՝ աշխարհին: Այսպիսով, Բակունցի «կետ-աշխարհի», Համաստեղի «գյուղ-աշխարհի» ծավալումները տեղանունից կամ ռեալիստական կոնկրետ պատկերից, առարկայական գոյից մերձենում են նույն գոյի էությանը: Փոխաբերական պլանում առարկան, կոնկրետ Մթնաձորը, ձուլվում է իր հատկանիշին, հատևաբար այդ աշխարհի նախնականությունը պատմվածքի կառուցվածքում հոգեբանական մի շերտ է, ինչպես միֆական-առասպելական մի թանձր իրականություն: Այդ աշխարհը «կուսական է ու վայրի», «Մթնաձոր տանող միակ արահետը ձյունի հետ փակվում է», ուստի «այդպես է եղել աշխարհն այն ժամանակ, երբ քարածուխի հսկա շերտեր են գոյացել և շերտերի վրա պահել վաղուց անհետացած բույսերի ու սողունների հետքեր»:[[4]](#footnote-4) Բնական աշխարհի, հեռավոր, թավուտ, երկրի տակ ծվարած այս անկյունը մարդու հոգևոր տեսակի, նրա գոյի և հոգեբանության նախնականության իմաստն է կրում, որը դեռևս անաղարտ վիճակում է: Իբրև կառուցվածքային համակարգ այն շարժման մեջ է, որն ընթանում է երկու ճանապարհով, առաջինը՝ բնության, երկրորդը՝ բնության գեղեցկությունների սահմանային տրոհումների ուղիով մարդու հոգևոր աշխարհում, հետևաբար՝ միֆաքայքայման միջոցով վերաճում է մարդու, մարդկայինի, տեսակի մաքառման, ողբերգականության փիլիսոփայության: Բնության գույներն իմաստ ու ձև են ստանում միայն այս տեսանկյունից, ուստի այն ոչ թե նկարագրվում է, այլ պատմվածքի մեջ ներմուծվում է պատմող-ասացողի կողմից իբրև հոգեբանական շարժման երկխոսական մինիմում:

Պատմող-ասացողի և գրողի խոսքը զուգադրաբար տարանջատվում և միասնանում են, որով պատմվածքին հաղորդում են ասքային երանգ: Այն էպիկական թանձրությամբ ռեալիստական պատկերից վերաճում է պատկեր-փոխաբերության: Երկխոսական-երկատված ներքին ձայնի առկայությունը սկսվում է փոխաբերական բառի գործածությունից, էպիտետի իմաստի ընդարձակմամբ, որն իր հասկացության իմաստի ընդհանրացված անվերջությամբ բացատրվում է միայն ենթատեքստում: Պատմվածքի բուն շարադրանքի մեջ այն ընդամենը մի նրբագիծ է, բայց ենթատեքստի վերլուծական համակարգում գունային երանգից վերաճում է հոգեբանական-փիլիսոփայական, պատկերային ընդգծող եզրի: «Մթնաձորը» պատմվածքում կառուցվածքային այդպիսի կիրառական խնդիր է կատարում որսորդ Ավու և անտառապահ Պանինի հանդիպման ժամանակ այս համեմատությունը: «Մեկի դեմքը քաթան էր, մյուսինը կարմիր ճակնդեղ» (14): Իրական հակադրությունը խորհրդանշում է նրանց հոգեվիճակների տարբերությունը, որն ընդարձակվում է բնության վեհության և մարդու մաքառման ողբերգականության ինքնագիտակցումով որսորդ Ավու հոգում:

Դիպաշար/սյուժե/, կերպար

Պատմվածքի դիպաշարը /սյուժեն/ «կարգավորում է» հեղինակը, որի ձայնի ուղեկիցը պատմող-ասացողի երկխոսական ձայնն է: Հեղինակն ինքն իրեն տրոհելով երկու մասին, մի ձայնի օգնությամբ միֆականացնում է աշխարհը, այնուհետև այն տրոհում ներսից: Այս երևույթը Բակունցի պատմվածքներում յուրահատուկ սկզբնավորում ունի: Էպիկականության դրսևորումը այս ճանապարհով ընթանում է դիպաշարի մասնատման, կոմպոզիցիայի և պատումի ավարտուն ուղիով:

