ԱԿԱՏԵԼ ԲԱԿՈՒՆՑԻ

ՍՏԵՓԱՆԱՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԺՈՂՈՎՐԴԱՅԻՆ





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА

ТВОРЧЕСТВО АКСЕЛА БАКУНЦА

СБОРНИК СТАТЕЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН — 1959

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

891.99.092 [Ֆ-ակոպով]
Ֆ-

Ակսել Բակունցի ստեղծագործությունը

Հոդվածների ժողովածու

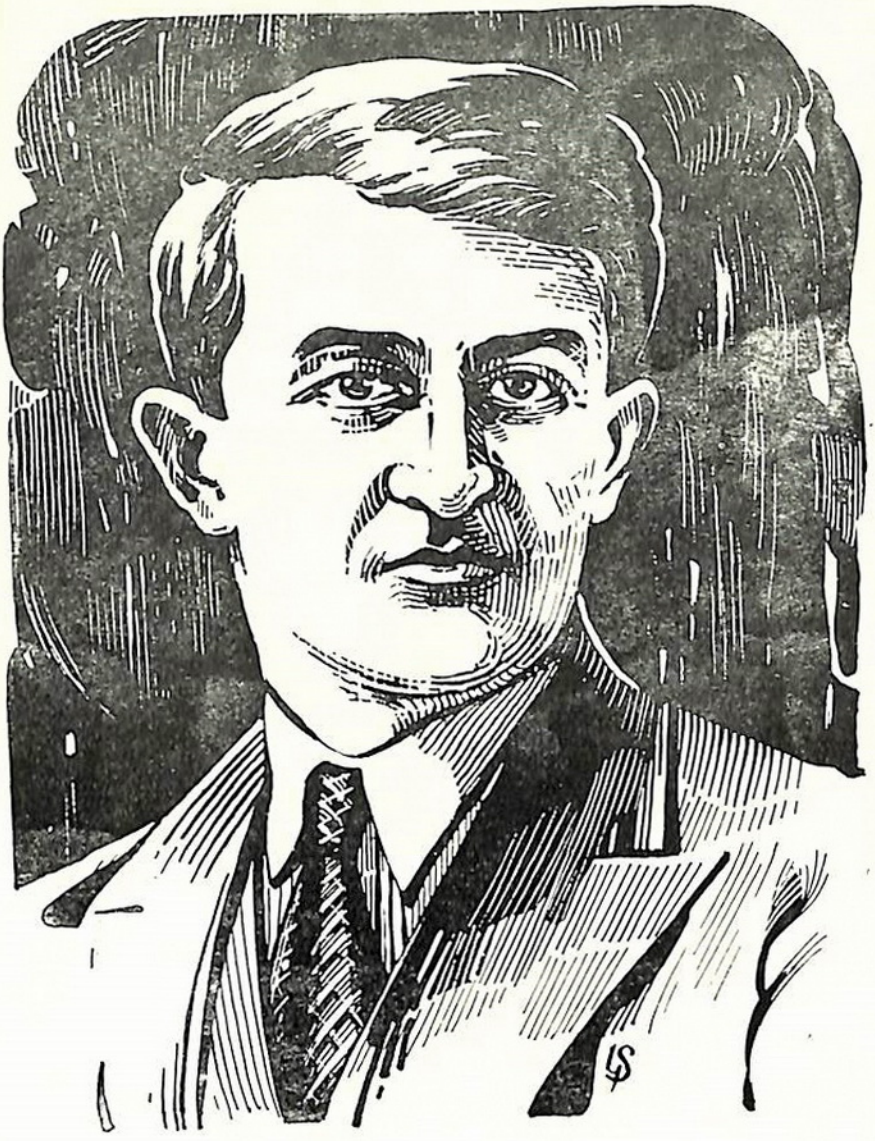
Ա 2150



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ — 1959

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի
խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ

Հոդվածների ժողովածուն նվիրված է սովետահայ նշանավոր արձակագրի կյանքի, ստեղծագործության և գեղարվեստական վարպետության հետ կապված մի շարք պրոբլեմների ուսումնասիրությանը։ Ժողովածուում մասնավորապես արծարծված են Բակունցի ստեղծագործության պատմական արժեքի, նրա տրադիցիաների, երկերի ժանրային նկարագրի, լեզվի և ոճի հարցերը։





ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի Մ. Աբեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտը ձեռնամուխ է եղել սովետահայ նշանավոր գրողների մասին գրաքննադատական հոդվածների և ուսումնասիրությունների ժողովածուներ հրատարակելու գործին:

1957 թվականին լույս տեսավ սովետական ժամանակաշրջանի հայ մեծ բանաստեղծ Ե. Չարենցին նվիրված գիտահետազոտական ժողովածուն՝ նրա ծննդյան 60-ամյակի կապակցությամբ:

Այժմ ընթերցող հասարակության ուշադրությանն է հանձնվում սովետահայ ականավոր արձակագիր Ակսել Բակունցի ստեղծագործության պրոբլեմատիկայի, գեղարվեստական վարպետության (նովելների այուժե և կառուցվածք, պոետիկա, լեզու և ոճ), նրա տրադիցիաների առանձին, ուսումնասիրության կարոտ խնդիրներին նվիրված բննադատական հոդվածների սույն ժողովածուն:

Ինստիտուտը նույնպիսի ժողովածուներ է պատրաստում՝ նվիրված Հակոբ Հակոբյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Դերենիկ Դեմիրճյանի գրական ժառանգությանը:

Ակսել Բակունցին նվիրված ժողովածուի նյութերի մի մասը (ինչպես Ավ. Իսահակյանի գրախոսությունը, ռուս գրականագետ Կ. Չելինսկու հոդվածը և այլն) տպագրվել է պար-

բերական մամուլում, իսկ մյուս մասը՝ վերջին շրջանում գրված նոր ներազոտություններ են:

Ինչպես Եղիշե Չարենցի ստեղծագործությանը նվիրված, այնպես էլ Ակսել Բակունցի ժառանգությանը նվիրված գրաքննադատական հոդվածների և գիտական ուսումնասիրությունների ժողովածուն նախատեսված է բուհերի ուսանողների, միջնակարգ դպրոցի բարձր դասարանի աշակերտների, գրողների և առհասարակ բոլոր նրանց համար, ովքեր հետաքրքրվում են հայրենի գրականության հարցերով:

Մ. ԱՐՇԱԿՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱԿՍԵԼ ԲԱԿՈՒՆՑԻ ՄԱՍԻՆ

Բակունցը մեր արձակի ամենաառաղանդավոր ներկայացուցիչն է։

Նրա ստեղծագործությունների վրա,— թեև որոշ չափով ազդված կնուտ Համսունից,— անհատական կնիքն է դրված, այնքան թարմ են և՛ ինքնուրույն և՛ ղգացված ամեն մի պատկերն ու արտահայտությունը։ Ջեղուն, խորունկ լիրիզմով տոգորված են նրա պատմվածքները, առանց ոտքի տակից կորցնելու իրականությունը և նրանց վրա ծփում է բնության մեծ Պանի հզոր շունչը։

Զարմանալի գեղարվեստական — օրգանական կերպով կատարված է նրա բանաստեղծության մեջ ենթակայականի և առարկայականի ներդաշնակ ձուլումը։

Հզոր է Ակսելի մեջ բնապաշտական (պանթեիստական) ղգացությունը. նա ապրում է, ղգում է հողը, տարերքը, եղբայրական մի բարությամբ համակված է դեպի բույսերը, թռչունները, կենդանիները...

Հատկապես ինձ շատ սիրելի է Ակսելի այս աշխարհաղգացումը։ Այս ժողովածուի մեջ կան շատ մեծ վարպետությամբ ստեղծված պատմվածքներ։ Գեղեցիկ են, շա՜տ,— «Սպիտակ ձին», «Միրանի փողը», «Մրհավը», «Սև ցելերի

սերմնացանը», իսկ ամենագեղեցիկը — «Բրուտի տղան» է։ Այնպես նուրբ են հյուսված այս պատմվածքները, մանավանդ «Միրհավը», «Բրուտի տղան», այնպես նուրբ, կարծես հեքիաթ են, կարծես երազ ես տեսնում. այնպես կախարդորեն հալվում են իրար մեջ անցյալն ու ներկան, որ հուշը դառնում է ներկա և իրական ներկան դառնում է երազ, «անդրաշխարհային»...

Գիրքը[1] տպված է ճոխ և գեղեցիկ։

Հեղինակի չափ նկարիչը (Հ. Կոջոյան) զգացել է պատմվածքների մթնոլորտը, որ լցված է հայրենի բնանկարներով։

Նույն բնապաշտիկ համաձգացումով իրականացված են նրա նկարները — լեռներ, ժայռեր, ծառեր, թռչուններ, ձիեր, եզներ, ոչխարներ։

„1934 թ. գրական հուշեր խորհրդային Հայաստանում“,
Հոկ, 1934, № 11

---

[1] Նկատի ունի 1933 թվականին տպագրված «Սև ցելերի սերմնացանը» ժողովածուն։ (Ծանոթ. խմբ.)։

Կ. ՉԵԼԻՆՍԿԻ

ԱԿՍԵԼ ԲԱԿՈՒՆՑ

Կան երկեր, որոնց ծանոթանալիս դուք կարծես աստիճանաբար խորասուզվում եք ոչ միայն նրանց հերոսների հոգեկան աշխարհը, այլև ձեր առջև բացահայտվում է այն մարդկային հոգին, որտեղ ծնունդ են առել այդ հերոսները, այդ սյուժեները, այդ բնապատկերները և վերջապես այդ, չգիտես, հիացմունքի, դառնության, սարկազմի, թե քնքուշ սիրո շեշտերը։ Իսկ այդ հոգու ետևը, կարծես թե նրա միջով, մեր առաջ բացվում է նաև մինչ այդ մեզ անհայտ այն աշխարհը՝ իր լեռնե-րով ու դետերով, քաղաքներով ու մարդկանցով, որը արվեստագետի հոգու մեջ ցոլացրել է իր սկզբնական ամենացայտուն պատկերը և հեղինակին էլ դարձրել է արվեստագետ։

Այսպիսի զգացմունք են առաջացնում մեր մեջ Բակունցի նովելները։

Սակայն դա չի նշանակում, թե դրանք ինքնակենսագրական են կամ խիստ սուբյեկտիվ՝ իրենց ռոմանտիկ տրամադրվածությամբ։ Ակսել Բակունցի գեղարվեստական արձակը աքանչելի է հատկապես իր ռեալիստական արժանահավատությամբ, իրականությանը հավատարիմ լինելով, իր ներկերի և երանգների նրբությամբ։ Բայց այդ արձակի մեջ անտեսանելիորեն, կարծես տողերի արանքում, ներկա է և հեղինակը, և

