

ԳՐԱԿԱՆ-ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԱՑՆՈՒԹՅԱՆ ՅՈՒՐԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ա. Ա. ԱԿՈՊՈՎԱ

Գրական պատկերը, որպես գրականագիտական կատեգորիա, կապվում է գեղարվեստական պատկերի ընդհանուր հասկացության հետ, որն ընդգրկում է արվեստն իր ամբողջության մեջ, քանի որ վերջինս կարող է դիտարկվել որպես միասնական պատկերային-գեղարվեստական պատկերացում իրականության մասին: Գեղարվեստական գրականության մեջ այդ հասկացությունն իր սահմաններում ընդգրկում է համաշխարհային գրականության միասնությունը՝ ընդհուպ մինչև գրական ստեղծագործության ամենափոքր բջիջը՝ մանրապատկերը, օրինակ, առանձին փոխաբերությունը: Գեղարվեստական երկի ներսում պատկերը և՛ մանրապատկերն է, և՛ բարդ գեղարվեստական պատկերը, և՛ բուն այդ երկը (ամբողջական պատկեր): Գեղարվեստական գրականության պատկերայնության խնդիրը մնում է որպես գրականագիտության ամենաարդիական հարցերից մեկը: Առ այսօր պատկերի տարաբնույթ մեկնությունների կողքին շարունակում է գոյատևել այն տեսակետը, որն այդ հասկացությունը նույնացնում է գրական երկի հերոսի կամ նկարագրական այլ միավորների հետ, որոնց մեջ կա գեղարվեստական ընդհանրացում: Այս տեսակետի հետևորդները հաշվի չեն առնում այն հանգամանքը, որ կերպարի և ավանդականորեն պատկեր համարվող այլ միավորների ստեղծման համար «շինանյութ» են ծառայում դարձյալ պատկերները (մանրապատկերները): Պատկերի այս ըմբռնումը չի բացահայտում նրա էությունն ու դերը գրական երկի ստեղծման մեջ, իսկ վերջինիս ցանկացած տարր, ներառվելով գեղարվեստական նկարագրության ոլորտը, իր մեջ կրում է պատկերայնության լիցք և ենթարկվում է գեղարվեստական հեռանկարի օրենքներին, որոնցով կառուցվում է գեղարվեստական աշխարհի ծավալայնությունը, շարժումը, կյանքը: «Այն հարցին, թե ստեղծագործության մեջ «որտեղ է» պատկերը, կարելի է պատասխանել՝ ամենուրեք: Պատկերայնությունն ընդհանրապես գեղարվեստական երկի լինելությունն է, նրա «մատերիան»¹: Հասկանալի է, այստեղ գրականագետը նկատի ունի ոչ թե ընդհանրապես պատկերայնությունը, որը հատուկ է մարդկային գիտակցությանը, այլ հենց գեղարվեստական պատկերայնությունը, որը գուտ արվեստի առանձնահատկությունն է:

Քանի որ գեղարվեստական գրականությունը ներկայացնում է բարդ և բազմաստիճան կառույց, պատկերայնությունը, որն այնտեղ առկա է «ամենուրեք», դրսևորվում է այդ կառույցի տարբեր մակարդակներում, գեղարվեստական աշխարհի տարբեր չափումների մեջ: Պատկերային են գեղարվեստական իրականության բաղադրատարրերը, նրա ձևերը (առարկա, ձայն, հոտ, տարածություն, ժամանակ...), պատկերային են իրադարձությունները, հերոսների հոգեկան աշխարհը և այլն, պատկերային է ամբողջ գեղարվեստական աշխարհը: «Պատկեր» հասկացության տարակերպ մեկնություններ են՝ թաղրող, ոչ միանշանակ բնույթը, որը ժամանակին նշել է Վ. Շկլովսկին², կարող է և պետք է բացատրվի նրա բարդությամբ. այն առկա է գեղարվեստական իրականության բոլոր մակարդակներում: «Կարելի է ենթադրել, — գրում է Վ. Նազարենկոն, — որ արվեստի լեզուն՝ պատկերավոր խոսքը, ունի իր քերականությունը, շարահյուսությունը, պատկերների միացման իր օրի-

1 С. Г. Бочаров, Характеры и обстоятельства (Теория литературы, М., 1962, с. 312).