Պատմվածքի ավարտուն առանցքը ձևավորվում է կերպարի սահմանային իրավիճակների կուտակումով: Իսկ մինչ այդ գրողը կոմպոզիցիայի հատված /որոշ իմաստով ավարտուն/ մասերը ասես շարակարգում է, որպեսզի բուն տեքստը «միավորի» նրա իմաստի մեջ պարունակվող բևեռում, այսինքն՝ ենթատեքստում: Տեքստի և ենթատեքստի այս շարունակվող շղթան համակարգում է գրողը և ստեղծվում է կոնկրետ, ռեալ պատկերների մեջ արտացոլվող դրվագային կերպավորում է, անհատականացնում, այնուհետև նույն դիպաշարային գծերի կուտակումներով հասնում կոնֆլիկտի ամենասուր եզրին՝ սահմանային մի վերջին բախման միջոցով: Հոգեբանական-իմաստային այս գիծը «Մթնաձորը» պատմվածքում ամբողջանում է Պանինի և Ավու կերպավորման առանցքի, նրանց հակադրությունների ընդգծումներով:

Բակունցը, ասես, իբրև ռեալիզմի ակունք, նախընտրում է ռոմանտիկական «սկիզբը», որով, շիկացնելով հերոսների միջավայրը, կուտակելով նրանց մեջ հակադիր գծերը, ավելի ողբերգական է արտահայտում բախումը և բախումի հետքերը: Պանինին նա նկարագրում է այսպես.

«Նրա սարսափը հեռուներում էր տարածված… ոչ ոք չգիտեր ոչ նրա ազգությունը, ոչ հավատն ու ծագումը: Ասում էին, որ նախկին սպա է, մարդ էր սպանել, նստել էր բանտում, հետո անտառ գնացել: Հյուսիսի անտառներից մեկում նա իր կնոջն էր սպանել որսի մի գիշեր, ավելի ճիշտ՝ շներին հրամայել էր գզգզել կնոջը» (13): Պանինի, որի դիվական քրքիջը տարածվում էր անտառում, գիշերային որսի գազանահալած դեմքով, արջորս վարազի պես, ասես գետնի տակից բուսնելով, հայտնում է Ավու առաջ: Եվ կնոջը շներին հանձնելու մոլուցքը, որն ասվում է ասես ասացողի բերանով, սյուժեում մեծանում է, լայնանում, կերտում Պանինի իրական դիմագիծը: Երևույթը ձեռք է բերում իրական գծեր: Պանինը իր «դիվական» քրքիջով նույն կերպ է վարվում Ավու հետ՝ նրան մղելով իր տեսակը ապացուցելու մի մոլեգնությամբ, որն ավարտվում է սահմանային փլուզումով՝ արջի հետ Ավու անհավասար մարտով: Իսկ իբրև Պանինի կերպարի ավարտուն ամբողջություն, իբրև գեղեցիկի կորստի ողբերգական շնչավորում, արջի ընկած դիակի վրա հնչում է նրա սատանայական քրքիջը: Պանինի դիմագիծը իր նեղ և ընդարձակ գծերով, մթնաձորյան իր վարքով վերաճում է լայն համակարգի, թեև այն տեքստում խստորեն անհատականացված է, և գործողությունը ընթանում է հոգեբանական շերտերի, կերպավորման առանցքի անվթար հաջորդականությամբ:

Արձակագիրը «լուռ», անշեղ ցավով սյուժեն մոտեցնում է իր վախճանին: Նա գրողական իր տեսադաշտով Ավու ցավի, նրա ողբերգության կրողն է, թեև այն ցավը ներքին զսպվածությամբ հաղորդում է իր կերտած կերպարի միջոցով: Ավին լավ «որսորդի համբավ ունի»,- այսպես է սկսվում Ավու մասին սյուժեն Բակունցը: Սակայն կերպարը ևս ունի իր բնույթը: Տեսակի գոյավորման առանցքը տեսակի պահպանման, նրա հոգևոր մաքառման պատումի մեջ է: Հոգեբանական մանրամասներով Ավու դիմանկարը կերտելով՝ գրողը Ավուն բարձրացնում է մինչև խեղված, երկատված գեղեցիկի ողբերգականությունը կրող անհատի: Ավին ասես գեղագետ է, որի էությունը դրվագվում է կենսանյութով լի խճանկարներով, կյանքի կենցաղանկարի մեջ, ինչը տեսնում ենք տեքստում արտահայտվող փայտ հավաքելու, Պանինի կնուտի առաջ գլուխ թեքելու տեսարաններում: Ֆիզիկական մաքառումներից Բակունցը կերպարին մղում է մի այլ, ավելի բարձր՝ հոգու մաքառման ուղին: Հոգեբանորեն հիմնավորված այս սյուժեն ընդգծված, լուսանկարչական թանձր դրվագումներով, կարճ, շիկացած երանգներով Բակունցն արտահայտում է համառոտ նախադասություններով, ինչպես, օրինակ՝ Ավու և արջի մենամարտը: Ավու փախուստը նման է ասես տարերքի մեջ ընկղմված բնության այն տաշեղին, որ տեսնում ենք Լառ-Մարգարի («Լառ-Մարգար»), Մանասի («Օրանջիա»), Վադունց Բադիի («Վադունց Բադին») Արթին պապի, Պետու կերպարներում: Հերոսի մաքառման հոգևոր ակունքը ոչ միայն նրա տեսակի հաստատման, այլ երկատվության, այնուհետև, իբրև «սկիզբ»՝ նախնականության, նրա «անընդհատության» մեջ է, ինչպես պատմվածքի վերջին նախադասության՝ կախման կետերով արտահայտված մտքի տրամաբանությունը: Ավին այլևս անտառ չի գնում, բայց հոգու ներշնչումներով շաղկապված է գեղեցկորեն նախնական, մարդկայնորեն վեհ նրա հեռուներին, ուստի, երբ պատմում էին Մթնաձորից, չգիտես՝ «զայրանու՞մ էր, թե՞ ժպտում հին որսորդը» (17): Կերպարի ֆիզիկական և հոգևոր այս երկատվածությունը ոչ թե բացահայտում է նրա ինքնամերժումը, այլ մղում է ճանաչելու կերպարի հոգևոր տեսակը: Նրա զայրույթը նման է ներքին ըմբոստության, իսկ ժպիտը՝ ներքին տառապանքի, ցաված տառապանքի: Ավին ֆիզիկապես խեղանդամված է, ուստի ցավը հոգևոր ճանապարհով պիտի ընթանա՝ որպես ժողովրդի և մարդու ինքնագիտակցության, նրա հոգու չընդատված ճանապարհ: Բակունցի ստեղծագործությունը վերլուծողները, անտեսելով գրողի պոետիկայի այս ներքին ամբողջությունը, ելնելով նախորդ շրջանի պատմական ռեալությունից, նրա ստեղծագործությունը մեկնաբանել են նախահեղափոխական կյանքը արտացոլող, այնուհետև՝ նոր դարաշրջանը պատկերող սահմանագծումներով: Իրականում, նման բաժանումը ունի միայն արտաքին նրբագծեր, որ Բակունցի ստեղծագործությանը չի կարող մեկնաբանել որպես ամբողջություն:

Կյանքի էպիկական ընդգրկմանը Բակունցը հասնում է կերպարի իրական, պատմական ռեալության ընդգծումով, ինչպիսին Պետու, Բադիի, Սաքանի, Արթին պապի, Հազրոյի, Դիլանի և այլոց կերպարներն են: Գրականագիտության աղբյուրները նշում են, որ նրանց գրողը չի հորինել, այլ իբրև նախատիպեր ընտրել է կյանքից, միջավայրից: Պատումի կառուցվածքում այս երևույթը դրսևորման իր ձևերն ունի, որը կարող ենք վերլուծել պոետիկայի համակարգում: Այսպես, նախ նրա նկարագրած միջավայրը կոնկրետ է: Մյուս կողմից՝ պատկերի և հերոսի կողքին կամ նրա «ներսում» հայտվում է հեղինակ-դիտող-վերլուծողը: Կառուցվածքային իր «շարժուն» դերով նրա պատմվածքներում կերպավորում է մի անհատ՝ գրողի կերպարը, որ Ս. Աթաբեկյանը բացատրում է հերոսի և հեղինակի դաշնությամբ,[[5]](#footnote-5) ուր գրողը ներկա է հերոսի ներաշխարհում երբեմն իր «լռությամբ», երբեմն՝ ավելի ակտիվ դերով: Ավելի լայն առումով երևույթը կարելի է բացատրել այսպես. հերոսը երբեմն «լուսաստվերում է» հեղինակին, երբեմն «ազատ արձակում» իբրև պատմող-ասացողի երկխոսական ձայն: Նույն երևույթը կարելի է կրկնել հակադարձ՝ արդեն հեղինակի և հերոսի երկխոսական ձայնի կամ լռության շարքից սկսելով: Սակայն, ամբողջականացնելով խնդիրը, ասենք, որ պատմվածքի պոետիկայի համակարգում ասվածը ունի իր դրսևորման բակունցյան եղանակը:

Վերհուշի խնդիրներ, խորհրդանիշներ

Ս. Աղաբաբյանը, առանձին գրականագետներ, Բակունցի պոետիկայի համակարգում առանձնացրել են վերհուշի խնդիրը: Մեջբերելով Ավ. Իսահակյանի խոսքը՝ այնուամենայնիվ, չեն քննել կառուցվածքի համակարգում, որն ասում է. «Այնպես նուրբ են հյուսված այս պատմվածքները, մանավանդ «Միրհավը», «Բրուտի տղան», այնպես նուրբ, հեքիաթ են կարծես, կարծես երազ ես տեսնում, այնպես կախարդորեն հալվում են իրար մեջ անցյալն ու ներկան, որ հուշը դառնում է ներկա, և իրական ներկան դառնում է երազ»:[[6]](#footnote-6) Նկատելի է, որ հուշը պատմվածքում պետք է կառուցվածքային իմաստ կրի: Հարցն այն չէ, որ ինչպես Ռ. Իշխանյանն է նշում, հուշը և վերհուշը անմիջական քնարականություն են հաղորդում երկին, [[7]](#footnote-7) ավելի հուզական խճանկար ստեղծում, այլ այն մի քիչ ավելի բարդ է: Որոշ իմաստով դա պարզաբանում է Ս. Աղաբաբյանը՝ այն քննելով իմաստային՝ այնինքն՝ առօրյայի հեքիաթային բովանդակության հայտնաբերման կողմով: Սակայն, ասենք, որ վերհուշի գաղափարը առաջին հերթին կառուցվածքային վերլուծության հարց կարող է լինել «Նամակ ռուսաց թագավորին», «Բրուտի տղան», «Միրհավը», «Խոնարհ» և այլ պատմվածքներում, որի իմաստը ոչ թե բնավորությունների տրոհումն է ինքնաժխտման ճանապարհով, այլ նույն տեսակի հակադրամիասնությունը ցույց տալը: Կերպավորման առումով Դիլանի վերհուշը «Միրհավում» միայն քնարական պատում չէ, այլ իր կյանքի սիմֆոնիան հակադիր շեղումներով, ուսուցչի վերհուշը «խոնարհ» պատմվածքում սիրո անխոստում պատմություն չէ, այլ հոգու դրամայի շարունակություն և այլն:

Սակայն մի փոքր ետ դառնանք… Այսպես, վերհուշն սկսվում է այն պահից, որ կոչվում է ներկա: Ներկայի և հիշողության անմիջական կապն արտահայտվում է չընդհատված եղելության մեջ: Պատումի մեջ, իբրև ժամանակի փիլիսոփայական ընբռնում ստեղծում է հոգու անմասնատելի մի տարածություն, ուր ապրում և գրողի էությունից անմասն չէ: «Ծիրանի փողը», «Սև ցելերի սերմնացանը», «Միրհավը», «Նամակը…», «Խորհուրդ աղջիկը», «Սպիտակ ձին», սրանցից յուրաքանչյուրի վերլուծությամբ վերը նշված հատկանիշների կուտակումներով կարող ենք պարզաբանել երևույթը:

«Ծիրանի փողը» պատմվածքը կառուցվածքային մի շերտ է կրում, որի վրա կարելի է վերլուծել մի քանի հատկանիշներ: Այն սկզբնավորում է պատումի ակնարկային-հուշագրական-քնարական հղումով: Ակնարկային տարերքը, որն արտահայտվում է քնարական երանգով, յուրահատուկ է համարյա վերհուշային բոլոր պատմվածքներին: Ակնարկային սկիզբը Բակունցի երկերում հագեցած է քնարական անմիջականությամբ, հեղինակի և կերպարի ճակատագրի միասնությամբ, որի մասնատումը, կարելի է ասել, սոսկ ձևական է: «Ծիրանի փողը» պատմվածքում այն վերաճում է «քնարական սյուժեի», որի պատմողը հեղինակն է: Հետևաբար, այն կրում է «ինքնակենսագրական» տարր, որն Աղաբաբյանը հարմարում է Բակունցի ստեղծագործության պոետիկայի սկզբնական տարրերից մեկը: Ինքնակենսագրական սկիզբն, ուրեմն, արտացոլման բնույթ ունի: «Ծիրանի փողը» պատմվածքում հուշը-օրագիրը-ակնարկը, որով պատմում է հեղինակը իր Ձյանբերդ կատարած ճամփորդության մասին, քնարական շեղումներով, մանրամասների խճանկար, հատված կուտակումներով, արտահայտվում է բառ-պատկերների, միջավայրի միֆական-քնարական, ցաված-ողբերգական, բնավորություն-տեսակի ենթատեքստային շրջադարձներով: Երևույթի այս տիպի հակադրությունը ընդհանուր է ինչպես «Ծիրանի փողը», այնպես էլ «Խոնարհ», «Միրհավ», «Այս սարի լանջին», «Րևա՜ն, Րևա՜ն» և այլ պատմվածքներում: Երևույթը տեսանելի է ինչպես Դիլանի հուշ-մենախոսականում, այնպես էլ ուսուցչի մտասևեռուն երազ-պատումում, Արթին պապի առասպելական դիմանկարում, կյանքի դաժան ասքում՝ թոռան հուշերում արտացոլված: Սա մի յուրատեսակ կարոտ է, թումանյանական մարդկայնության կարոտ, գեղեցիկի կարոտ, դեմիրճյանական հոգեսևեռուն, զորյանական անդիմադրելի, համաստեղյան հողի-մարդու կարոտ:

Ասվածը Բակունցի պատմվածքում, իբրև քնարական տեսադաշտ, արտահայտվում է բառային-պատկերային կառույցներում, որոնք մեծանում են բարդվող առանձին սյուժեներում: Գրողը թերթում է իր օրագիրը, գտնում սուսամբարի երկու տերև՝ չոր ու գորշ: Չոր ու գորշ տերևների քնարական մի հղում է, խորհրդանշային մի համակարգ, որ կարոտ է դեռևս կենսական լիցքերի: Գույների իմպրեսիոնիստական այս հղումը երազի և ցավի այն հակադրությունն է, երբ ներկան և անցյալը, այսինքն՝ հավերժական ներկան, կարոտի անլուռ ակունքներով ըղձում է անսահմանի, մարդկայինի ափերը, նրա հանգրվանը: Ահա թե ինչպես է «հուշը դառնում ներկա…»: Բայց գրողի աչքերը ցոլում են, ինչպես ցոլում են Ցոլակ ձիու աչքերը («Մտրուկը դառնում է սև օձ, որ զարկում էր ձիու ողորկ մարմնին») ու ցավում է ներկան իբրև անցյալի մաս (ինքնագիտակցվող) ապրող գրողը:

Բակունցի փոքրիկ ոդիսականը հեռու «սկիզբ» ունի: Հեռվի և մոտի այս մերձեցումը բացում է անհատի և ժողովրդի ճակատագիրը «կախարդորեն հալվող» ներկայի և հուշի հոգետանջ ծխում: Ճանապարհի կերպավորումը և մարդու կերպավորումը միասնական ընթացք ունի, որն ինչքան իրական-ռեալիստական գծեր ունի, այնքան էլ՝ խորհրդանշական: Դա է պատճառը, որ տեսադաշտը որքան քնարական է ակնարկային պատումում, այնքան նրա ռեալիզմը հագեցած է (կամ սկզբնավորվում է) ռոմանտիկական գծերով: Հետևաբար, բառի խորհրդանշանացումը և կերպարի խորհրդանշանացումը, որի միասնությունը արտացոլվում է ենթատեքստում, ինչպես ծիրանի փողի և Հազրոյի կերպարի փոխաբերական բնույթը, իր մեջ ընդգրկում է ոչ միայն կոնկրետ գծեր, այլ, որ իմաստային երանգով ավելի մեծարժեք է՝ փոխաբերական-մետաֆորային:

Ձյանբերդի ճանապարհը (ճակատագրի ճանապարհը), որ ետադարձ ուժով մաքառման մեծ լիցքեր ունի իր մեջ, ոչ թե գրողի, այլ ժողովրդի գալիք ճանապարհն է, որով ընթանում են մունջ Սևդոն, և ով Մարկոնից չէ, չի խոսում, խռով է նրա հետ, որովհետև նրա ցավը զուսպ է, մորմոքը՝ խելահեղ, կարոտը՝ մեծ: Բակունցի փոխաբերական-այլաբանական կերպարները, որոնց շուրջը համախմբվում է միջավայրը, ամբողջական ստեղծման, նրա ներքին շերտավորման առանցքն ունի, ինչպիսին Հազրոյի, Սևդոյի, Պետու, Արթին պապի դիմանկարները: Պատմվածքի այս հատկանիշը՝ մի շրջակենտրոն դիմանկարի շուրջը համախմբելու, այնուհետև նրա փոխաբերական ծավալումներով ընդարձակելու արվեստը տարբեր երանգավորումներով իր նախապատմությունն ուներ, որ գալիս է Զոհրապից, փոխանցվում Դեմիրճյանին, Բակունցին, Համաստեղին, Թոթովենցին: Կենտրոնական կերպարի նախասիրությունը ստեղծում է ժողովրդի և մարդու ճանապարհի ասքի նույնությունը: Այս դեպքում առաջ է մղվում քնարական-էպիկական խորհրդանիշը /փողը/, քնարական-էպիկական կերպարը /Հազրոն/, որոնք ասացինք, նույն կառուցվածքային իմաստն ունեն: Մեկը խորհրդանշում է հոգու հայրենիքը, որի կորուստը, ցավի, ողբերգականության և հույսի գույներն ու երանգներն ունի /փողը/, մյուսը շարունակվում է նրա մեջ իբրև մաքառման և հույսի ճանապարհը /անհատը և ժողովուրդը/:

Հազրոն Սասունից էր և հսկա էր Սասունի լեռների պես, նրա հոգու պես անխոնջ, նրա ցավի պես՝ մռայլ: Ճակատագրի տարուբեր արահետները բերել էին նրան գետի այս կողմը, բայց նրա մեջ ապրում է Սասնա ծռերի խուլ տարերքը, ազնվությունը: Մարդկային այս հոգու մեջ ապրում է սակայն նախնիների մաքառման ոգին: Ինչպես ֆավն, Հազրոն նվագել էր հայրենի քարանձավներում, պատմել Սասնա ծռերի միֆը: Էպիկական երանգներով հարուստ այս դիմանկարը սակայն ճեղքվում է ներսից: Անդիմադրելի մի հոսանքով նա կտրվել է իր տունկից, սակայն ապրում է դեռ հույսը. «Էսօր դուման է մեր լեռան վրա, վաղը նորից արև կծագի»:

Նոր միջավայրը, նոր երկինքը հուշի արտացոլումն է, իր կարոտի անվերջությունը, ուստի նվագում է ծիրանի փողը, որ բերել էր իր հետ հայրենի լեռներից, ապրում իր տենչանքը: Այդ երգի մեջ ժողովրդի անցած ճանապարհն է: Կա և թախիծ այդ երգի մեջ, որ ասես մոլորվել ու հեկեկում է խոր ձորերում, ինչպես ժողովրդիոգին, կա և ջինջ ուրախություն ու ցավ, որ ելնում է ինչպես լեռան լանջերին արևը, ելնում է ծուխը, մշակները գնում են վար ու ցանքի, կա և վրեժ, վերադարձի մորմոք ու կարոտ: Հազրոն, ուրեմն, միայն անհատ չէ, այլ **անհատականություն**: Նույն երանգների տարբեր շերտերն ունեն Պետին, Արթին պապը, որոնք խորհրդաշնում են նույն ժողովուրդ-անհատի տարբեր դրսևորումները նույն հակադրամիասնության մեջ, ինչպես Համաստեղի Վարդանը, Կար Ամուն, Տափան Մարգարը, Միջոն և այլք:

Մինչ այդ Հազրոյի նվագը խորհրդանշում է ժողովրդի ներքին մաքառման ոգին ու շունչը. «Հաղ մի երթամ տեսության մըր քարերին, մըր ձորերին, մըր Մարութա բարձր սարին: Առնիմ զիմ ծիրանի փող, ժողվիմ մարդերու… երգեմ էնոնց խաղաղության երգեր, մարդիկ հալալ-զուլալ ախպրտոց պես գրկեն զիրար, չեղնի ոչ տեր, ոչ մշակ, ոչ թուր, ոչ բռնություն» (204): Հազրոն ձուլվում է ծիրանի փողին, հայրենի լեռներին, ձորերին, աղբյուրներին, հայրենի ժայռերի անսահման կարոտին, խորհրդանշանայնանում, ինչպես իր ծիրանի փողը, որ պիտի փոխանցվի ժառանգաբար իր թոռանը, որպեսզի նա էլ կրի նույն ճանապարհի ապրող ոգին:

Բակունցը խորհրդանիշերը դիտում է սակայն նրանց «անընդհատության» մեջ, ինչպես Ձյանբերդի և Սասնո աշխարհի միասնությունը, ուստի, Ձյանբերդը ևս Հազրոյի ծիրանի փողի նման վերաճում է և դառնում նույն ոգու մասնիկը՝ որպես մի «անպարտելի ամրոց», որի բարձր լեռները զարթնել են, և նրա լանջերին հնչում են հաղթության երգեր, արդար երգեր:

Բակունցի ողջ ստեղծագործությունը նույն մաքառման ոգու փիլիսոփայությունն է: Ս. Աղաբաբյանը նրա ստեղծագործության շարքում առանձնացնում է գյուղական «ըմբոստներին»՝ Հաբուդին («Վադունց Բադին»), Անդոյին («Բրուտի տղան») և Սեթին («Սև ցելերի սերմնացանը»): Գրողը էպիկականության արվեստին հասնում է կոնկրետ միջավայրի պատկերումով: Նրա ճշմարիտ իդեալը սակայն ոչ թե «ըմբոստներն են», որոնց կյանքը խաթարում է ժամանակը, այլ Բադին է, Բրուտ Ավագը, մայրը: Մարդու-ժողովրդի ճակատագիրը, որ պատմական իրողությունների ապրումն է, ընդգծվում է այս կերպարներում իբրև պատմողի կողմից ասվող առարկայական ռեալություն, միջավայր, սակայն քնարական ներքին լիցքերով խորհրդանշում ժողովրդի կենսական իդեալը կրող Բադիի, Ավագի՝ հայրական զգացմունքի, ինչպես նաև որդեկորույս մոր արցունքների պատմությունը, որ ծնվում է մի այլ՝ աններդաշնակ աշխարհի ողբերգությունից («Սև ցելերի սերմնացանը»): Այս նույն ողբերգության կրողը, իհարկե, անհատ-ժողովուրդն է, ուստի և գրողը:

**Ամփոփում**

Հետազոտական աշխատանքում քննվում է Ակ. Բակունցի պատմվածքի պոետիկան 1920-30-ական թթ. գրապատմական պրոցեսում, մեկնաբանվում հայ պատմվածքի ժանրային զարգացումը, նրա կառուցվածքը:

Ակսել Բակունցի ստեղծագործությունները չընդհատվող, լուսավոր պոեզիայի են նման՝ բնանկարներով, գունեղ պատկերներով, անկրկնելի բանաստեղծական քանդակներով, որոնք մնայուն կերպով դաջվում են ընթերցողի հոգում:

Եզրակացություններ

ա/ Ակ. Բակունցի 20-30-ական թվականների պատմվածքների մասին բազմաբովանդակ նյութ հաղորդելը կխրախուսի աշակերտներին ավելի շատ ընթերցել,

բ/ սովորողները համապարփակ տեղեկատվություն են ստանում գրական պրոցեսի, պատմաշրջանի գրական ընթացքի մասին,

գ/ այս մեթոդով բանավոր բավականին շատ տեղեկատվություն և գիտելիք ենք հաղորդում,

դ/ «Դասախոսություն» մեթոդով նյութը սովորողներին դրդում է, որ ստեղծագործական քայլեր կատարեն և հարստացնեն սեփական աշխարհընկալումը:

**Օգտագործված գրականության ցանկ**

1. Ա. Բակունց, հատոր 1, Երևան, 1976:
2. Դ. Գասպարյան, 20-րդ դարի հայ գրողներ (Ակսել Բակունց, Գուրգեն Մահարի, Համո Սահյան, Պարույր Սևակ, Վահագն Դավթյան, մատենաշար 5 հատորով), Երևան, 2001-2013:
3. Հ. Թամրազյան, Սովետական գրականության պատմություն, Երևան, 1984:
4. Ռ. Իշխանյան, Երբ հուշը դառնում է ներկա…, «Սովետական գրականություն, 1962:
5. Սովետական գրականություն, 1959:
6. Ս. Աթաբեկյան, Բառի կեցության խորհուրդը, Երևան, 1988:
7. Ս. Աղաբաբյան, Ակսել Բակունց, Երևան, 1963:

1. Ս. Աղաբաբյան, Ա. Բակունց, Ե., 1963, էջ 402-403: [↑](#footnote-ref-1)
2. Հ. Թամրազյան, Սով. գրակ. պատմ., Ե., 1984: [↑](#footnote-ref-2)
3. «Սով. գրականություն», 1959, էջ 8: [↑](#footnote-ref-3)
4. Ա. Բակունց, հ. 1, Ե., 1976, էջ 11 (այնուհետև մեջբերումները կարվեն այս գրքից՝ տեքստում նշելով միայն էջահամարը) [↑](#footnote-ref-4)
5. Ս. Աթաբեկյան, Բառի կեցության խորհորդը, Ե., 1988, էջ 3-94: [↑](#footnote-ref-5)
6. Ս. Աղաբաբյան, Ա. Բակունց, Ե., 1963, էջ 419: [↑](#footnote-ref-6)
7. Ռ. Իշխանյան, «Երբ հուշը դառնում է ներկա…», («Սով. գրակ., 1962, էջ 2): [↑](#footnote-ref-7)