նրա հետ որպես իր գրքի ամենանշանակալի հերոսներից մեկի հետ, հանդիպելը անչինջ ապավորություն է թողնում մեր մեջ:

Ես երբեք չեմ հանդիպել Բակունցին, թեև նա եղել է Մոսկվայում ու իմ հասակակիցն էր: Ես ծանոթացա նրան միայն հիմա, նրա երկերի միջոցով, որոնց էջերից հառնում է մի ցայտուն, ինքնատիպ տաղանդ, որը մեր մեջ հարուցում է նրա արվեստի հետ շփվելու և նրա մասին մի որևէ ավելի, նոր բան իմանալու անհագ ցանկություն: Սակայն այն հակիրճ տեղեկությունները, որը մենք կարող ենք քաղել նրա ինքնակենսագրությունից, շատ բան թողնում են կիսատ ասված: Ի՞նչ կարող է պատմել ձեզ այն ժլատ բնութագիրը, որը նշում է լոկ մի բանի թվական, արտաքին իրադարձությունների սոսկ մի քանի նշանաձող:

Ակսել Բակունցը ծնվել է 1899 թվականին, Ջանգեզուրի գավառի Գորիս փոքրիկ գյուղաքաղաքում: Ջանգեզուրի լեռնաշղթան, որ հայերի և ադրբեջանցիների հողը այժմ բաժանում է միմյանցից, Նաիրի երկերի մի յուրօրինակ, վայրի բնությամբ աչքի ընկնող, աղբատ ու ինքնատիպ բարքեր ունեցող մի անկյուն է: Հեղինակի ծնողները համեմատաբար ապահովված մարդիկ էին, ունեին և՛ հող, և՛ դրամ: Սակայն Ակսել Բակունցը մանկության օրերին ոչ մեկն է տեսել, ոչ մյուսը: Կյանքում ամենից ավելի և մեկ անգամ ընդմիշտ նրան ցնցել է Ջանգեզուրի հայ գյուղացիների այն հրեշավոր չքավորությունը, որը իր ապավորելու ուժով սովորեցրել է նրան ակնդետ ընկել մարդկանց և սիրել նրանց:

1905 թվականին Բակունցը ընդունվում է Ծխական դպրոց, իսկ այնուհետև, 1910 թվականին՝ Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարան: 12-ամյա Ակսելը այդտեղ գրում և «Աղբյուր» մանկական ամսագրում լույս է ընծայում «Հիմար մարդը» հեքիաթը: Մանկական այս առաջին հեքիաթի մեջ էլ նշմարվում էին Բակունցի ստեղծագործության այն երկու շիթերը՝ քնարերգությունն ու երդիծանքը, որոնք, անշուշտ, միայն նրա անձնական առանձնահատկությունը չեն: Այստեղ կա նաև հայ գրականության արդիւիան, որը գալիս է հին ժամանակներից և

անցնելով Ռ. Պատկանյանի, Նար-Դոսի միջոցով, հասնում է Նժդեհ Զարենցին ու Ակսել Բակունցին: Հայ գրականության այս ազգային տրադիցիան՝ «սիրել դառնության միջով», «համբուրել ու խարազանել», «տանել սիրելով» և «սիրել տանելով», ինձ՝ ամենից առաջ ռուս գրականության տրադիցիաներով դաստիարակված մարդուս համար, խիստ համահնչուն է Գոգոլի հետ: «Իմ դառն ծիծաղով կծիծաղեն»,— ռուս գրողի տապանաքարի վրա փորագրված այս խոսքը կարող էին ընդունել ուրիշ հայ հեղինակների այս ու այն կողմ սփռված և հաճախ էլ կորած բաղում տապանաքարերը:

Պատերազմի պատճառով 1915 թվականին Ակսել Բակունցը ընդհատում է էջմիածնի հոգևոր ճեմարանի սանի ունկընդրությունը, որպեսզի իբրև ռուսական բանակի շարքային զինվոր 1916 թվականին պատերազմի էրզրումի, Ղարսի ու Սարդարաբադի մոտ: Սակայն դրանից առաջ էլ, առաջին համաշխարհային պատերազմի պատճառով կովկասյան ճակատում ծավալված ռազմական գործողությունների օրերին երիտասարդ, ամրակազմ ուսանողը՝ ուղղագիծ, համառ ճակատով ու խոշոր աչքերով, որոնք իրենց հայացքի փայլով գրավում էին անցորդին, մեկնեց Զանգեզուրի Լոր խուլ գյուղը՝ ուսուցչություն անելու: Մենք չափազանցած չենք լինի, եթե ասենք, որ այդ գյուղում համեմատաբար կարճ տևողությամբ ուսուցչություն անելը Բակունցի համար եղավ այն՝ թե՛ գեղարվեստական, թե՛ քաղաքական դպրոցը, որի խստաշունչ սերմերն այնքան փարթամ ծլեցին նրա հոգու մեջ: Բակունցը հայկական մի «ազատամիտ» թերթում տպագրեց Ֆելիետոն քաղաքագլխի և գավառական իշխանությունների դեմ, որի համար ձերբակալվեց և երեսուն չորս օր բանտարկված մնաց ցարական ժանդարմական վարչությունում:

Ճեմարանն ավարտելուց հետո (1917) Ակսելն աշխատում է Երևանում որպես թերթերի ռեպորտյոր, այնուհետև ուսանում է Թիֆլիսի պոլիտեխնիկական ինստիտուտում: Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատվելուց հետո Բակունցը մեկնում է Խարկով՝ Գյուղատնտեսական ինստիտուտ

ընդունվելու համար։ Եվ 1924 թվականին վերադառնում է Հայրենիք որպես գյուղատնտես։

Սակայն Ակսել Բակունցը երկրագործության ուսուցիչ չեղավ իրեն հարազատ դարձած այն չքավորների համար, որոնք սերընդե սերունդ հնադարյան գործիքներով վարում էին քարքարոտ ու արևախանձ հողը՝ չանալով մարդկային կյանքի արժանանալ։ Նա չդարձավ նրանց գյուղատնտեսը, ինչպես որ մինչ այդ չէր ցանկացել դառնալ նրանց հոգևոր հովիվը։ Ակսել Բակունցը դարձավ նրանց արվեստագետը։ Եվ այն մարդիկ, որոնք դեռևս մանկությունից բորբոքել էին նրա երևակայությունը և որոնց սիրել էր նա Հայրենասերի այն անհագ սիրով, որը երբեք չի կարող կշտանալ Հայրենիքի հանդեպ տածած սիրով և նրա գիտակցության մեջ միաձուլվում է արևի, լեռների, կիրճերի և ամենից առաջ Հայրենի վայրերի բնակիչների հետ, ահա այդ մարդիկ՝ երկրագործներ, այգեգործներ, որսորդներ, հովիվներ, բրուտներ ու կոշկակարներ՝ հողի հասարակ մարդիկ, մուտք գործեցին Ակսել Բակունցի գրքերի մեջ որպես նրա բարեկամներն ու հերոսները։

Բակունցը արվեստագետ էր և ամենից առաջ արվեստագետ։ Այս բառի մեջ մենք տարբեր բովանդակություն ենք դնում։ Բացի դրանից, կան արվեստագետների տարբեր տիպեր, որոնց մոտ տիրապետող նշանակություն է ստանում այս կամ այն գիծը։ Կան խոսքի արվեստի վարպետներ, որոնք ապշեցնում են մեր երևակայությունը բազմապիսի և ոչ հաճախ գործածվող բառերի գունագեղ առատությամբ, բառեր, որոնցով նրանք գրվագում են իրենց պատումը։ Այդպիսի երկ կարդալիս դուք կարծես ներքին ձայնարկություններով նշում եք բառային նորանոր գյուտեր, նախադասություններ և ուրիշի երևակայության զարմանալի հանգուցություններ։ Այդպիսի հեղինակ է Լեոնիդ Լեոնովը։ Լինում են արվեստագետներ, որոնց մոտ առաջին հայացքից դուք կարծես չեք էլ զգում խոսքի հղկվածությունը, միաժամանակ նրանց խոսքը, ինչպես Չեխովինը, այնքան հարուստ է կյանքի մանրամասներով, որ դուք համարյա տեսալային զգացողություն, մի տեսակ

շփում ևք ունենում կյանքի հետ: Կան և այլ տիպի արվեստագետներ, որոնք եթե չեն էլ ստիպում ձեզ անընդհատ զգալ ոճի որոնումները, ապա, համենայն դեպս, կարողանում են հաղորդել ձեզ ձևի ու բովանդակության ներդաշնակությունը վայելելու հաճույքը, մի բան, որի մեջ իրենք էլ տեսնում են իրենց կարևորագույն գեղարվեստական խնդիրը:

Մոպասանը մի ինչ-որ տեղ Ֆլոբերի մասին ասում է, թե այն խոր ու դյութիչ հաճույքը, որ մեր սրտում ծնեցնում են այս կամ այն էջերը, այս կամ այն նախադասությունները, առաջ է գալիս ոչ միայն նրանց բովանդակությունից, այլև արտահայտության ու մտքի կատարյալ համապատասխանությունից, այն ներդաշնակությունից, այն նվիրական գեղեցկության զգացողությունից, որը «սովորաբար խոսք է տալիս ամբոխի դատողությունից»: Այս անորսալի կատարելությանը հետամուտ լինելը տանջել է Ֆլոբերին նրա ամբողջ կյանքում:

Ես չեմ կարծում, որ գեղարվեստական ներքնությունը, առավել ևս՝ արիստոկրատությունը, կազմեին արվեստի երկի անպայմանական հիմքը: Ո՛չ, այդպես չէ: Հենց Լև Տոլստոյը բարձր չէր գնահատում արիստոկրատական ներքնությունը արվեստի մեջ: Սակայն կասկածից դուրս է, որ արվեստագետին բնորոշող հատկանիշներից է նաև շրջապատի իրականության ուղարկած տպավորությունների բազմապիսիությունը. ընդգրկելու ու խտացնելու ընդունակությունները: Եվ որքան ավելի խոր ու նուրբ է հենվում արվեստագետի զգայարանը կյանքի վրա, այնքան ավելի բազմաճյուղ հոսանքով է կյանքը լցվում նրա հոգու մեջ:

Ես չեմ կարող դատել, թե որքան հարուստ ու բազմազան են Բակունցի լեքսիկական միջոցները և նրա, որպես արվեստագետի, կերպարանքի համար ինչ նշանակություն ունի նրա աշխատանքը ձևի վրա, ոճի վրա: Բայց ամեն մի ընթերցող, անգամ թարգմանությունը կարդալիս, չի կարող չզգալ, այն էլ ամենակենդանի կերպով, Բակունցի գեղարվեստական տպավորությունների ուժն ու ճոխությունը: Ծանոթանալով նրա