2 В. Шкловский, О несходстве сходного, М., 1970, с. 55.

նաշարիությունները: Դժբախտաբար, այդ օրինաչափությունները, թեկուզ անշահ: չափով, չեն ուսումնասիրվում այն ուշադրությամբ, ինչպես լեզվաբաններն են ուսումնասիրում լեզուն»³:

Ծթև ծավալայնությունը հատուկ է գեղարվեստական պատկերայնությանը, անկախ այն բանից, թե արվեստի որ տեսակի մեջ է դրսևորվում, ապա պատկերային որոշակի ձևերի կառուցումը արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի մեջ ունի իր առանձնահատուկ օրինաչափությունները: Գրական պատկերին, օրինակ, առավել մեծ չափով, քան արվեստի այլ տեսակների պատկերներին, հատուկ է գեղարվեստական իրականության ձևերի փոխներթափանցումը, միասնական դրսևորումը: Օրինակ.

Այստեղ լռությունն է ծաղկում ու շարժում

Մանր նավով հոգու⁴:

(Բառացի թարգմանություն):

Ընկույթները ծաղկում է» պատկերի հիմքում ընկած է ձայնի ու ծաղկման զուգորդությունը: Մի այլ դեպքում Ա. Բլոկի գեղարվեստական աշխարհում ծաղկումը զուգորդվում է լույսի հետ.

Եվ դիմակի տակ այդպես հանգիստ

Մաղկեցին աչքերը⁵:

(Բառացի թարգմանություն):

«Մաղկեցին աչքերը» պատկերի մեջ ծաղկելը նշանակում է և՛ բացվել, և՛ լուսավորվել: Աչքերը բացվում են, ինչպես բացվում են ծաղիկները՝ ծաղկելիս: Իսկ բաց աչքերը անպայման լուսավորվում են:

Իրականության ձևերի վերաստեղծման առանձնահատկությունները գեղարվեստական գրականության մեջ անմիջականորեն կապվում են բառայնության օգտագործման հնարավորությունների հետ: Գեղարվեստական համատեքստի մեջ «յուրաքանչյուր բառի անխուսափելի պատկերայնությունը»⁶ բացատրվում է նրանով, որ գեղարվեստական ստեղծագործության համակարգում համընդհանուր լեզուն անխուսափելիորեն ներառվում է գեղարվեստական պատկերների լեզվի մեջ: Գեղարվեստական տեքստում բառը չի կարող լինել «ոչ պատկերային», քանի որ այն «կառուցում է» պատկերը և սրա համար միայն լեզվական մակաշերտ չէ: Գեղարվեստական համակարգում հանդես գալով կենդանի կապի մեջ բառի և պատկերի հասկացությունները ձեռք են բերում իրենց առանձնահատուկ գործառնություններն ու օրինաչափությունները: Գեղարվեստական-պատկերային մտածողության օրենքները բառին հաղորդում են նոր իմաստներ, իսկ լեզուն իր «բառերի հին ու կայուն» նացած նշանակություններով՝ «աճող» պատկերի դեմ: Կարծես, դնում է հրսկայական խճանկարային մի հայելի, որի մեջ պատկերը կարող է արտացոլել ու մի անգամ ևս ստուգել ինքն իրեն»⁷: Գրական պատկերը կարող է արտահայտվել միայն բառի մեջ, և, հետևաբար, բառային բովանդակությունն էլ հենց կազմում է նրա առանձնահատկությունը, մյուս կողմից, գեղարվեստական գրականության մեջ լեզուն հանդես է գալիս ոչ թե ինքնին, այլ գեղարվեստական պատկերի ձևով: Գրական երկի լեզվի ոճական վերլուծության ժամանակ հայտնաբերվում և ուսումնասիրվում է բառի պատկերային փոխակերպությունը գեղարվեստական տեքստում, որն իրացվում է պատկերային ամբողջության համակարգում՝ բառի փոխաբերականացումով: Սա նշանա-

³ В. Назаренко, Язык искусства («Вопросы литературы», 1958, № 6 с. 81).