հերոսներին՝ դուք սկսում եք զգալ նրանց հագուստը, տեսնել աչքերի արտահայտությունը, զգալ մայր մտնող արևի ջերմությունը, անձրևի ժլատ ու քնքուշ խոնավությունը և կարծես բոբիկ ոտքը դնում եք Զանգեզուրի քարքարոտ հողի վրա։

Նրա ներքնաշխարհի խորքերում՝ ինչ-որ տեղ, ծվարել, թաք է կացել Զանգեզուրի հասարակ, անդրագետ գյուղացիների վերին աստիճանի սիրելի, մայրական տաք կաթով ցողված գեղջկական կեցությունը։ Թող որպես նախատիպ դրա հետևում լինի Լոր կամ մի ուրիշ աղքատիկ հայկական գյուղ։ Սակայն այդ խոտի, այդ անահավատությունների ու առացվածքների բույրը, այդ աշխատասեր ու համարյա թե նախնադարյան կյանքի բույրը, որտեղ մարդկային օջախը ծուխ է արձակում կաուրի երդիկով և որտեղ մարդիկ ապրում են ձիերի, կովերի ու ոչխարների կողքին, ահա այս ամենը լցնում է Բակունցի ստեղծագործությունը, ուղեկցում նրան որպես շվիի (дутарь) անպաճուճ նվագ։

Ակսել Բակունցն ունի «Պրովինցիայի մայրամուտը» վերնագրով մի պատմվածք։ Դրա մեջ պատկերված է, թե ինչպես հայկական գավառական քաղաքում, որտեղ ընթանում էր նահապետական անխռով կյանքը, սկսում են տրամվայ դնել։ Մեջտեղ են գալիս մեքենաներ, միահարկ տնակների բաց լուսամուտներից լսվում է երկաթի դղրդոցը։ Եվ վերջապես օձանման-ռելսերը ձգվում են փողոցով։ Գիշերը դրանք ցոլք էին նետում խոշոր աստղերով պատված խավար երկնքին։ Վերջապես եկավ այն օրը, երբ առաջին վագոնը սլացավ փողոցով, և կարծես ամեն ինչ փոխվեց քաղաքում ու այլ կերպ սկսեց խոսել։ Բայց բնակիչներից մեկը, որ վարժվել էր քաղաքի փափուկ փոշուն և հետիոտն անցորդների հանդարտ քայլվածքին, չէր կարող հաշտվել իր հոգին համակող այդ դղրդոցի ու զնգոցի հետ։ Մի անգամ էլ նա հասավ փողոցի ծայրին, դուրս եկավ քաղաքից, նստեց մի քարի։ Նրա կորացած հասակն ասում էր, որ ինչ որ թախիծ է իջել նրա ուսերի վրա, և այդ մարդախուռն տրտրածի ամբողջ պատկերը ցույց էր տալիս, որ նա ուզում է միայնակ լինել, ինքն իր հետ, ան-

ցյալի հետ։ Առավոտյան բնակիչները գտան այդ քարին կոթնած մի վերարկու, բայց ինքը չկար. անհետ կորել էր։

Ինձ թվում է, թե այս պատմվածքը պարունակում է նաև Բակունցի ստեղծագործության ներքին հակասությունների բանալին։ Սրա մեջ արտացոլվել է երկու քաղաքակրթությունների, երկու ապրելակերպի՝ նահապետական ու երկաթի դարի ապրելակերպի հանդիպման դրաման։

Ոչ մի հիմք չկա ասելու, որ Բակունցը չէր ըմբռնում նահապետական ապրելակերպի պատմական դատապարտվածությունը և կամ չէր տեսնում այն բոլոր այլանդակությունները ու վայրենի չքավորությունը, որոնց մեջ ընթանում էր այդ կյանքը։ Եվ միաժամանակ չէր կարող ազատագրվել անպաճուճ պարզության այն թովչանքից, որն ուղեկցում էր անգրագետ հայ երկրագործների ու բրուտների բոլոր հարաբերությունները։ Բակունցը սիրում էր նրանց քնքուշ սիրով ու հասկանում նրանց մինչև ուղն ու ծուծը։ Ահա թե ինչու նա ոչ մի կերպ և ոչ մի բանով չէր ուզում դատապարտել իր միայնակ մարդախույսին, որին ճնշում էր երկաթի դղրդոցը։ Նա պարզապես հարկադրում է նրան օգտվել անհետանալու իրավունքից։

Ցլոբերն ասում էր, թե «կարելի է պատկերացնել անապատ, բուրգեր, սֆինքս՝ դեռևս դրանք չտեսած, բայց այն, ինչ չի կարելի ոչ մի կերպ երևակայել, դա իր դառն շեմքին պղպած թուրք սափրիչի գլուխն է»։ Սա միանգամայն իրավացի է։ Այդպես էլ որևէ ձևով չի կարելի պատկերացնել այդիններ չլող, թափառական մշակ Լաո-Մարգարիին, որի պատկերն այնքան փայլուն կերտել է Բակունցը։ Առանց տարիներով այդպիսի Լաո-Մարգարների հետ ապրելու, հիմնովին նրանց ճանաչելու, չես կարող պատկերացնել նրա անսահման աշխատասիրությունը, քթի տակ մրմնջալու սովորությունը, զարմանալի աղնվությունը և կյանքից այն բոլոր պարգևները ընդունելու պատրաստակամությունը, որ նա դնում է ձեռքդ, թեկուզ և քար լինի։ Ակսել Բակունցը ցույց է տվել, թե ինչպես բրուտի տղան (համաձայն պատմվածքից) գնում է Կարմիր

Բանակի շարքերը, և թե ինչպես հովիվներն ու հողագործները իրենց հոգին բացում են այն նորի առաջ, որ եկել էր հյուսիսից՝ ռուսական պրոլետարական ուղղության հետ: Նա իր նովելների մեջ ցույց է տվել, թե որքան հարազատությամբ հայ ժողովուրդը ընդունեց Սովետական իշխանությունը: Եվ այս ամենը ցույց է տվել նա որպես արվեստագետ այն անկրկնելի մանրամասնություններով, որոնք չեն կարող հնարել:

Մենք հաճախ ենք փնտրում այն բանի նմուշը, ինչ կարելի է անվանել ազգային յուրահատկություն: Իմ պատկերացմամբ Բակունցը կատարելապես ազգային հայ գրող է և այդ ազգային յուրահատկությունը ճանաչելու համար ավելի բան է տալիս, քան բազմաթիվ դիտական «արակատաններ»: «Մուրոյի «ղրուցը» փոքրիկ պատմվածքում Բակունցը պատմում է կաղ հովվի հետ ունեցած հանդիպումը:

Երեկո էր: Լեռներից սառը քամի էր փչում: Ամբողջ դաշտը ծածկված էր արևի շողերով, և արծաթե հալած շիթի նման կայծկլտում էր Արաքսի օձապտույտ հոսանքը: Պատմողին ու նրա ընկերոջն է մոտենում հովիվը. «Նրա ղգեստը, գլակը, դեմքը, ձեռքերը համարյա հողագույն էին, արևից խանձված, քամուց ծեծված: Սակայն մի քաղցրություն կար նրա միամիտ, մի քիչ կոշտ դեմքին»:

Եվ ահա անդուռ գետնափորում ապրող Մուրոն, որ միայն իր ոչխարներին էր ճանաչել ու երբեք տպագրված խոսք չէր տեսել, պատմում է նրանց Լենինի մասին: Այս պատմվածքն էլ անկարելի էր հնարել: Հավանորեն Բակունցը գրի է առել դա Հայաստանում կատարած ուղևորությունների ժամանակ:

«Լենինը ուռուս էր: Յուր հեր լև չքավոր էր, պապ լև, դնաց կարդալու, էս յան էն յան, մի հուսումնարան ռաստ եկավ, ասավ՝ չքավոր եմ, ինձի կառնեք, կուզեմ կարդացվոր էղնիմ: Առան, մի քանի վախտ կարդաց, որ ուռում թամմեց, խելքի եկավ:

Որ խելքի եկավ, իմացավ, թե աշխարքի վնաս ուռուից կեղնի: Մտածեց, մտածեց, տեսավ, որ վնաս ուռուսի թագավորից կեղնի: Բուի արեց իրենց հուսումնարանի տղոց, թե՝

ընկերներ՝ էնքան որ կարդացվոր էք, իմա՞լ որ չքավոր դառը դատի, հարուստ ուտի, ինքը մնա չլուտա, սոված, ոաթ, մի կարկատած լեֆ լե չունի, որ մեջը պառկի»:

Այնուհետև հովիվ Մուրոն պատմում է այն հայկական լեգենդը, թե ինչպես Լենինը իր ընկերներով պայքարում էր ռուսաց ցարի ու հարուստների դեմ: Եվ երբ մեռնում էր, կանչեց իր ընկերներին, իր կնոջը, զորքին ու ասաց. «...ընկերներ, ես կմեռնեմ, իմ խրատներ, իմ խոսք կմնա աշխարհի երես»: «Լենին մեռավ... Յոթ օր, յոթ գիշեր սուգ արին, տարան մի բարձր տեղ թաղին, որ արևուց մոտ եղնի...»:

Բակունցն այն արվեստագետն էր, որի մեջ իրականության բազմազանության կենդանի զգացողությունը: Նա չափազանց դյուրընկալ ու բազմապիսի արվեստագետ էր: Նրա երգիծական էջերը, ինչպես օրինակ, «Կյորես» վիպակը, որտեղ պատկերել է գավառական հայ քաղքենիության ամեն տեսակ դեմքերը, մանուֆակտուրայի ու ալյուրի առևտրի ցուցանակի տակ գործող հասարակական կոպեկանոց գործիչների, հիրավի աննման էջեր են: Նրա «Գավառական ակնարկները» իրենց խայթող սրությամբ Շչեդրինին են հիշեցնում:

Միաժամանակ Բակունցը խիստ քնքուշ, զգայուն գրող է. ես կասեի, որ այն լիրիկական նուրբ զգացմունքը, որ Բակունցի մեջ դրսևորվում է մարդկանց հանդեպ տածած այնքան բնական ու ինքնաբուխ սիրով, առանձնակի սրությոմն է տալիս նրա գեղարվեստական ընդումներին: Ահա նրա «Ալպիական մանուշակ» նովելը, որտեղ պատմված է ճանապարհորդների հանդիպումը մի կնոջ հետ լեռնային գյուղում: Այնքան նրբորեն է այս նովելի մեջ վերարտադրված ամեն ինչ՝ և ուղևորների տրամադրությունը, և՛ երեխաներով ու գյուղական տնտեսությամբ ծանրաբեռնված այդ կնոջ տրամադրությունը, որին մանուշակ են նվիրում, և նրա ամուսնու խուլ ու անհիմն խանդը:

«Միրհավ» նովելը ես առանց երկմտելու կդասեի Մոպասանի նմանօրինակ պատմվածքների շարքը: Ինչի՞ց է հյուս-

Ա 2150

ՀԱՅ ԳՐՈՂՆԵՐԻ ՄԻՈՒԹՅԱՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ված այս նովելը. ծիրանի ծառերի միջից սողոսկող արևի լույսից, խաղողի հյութի բույրից, որ գալիս է այգու խորքում ծածկված հնձանից, որտեղ աշխատում է երիտասարդը: Զարմանալի ողջախոհությամբ է վերարտադրված այն տպավորությունը, որը, արդեն իր կյանքի մայրամուտին, ըստ պանված միրհավի մեջ զգում է ջերմությունն այն աղջկա, որը մի ժամանակ, երիտասարդության օրերին անձնատուր էր եղել իրեն ու ընդմիշտ մնացել իր հիշողության մեջ:

Բակունցն իր վերջին անավարտ վեպը նվիրել է Խաչատուր Աբովյանի երիտասարդ տարիներին: Գրված գլուխներից երևում է, թե ինչպիսի հնարավորություններով ու ճկունությամբ էր օժտված Բակունցի ռեալիզմը: Նույնպիսի զարմանալի ճշգրտությամբ նա վերարտադրել է էստոնական գերմանականացված Տարտու քաղաքի համալսարանի կյանքի պատկերները, կարծես հեղինակի առաջ իրեն քաջածանոթ Գորիան է:

Բակունցի վախճանը պարուրված է նույնպիսի խորհրդավորությամբ, ինչպես իր հերոս Աբովյանի վախճանը: Մի անդամ, դիշերը, Խաչատուր Աբովյանը դուրս է գալիս տնից, որպեսզի այլևս չվերադառնա այնտեղ: Եվ ընդմիշտ անհետանում է: Բակունցի վախճանը մի դրվագն էր մի այլ ողբերգության: Մեր կուլտուրայի թշնամիները Ակսել Բակունցին տարան իր տնից և նա դիմավորեց իր մահը որպես կոմունիստ և այլևս չվերադարձավ տուն:

Ինձ թվում է, թե սպասելով իր վերջին ժամին՝ նրա մըտքում վերակենդանացավ քաղաքի ծայրամասի այն քարը, որտեղ դրված էր մոռացված վերարկուն և նա մտովի իր հայացքը հառեց այնտեղ, ջերմորեն սիրած իր Հայաստանին՝ ջանալով նշմարել ծագող արևի ճաճանչները, որ ամեն առավոտ ողողում են Զանգեզուրի լեռնագագաթները:

Եվ ահա հիմա, քննարկելով արվեստագետի երկերը, մենք կարծես նորից ենք զգում և այն հողի բույրը, որը անուշ ցնդ նրա տաղանդը, և արվեստի ու մարդկանց հանդեպ տածած նրա սերը, այն ամենը, ինչով ապրում էր նա:

Շնորհակալություն քե՛զ այս ամենի համար, Ակսել Բակունց, իմ տաղանդավոր ժամանակակից, որին ես չէի ճանաչում։

К. Зелинский, „Литература народов СССР“,
М., 1957, стр. 371—378

Ռ. ՉԱՐՅԱՆ

ԺՈՂՈՎՐԴԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ՄԱՐՏԻԿը

Ակսել Բակունցի գրական կյանքը կարճատև եղավ, ընդամենը մի տասնամյակ. 1924 թվականին «Մարտակոչում» լույս է տեսել նրա «Գավառական նամականին»։ Դա Բակունցի անդրանիկ ստեղծագործությունն էր։ Այդ ժամանակ նա դյուղատնտես էր։ Գուցե և մտածում էր գրող դառնալու մասին, բայց հավիվ մտքով անցներ, թե իր գրած պարզ թղթակցությունները գյուղական կյանքից՝ մի օր իրեն դեպի մեծ փառք են ուղեկցելու։ 1934—35 թվականներին լույս տեսան Խաչատուր Աբովյանի կյանքից գրված վեպի մի քանի գլուխ։ Դա Բակունցի գրչի տակից դուրս եկած վերջին էջերն էին։ Այդ ժամանակ արդեն ճանաչված հեղինակ էր, գրական այնպիսի հռչակի հասած գրող, որի անունը Չարենցից անբաժան էին համարում։

Բակունցը ոտք դրեց գրական ասպարեզ երիտասարդ, բայց որպես որոշակի նկարագիր ունեցող հեղինակ։ Նա գրականություն մտավ որպես ձևավորված գրող, մի երևույթ, որ ինչքան հաճախ է դիտվել բանաստեղծության մեջ, նույնքան սակավ՝ արձակում։ Նրա գրելակերպը նոր էր, թարմ, նույնիսկ մի փոքր անսովոր այն ժամանակների համար, բայց դա բխում էր մեր անցյալ գրականության ռեալիստական