⁴ А. Блок, Стихотворения. Поэмы. Театр, М., 1968, с. 219.

⁵ Նույն տեղում, էջ 298:

⁶ А. М. Пешковский, Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики, М.-Л., 1930, с. 158.

⁷ П. В. Палиевский, Внутренняя структура образа (Теория литературы, М., 1962, с. 98).

⁸ Е. Г. Ковалевская, Анализ текстов художественных произведений, Л., 1976.

կում է, թե բառը գեղարվեստական խոսքում երբեք հանդես չի գալիս առանձնակի, այլ ներառվում է գեղարվեստական պատկերայնության լեզվի մեջ, «Գեղարվեստական պատկերի ստեղծման միջոց է դառնում ոչ թե սլարզապես լեզուն, այլ նրա գեղարվեստական ձևը, այսինքն լեզվական նյութի առանձնահատուկ գեղարվեստական (գեղագիտական) կազմությունը»:

Գրական-գեղարվեստական իրականության ձևերի ստեղծումը ենթարկվում է արվեստի կողմից իրականության վերարտադրման ընդհանուր օրինաչափություններին: Այդ օրինաչափություններից մեկը տարբեր երևույթների իմաստների զուգորդման կամ մի երևույթի իմաստը մեկ ուրիշին փոխանցելու սկզբունքն է, որը ընկած է փոխաբերական մտածողության միջոցների հիմքում: Գեղարվեստական գրականության մեջ այդ սկզբունքի դրսևորման օրինակ կարող է ծառայել առանձին փոխաբերությունը, որտեղ մի առարկայի կամ երևույթի հատկանիշները փոխանցվում են մեկ ուրիշին, մեկն իմաստավորվում է մյուսի միջոցով: Առարկան կամ երևույթը, որը նմանեցվում է մի այլ առարկայի կամ երևույթի, ձևով է բերում վերջինիս գծերն ու հատկանիշները և կարող է գեղարվեստական իրականության մեջ դրսևորվել արդեն փոխակերպված ձևով՝ իր մեջ շերտավորելով բազում նոր իմաստներ: Օրինակ.

Ծս վեր ելա ոգի առած՝

Ջարկի սրտիս լարերին.

Սիրտս խնդաց, կուրծքս թնդաց—

Ծվ լարերը խզվեցին...

— Միայն սիրո լարը մնաց

Սրտիս անհուն խորքերում.

Ու վառ սիրո երգը շողաց

Կյանքիս՝ ամեն ծալքերում...¹⁰:

Այստեղ լիրիկական հերոսի սիրտը նմանեցվում է երաժշտական գործիքի, և պատկերի հետագա զարգացման ընթացքում այն ձևով է բերում նոր հատկանիշներ ու գործառույթություններ:

Փոխանցման ու զուգորդման միջոցով գեղարվեստական իրականության մեջ ստեղծված պայմանական ձևերը հիմնվում են մարդկային մշտածողության համադրականության վրա: Գեղարվեստական մտածողության այս առանձնահատկությունը պայմանավորում է գեղարվեստական պատկերի փոխակերպական բնույթը իրականության նկատմամբ, որի պատճառով պատկերը, մի կողմից, առավել կամ նվազ չափով համապատասխանում է իրականությանը, մյուս կողմից, չի համապատասխանում նրան, աջամանական է: Պայմանական գրական գեղարվեստական ձև է, օրինակ, անձնավորումը, երբ առարկաներն ու երևույթները նմանեցվում են մարդուն. «Երբ տխուր գգվանքով արեգակը մեռնող՝ Սարերի արծաթե կատարներն է վառում»¹¹, «Հողմն է հեկեկում անունը՝ վիհերում»¹²: Գրական-գեղարվեստական պատկերայնության ընդգրկումն ծավալը թույլ է տալիս նաև փոխադարձաբար իրար բացառող երևույթների նմանեցումը: Այսպես, օրինակ, հանգստի տպավորության և լռության «ուժի» ստեղծման համար կարող է օգտագործվել ձայնը. «Լռին դաշտերի հանգիստը խոսուն»¹³: Այստեղ ձայնը և լռությունը, որոնք իրականության մեջ չեն կարող կապվել միմյանց, գեղարվեստական պատկերի մեջ կապակցվում են գեղարվեստական ներդաշնակության օրենքներով:

9. О. В. Загоровская, Эстетическая функция языка и ее речевая реализация (Методы и приемы научного анализа в филологических исследованиях, Воронеж, 1978, с. 15).

10 Ա. Վ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1973, էջ 39:

11 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1960, էջ 98:

12 Նույն տեղում, էջ 23:

13 Նույն տեղում, էջ 99:

Գեղարվեստական համադրականությունն ընդհանուր օրինաչափություններին քացի ներառում է նաև անհատական առանձնահատկություններ, որոնք կապված են ստեղծագործող անհատի անկրկնելի տեսնականության հետ: Գեղարվեստական գրականության լեզվի ձևավորման մակարդակում այդ առանձնահատկություններն իրենց ցայտուն դրսևորումն են գտնում անհատական-նճական փոխաբերության՝ գրական պատկերի մեջ, իսկ վերջինս հիմնոված է գեղարվեստական տեքստում բառի այնպիսի կիրառության վրա, որը կարող է չհանդիպել ոչ միայն սովորական լեզվում, այլ շատ դեպքերում նաև ուրիշ հեղինակների գեղարվեստական խոսքում: Պատկերի ստեղծման այս ուղին անփոխարինելի ու պարտադիր չէ, բայց հետաքրքիր է և արժանի խոր հետազոտության, քանի որ դրա օրինաչափությունների ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս կոնկրետ հեղինակի օրինակով հետազոտել գեղարվեստական գիտակցության ձևավորման ուղիները:

XX դ. պոեզիայում տարածված է անհատական-նճական փոխաբերության այն տեսակը, որը հիմնված է իրականության ձևերի մշակութային-միջնորդավորված վերաստեղծման սկզբունքի վրա¹⁴: Օրինակ, Բ. Պաստեռնակի երկերում գեղարվեստական իրականության ձևերի նմանեցման մեջ շատ հաճախ մասնակցում է մարդկային մշակույթի աշխարհը: Վերակերտված իրական աշխարհն այստեղ ապրում է մարդկային հասարակության նմանությամբ: Օրինակ.

Չլուսամբրիկները ծածկվում էին վերմակով,
Կրծքներին՝ ծծկեր քաղաքներ¹⁵:

Սոճիները չէին շարժում տերևները ծուլությունից
Եվ սկյուռներին ու փայտփորիկներին էին հանձնում իրենց
անկյունները¹⁶:

(Բառացի թարգմանություն):

Ն. Զարուցկու քնարերգության մեջ մարդու (ներառաբերելիս ու ներքին աշխարհի, ստեղծած մշակույթի) և բնության կապը գեղարվեստական աշխարհի գոյության բուն էությունն է լեծս դարձա բույսերի նյարդային համակարգը, ես դարձա խոհրդարածայուն¹⁷: Բայց եթե Ն. Զարուցկու ըստեղծագործության մեջ իրական բնությունը հարստանում է մարդու բանական բնության ուժով, նրա նուրբ, զգայուն, տառապող ու սիրող հոգով, ապա բանաստեղծի քնարական ձևերն էլ դառնում է անսահման հարուստ, նրա նկարագրի մեջ ներթափանցում է ամբողջ իրական կյանքը: Այդ առանձնահատկությունը դրսևորվում է արդեն մանրապատկերի մակարդակում.

Անձրևանոցս պոկվում է թռչունի պես

Եվ դուրս է պրծնում, ճռուլով:

Երկրի վրա աղմկում ու ծխում է

Անձրևի խոնավ խրճիթը¹⁸:

(Բառացի թարգմանություն):

Այս տեքստում անձրևանոցը, որը մշակութային արժեք է, նմանեցվում է թռչունի՝ կենդանի էակի և, այդ նմանեցման շնորհիվ, ստանում է բազում իմաստներ, որոնք կապված են թռչունի մեր ընկալման հետ, իսկ մի տող ներքև, բնական երևույթը՝ անձրևը, դառնում է բնակարան՝ խրճիթ, ձեռք է բերում առանձնահատուկ, ամարդկային տարածություն, որը, մի կողմից, սահմանափակ է բնականի համեմատ, մյուս կողմից, հարստացած է ձեռք

¹⁴ Այս մասին մանրամասն տե՛ս Մ. Эпштейн, Поколение, нашедшее себя («Вопросы литературы», 1986, № 5, с. 40—73).

¹⁵ Б. Пастернак, Стихотворения и поэмы, Л., 1976, с. 252.

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 285.

¹⁷ Н. Заболоцкий, Собрание сочинений, т. 1, М., 1983, с. 310.

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 270.

բերած գործառնությանը՝ մարդկային կյանքի հետ հարաբերակցված լինելու հանգամանքով:

XX դ. հայ դասական պոեզիայում մշակութային միջնորդավորված գեղարվեստական մտածողությունն իր ցայտուն դրսևորումը գտավ Պարույր Սևակի ստեղծագործության մեջ: Նրա ստեղծած պատկերների սկզբունքային նորարարությունը վերաբերում է աշխարհի գեղարվեստական ընկալման «մշակութային շերտին»: Օրինակ.

Կաղնի՛ն՝
Անտառի կանաչ շանթարգե՛լ¹⁹:

Ձորակն ասես լինի մի նեղ թանաքաման,
Ու նրա մեջ շեղ տնկված է հին ջրվեժը՝
Այնպե՛ս նման փղոսկրե գրչակոթի:
Կողքին՝ մի դաշտ քառակուսի և գույնզգույն,
Ասես մի մեծ նամականիշ,
Որ կնքված է
Գեմի լեռան մեծ գրոշմով...²⁰:

Այս «աշխարհում» նաև թռչունը, այսինքն՝ կենդանի էակը, կարող է ընկալվել որպես անշունչ առարկա, որպես լարովի տիկնիկ.

Իսկ դրսում, — մի պահ, խնդրո՛ւմ եմ, լսի՛ր, —
Թռչուններ ինչ-որ՝
Յուրաքանչյուրը մի-մի լարովի խաղալիք ասես,
Նույն երգն են երգում՝ լարաթափվելով,
Վերալարվելով՝ նույնը նորերգում...²¹:

Առանձին փոխաբերությունը գեղարվեստական իրականության փոխաբերականության ամենացայտուն ու ակնբեր դրսևորումներից մեկն է, սակայն գեղարվեստական ճանաչողության փոխաբերականությունը չի սպառնում միայնակ փոխաբերության ստեղծումով: Գեղարվեստական տեքստը, անկախ այն բանից, իր մեջ որոշակի փոխաբերություն պարունակում է, թե՛ ոչ, ի վերջո, փոխաբերական է, քանի որ իրականության հետ ունեցած իր հարաբերության մեջ այն զուգորդական ու պայմանական է՝ իր պատկերայնության բոլոր մակարդակներում²²:

Դրսևորվելով բարդ պատկերի ստեղծման մակարդակում՝ գրական գեղարվեստական պատկերայնությունը հիմնվում է գեղարվեստական հեռանկարի օրենքների վրա²³: Օրինակ, Ա. Բլոկի «Քաղաքը կարմիր սահմաններին...» բանաստեղծության մեջ ամբողջ առարկայական աշխարհը ներկայանում է մի միասնական դիտանկյունից, և, որպես այդպիսին, տվյալ դեպքում հանդես են գալիս մայրամուտի շողերը: Բանաստեղծության ամբողջական պատկերի ներսում յուրաքանչյուր մանրապատկեր, ենթարկվելով գեղարվեստական հե-

19 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1972, էջ 329:

20 Նույն տեղում, հ. 2, Երևան, 1972, էջ 195:

21 Նույն տեղում:

22 Փոխաբերականությունը դիտարկելով որպես ավելի լայն հասկացություն, քան առանձին փոխաբերությունն է, Ռ. Միգնեևան, մեր կարծիքով, ճիշտ է բնորոշում այդ երևույթը: Նա այն սահմանում է որպես մարդկային մտածողության՝ մի օբյեկտը մեկ ուրիշի միջոցով բացահայտելու ընդհանուր կարողություն, երբ առարկայի էությունն ի հայտ է բերվում նրա հատկանիշները մի այլ առարկայի հետ համադրելու կամ նրան փոխանցելու ճանապարհով [տե՛ս Р. В. Сигнеева, Принцип метафоричности и его реализация в искусстве (Эстетика и жизнь, М., 1975, с. 188—209)]:

23 Գրական ստեղծագործության մեջ Վ. Նազարենկոն առանձնացնում է գեղարվեստական հեռանկարի հետևյալ կոնկրետ դրսևորումները. 1) տարածական, օպտիկական հեռանկարի խստիվ պահպանումը, 2) հերոսների կենսատեսության հոգեբանական հեռանկարի խստիվ պահպանումը, 3) իրադարձությունների, արարքների, հոգեկան շարժման և այլնի նկատմամբ հեղինակային տեսանկյան միասնությունը (В. Назаренко, նշվ. աշխ., էջ 86):

ոանկարի օրենքներին, իր ինքնուրույն դերն է խաղում նրա բացահայտման մեջ. «Արևի արևունը» թափվում է քաղաքի մեռած մարմնի վրա, և ամեն ինչ վերափոխվում է. «կարմիր դոնապանը դուլը հյուսում է հաբաժ-վառ կարմիր ջրին», «և զանգակատան աշտարակի վրա թնդուն պարի և պղնձե աղաղակի մեջ լայն զանգակը ցույց է տալիս իր արնոտած լեզուն»²⁴ (բառացի թարգմանություն)։

Գեղարվեստական հեռանկարի ընդհանուր օրինաչափությունն է դիտակետի առկայությունը, որը կարող է դրսևորվել անմիջականորեն կամ էլ հերոսների տեսանկյան միջոցով։ Գեղարվեստական հեռանկարի բարդ դրսևորումներից մեկն է նրա այն տարատեսակը, երբ հեղինակի միասնական դիտակետն իր մեջ պարունակում է մի շարք այլ տեսանկյուններ, որոնք վերաբերում են առանձին հերոսների ու գործող անձերի։ Այդ տեսանկյուններից յուրաքանչյուրը յուրովի է ընկալում իրականությունը՝ ամբողջական պատկերի միասնություն մեջ բացելով վերջինիս ծավալային ու բարդ բնույթը։ Ա. Բակունցի «Ալպիական մանուշակ» պատմվածքը բավական ցայտուն ձևով է բացահայտում դրական-գեղարվեստական պատկերի այն հնարավորությունը, երբ վերջինս աշխարհը ներկայացնում է տարբեր դիտանկյուններից՝ միասնական գեղարվեստական հեռանկարի ներսում։ Այս առումով մանրամասն ու հետաքրքիր գրականագիտական վերլուծություն է կատարված Ա. Գրիգորյանի «Ակսել Բակունց։ Դիտողություններ գրողի ոճի մասին» հոդվածում²⁵։ Այստեղ հետազոտվում է նահապետական աշխարհին ուղղված շորս հայացք, որոնք պարզորոշ ներկայացված են պատմվածքում՝ նկարչի, հնագետի, ուղեկցողի և հնձվորի տեսանկյունները։ Բոլոր այդ շորս հայացքները, շորս «աշխարհները», ուսումնասիրողի խոսքով ասած, «խճճվել» են ստեղծել են «հինգերորդ, բայց իր նշանակությամբ առաջին աշխարհը՝ նահապետականության, քաղաքակրթության (արդեն իսկական), ժողովրդի ճակատագրի ու մարդկության ճակատագրի բակունցյան ըմբռնումը»²⁶։ Ի հավելումն «Ալպիական մանուշակի» այս նուրբ ու խոր վերլուծության, կարելի էր պատմվածքի գեղարվեստական իրականությունը դիտարկել գեղարվեստական հեռանկարի ձևավորման տեսանկյունից, որը նահապետականությանն ուղղված հայացքի հետ իր մեջ ընդգրկում է նաև հեղինակային աշխարհատեսության այլ կողմեր։ Այդ դեպքում գեղարվեստական հեռանկարը պատմվածքում բացահայտվում է ընդհուպ մինչև մանրապատկերը։ Նկարչի, հնագետի, ուղեկցողի ու հնձվորի «հայացքների» կողքին հայտնաբերվում են նաև ուրիշները։ Դա և՛ երեխայի «աշխարհն» է, և՛ կնոջ «աշխարհը», որի վերաբերմունքը շրջապատող իրականության նկատմամբ՝ դրսևորվում է որդուն ուղղված սիրո, նրա համար անհանգստանալու միջոցով. «Կինը նորից ջուր լցրեց թեյամանի մեջ և ուրախ ժպտաց երեխայի շարաճճի արարքի վրա... Կնոջ վերին շրթունքը աննկատ դողդողաց, ժպիտից շրթունքները կարմրեցին, որպես արնագույն մեխակի թերթեր, ժպիտից աչքերը փայլեցին»²⁷։ «Խանդը կայծակի պես փայլատակեց մոռյլ հնձվորի սրտում։ Աչքերը լայնացան, նա գունատվեց։ Մայրը նայեց տղային, հրդեհվեց դեմքը...»²⁸։ Մոր և որդու կյանքը անքակտելիորեն կապված են պատմվածքի ամբողջ գործողության ընթացքում։ Եվ եթե աշխարհի նկատմամբ կնոջ վերաբերմունքն այստեղ դրսևորվում է որդու հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի միջոցով, ապա որդին էլ մեծ մասամբ աշխարհը գնահատում է մորն ուղղված իր սիրո միջոցով, մոր ներկայությունը նրան ուժ ու վստահություն է ներշնչում, մայրը նրան փրկում է բոլոր այն դաժանություններից ու կոպտություններից, որոնց հետ նա բախվում է կյան-

24 А. Блок, *Կղ. աշխ.*, էջ 241.

25 А. Григорян, *Литература и теория*, Ереван, 1976, с. 238—264.

26 Նույն տեղում, էջ 257.

27 Ա. Բակունց, *Երկեր*, Երևան, 1986, էջ 141.

28 Նույն տեղում, էջ 143.

քում. «Անժանոթ մարդկանց ներս դալը նրան զարմացրեց, չիմացալ սունկը թողնի՞ կրակի վրա, վազի մոր հետևից, թե՞ սունկն էլ հետը տանի: Երբ վրանի մոտ նա լսեց մոր բոբիկ ոտքերի ձայնը, զգեստի խշշոցը, տղան սիրտ առավ, խորոված մի սունկ հանեց մոխրից ու դրեց օջախի քարին»²⁹, ապա՝ «Հայրը ոտքով դեն հրեց որդուն էլ, դատարկ տուփերն էլ: Գլորվեցին տուփերը, տղան էլ գլորվեց: Ապա տղան ցատկեց և վազեց տուփերի հետևից: Երկու տուփը ձեռքին նա փաթաթվեց մոր փեշերին և սկսեց լալ»³⁰: Բակունցյան գեղարվեստական իրականության մեջ շրջապատող աշխարհի ու բնության հետ ունեցած հարաբերակցության մեջ արտահայտվում է մոր և որդու փոխհարաբերությունների իմաստը՝ այս հսկայական աշխարհում անհնար է ապրել առանց սիրտ, փայփայանքի, ջերմության. «Օջախներում հանգավ կրակը, եղավ խավար գիշեր: Գազանների ահից շները կուչ եկան վրանների առաջ: Ոչխարը պառկեց կանաչի վրա: Խսիրի վրա մեկնվեց և կինը, թաղիքի տակ ծածկելով տղային»³¹: Ամեն ինչ փոխկախվածության մեջ է, շնայած այս հսկայական աշխարհում յուրաքանչյուրն ունի իր «աշխարհը», իր պատկերացումը երջանկության, ուրախության ու կյանքի մասին: Հնազանդի համար աշխարհը հսկայական թանգարան է, նա չի նկատում ալպիական մանուշակը, բայց դրա փոխարեն, երբ նա մոտենում է, ասես, քարերը շունչ են առնում և սկսում են խոսել նրա հետ: Պատմության, անցյալի աշխարհը, որը միշտ ներկա է, բայց ոչ միշտ է նկատվում, դարձել է նրա միակ աշխարհը, և հնազանդը միայն այդ անցյալի մեջ է գեղեցկություն և ուրախություն գտնում: Նրա համար ալպիական մանուշակը գոյություն չունի, նա չի նկատում այն, արմատախիլ է անում քարի ճեղքում բուսած ծաղիկը: Իսկ դրա կողքին ալպիական մանուշակը բզեզին մի ամբողջ աշխարհ է թվում. «Մաղկափողու մեջ թաթախված բզեզին մանուշակը ճոճք է թվում, աշխարհը ծիրանագույն բուրաստան»³²: Սա դարձյալ մի հայացք է պատմվածքի միասնական գեղարվեստական հեռանկարի համակարգում, որը դրսևորվում է մանրապատկերի մակարդակում: Եվ միայն միասնական հեղինակային տեսանկյունը, որը միավորում է բոլոր առանձին «աշխարհները», արտահայտում է ծավալային պատկերացում իրականության մասին, որտեղ տեղ կա բոլորի համար, և յուրաքանչյուրն ունի իր ճակատագիրը: Ինչպես տեսնում ենք, գեղարվեստական հեռանկարի օրենքները դրսևորվում են գեղարվեստական պատկերայնության ձևավորման բոլոր փուլերում՝ սկսած մանրապատկերից և վերջացրած ստեղծագործության ամբողջական պատկերով:

Գրական-գեղարվեստական պատկերայնության ծավալայնությունը ստեղծագործության գեղարվեստական հյուսվածքի ստեղծման մակարդակում դրսևորվելով, չի սպառվում: Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում գրական պատկերայնության վերլուծությունը գեղարվեստական իրականության ձևերի ստեղծման մեջ ունեցած նրա դերի (գրական պատկերի մեջ առարկայի, ձայնի, գույնի, տարածության, ժամանակի կառուցման ուսումնասիրությունը) և ամբողջական պատկեր-ապրումի ստեղծման (տխրության, տառապանքի, ուրախության և այլ պատկերների միասնությունը) տեսանկյունից: Գեղարվեստական պատկերայնության այդ շերտերի հետազոտությունը պահանջում է անդրադառնալ վերլուծության այլ մեթոդների ու եղանակների և առանձին ուսումնասիրության նյութ է:

29 Նույն տեղում, էջ 138, 139:

30 Նույն տեղում, էջ 142:

31 Նույն տեղում:

32 Նույն տեղում, էջ 135:

СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАЗНОСТИ

А. А. АКОПОВА

Резюме

Слово в художественной литературе подчиняется закономерностям создания художественной образности. Образная трансформация слова осуществляется через его метафоризацию в системе художественного целого. Метафоризация словесного материала проявляется в художественной ткани как на уровне микрообраза, так и на уровне сложного образа, строящегося по законам художественной перспективы.