տրադիցիաներից, լինելով նրանց յուրահատուկ զարգացումը։ Բակունցն աչքի ընկավ դեպի հայրենի ժողովուրդն ու երկիրը, նրա պատմությունն ու կուլտուրան ունեցած ջերմագին սիրով, իր շատ որոշակի անհատականությամբ, ոճի գունագեղությամբ։

Բակունցի թողած տպավորությունն այնքան մեծ էր, որ թեև իբրև հեղինակ բոլորովին երիտասարդ էր, բառացիորեն մի քանի տարվա գրող միայն, բայց արդեն ազդում էր ուրիշների վրա։ Գրականության մեջ երևացին երիտասարդ գրողներ, որոնք աշխատում էին նմանվել Բակունցին, կրկնում էին ակսելյան թեմաները, կիրառում նրա ոճերը, նրա օրինակով պատկերներ կառուցում։ Այդ ազդեցությունը տևական եղավ և շարունակվեց Բակունցի մահից հետո ևս։ Իսկ մի-երկուսի համար Բակունցի հմայքն այնպիսի անդիմադրելի ուժ ունեցավ, որ անկարող նրա ազդեցությունը հաղթահարելու՝ մնացին գրական կյանքի ճանապարհի կեսին։ Սա վկայում է, որ Բակունցի արվեստը հետու էր մոդայիկ մի հափշտակություն լինելուց և իր արմատներով կապված էր մեր գրականության անցյալի հետ։

Բակունցը սովետահայ գրականության անդրանիկ դեմքերից չէ, բայց երբ նա հանդես եկավ՝ նոր-նոր էր միայն ուրվագծվում և կազմավորվում մեր գրականությունը, որպես երևի միայն հաղթանակած ժողովրդի գրականություն։ Նա դարձավ այդ գրականության աչքի ընկնող դեմքերից, մեկը նրանցից, որոնց արվեստի ակունքները պետք է որոնել հայ գրականության անցյալներում, ամենավաղ շրջաններից սկսած։

Բակունցը մի վառ, բոլորովին ուրույն և անկրկնելի գրող է, որի կատարած դերը սովետահայ գրական կուլտուրան առաջ մղելու մեջ փոքր չի եղել և ակներև է նաև այսօր։

Եթե Բակունցը լիներ հեղինակ միայն մի քանի պատմվածքի անգամ, ինչպես «Նամակ ռուսաց թագավորին», «Սպիտակ ձին», «Ալպիական մանուշակը», «Խոնարհ աղջիկը» և «Միրհավը», դարձյալ բավական կլիներ, որ նրա անունը դր-

րավեր իր տեղը սովետահայ գրականության մեջ: Այս ժլատ թվարկումը նպատակ չունի ընդգրկելու ակսելյան ստեղծագործության բոլոր ընտիր էջերը: Այլապես կհիշվեին նաև «Միրանի տափը», «Մուրոյի «ղրուցը» և այլ գործեր: Սրանց կողքին է «Կյորևսը», անշուշտ: Խոսքն այն մասին է, որ եթե ուրիշ ոչինչ գրած չլիներ նա, այլ միայն դրանք, այդ պատմվածքները, դարձյալ բավական կլիներ դասելու նրան սովետահայ գրականության կլասիկների շարքը: Այս, անշուշտ, պայմանական իմաստով է ասվում: Հասկանալի է, որ առանց գրական ճանապարհ անցնելու, առանց փորձի ու վարժության, որի ընթացքում մշակվում է տաղանդը, բյուրեղանում, անկարելի կլիներ վարպետության այն բարձր մակարդակը, որ նվաճված է այդ պատմվածքներում: Եվ եթե, այնուամենայնիվ, այդ պնդումն արվում է, ապա միայն նրա համար, որ այդ գրական գոհարների միջից Բակունցը նայում է մեզ ոչ թե որպես պատմության պատկանող գրական մի դեմք, այլ գրող, որից օրինակ են առնելու դեռ շատ հեղինակներ, և որի օգտին, և երևի ավելի ուժգին, խոսելու է մեր գրականության վաղվա օրը:

Բակունցը պատկերել է հին գյուղը, նկարագրել մի մռայլ ու ցավոտ իրականություն, պատմել հայ գյուղացու չարքաշ կյանքը: Ակսելը՝ շեղում, իհարկե, կատարել է, երբեմն մեծայն, և պատկերել է նաև գավառական քաղաքը, իսկ ընդհանրապես նրա տարերքը գյուղական կյանքն էր:

Ակսել Բակունցն իր առաջ մի նպատակ է դրել. պատմել նոր սերնդին, թե ինչ ծանր ճակատագրով է ապրել գյուղացին անցյալում, ոչ այն գյուղացին, որին կյանքն այնքան էր աղավաղել, որ դարձել էր խորամանկ, խաբեբա և քուռ, այլ այն միամիտ գեղջուկը, որի կարծիքով «աշխարհից վերացավ լուրթյունն ու բարին» այն օրից, «երբ հացը կշեռքի վրա դրին» («Հին տանը»):

Բակունցը նկարագրել է այն, ինչ տեսել է Զանգեզուրում մանկության և պատանեկության օրերին, պատմել է այն, ինչ լսել է իսր ծերության հասած լեռնցիներից:

Հետագայում արձակագիրը Զանգեզուրից դուրս գալու և շատ ավելի լայն հորիզոններ ընդգրկելու ձգտումներ հանդես բերեց: Սակայն ոչ այդ ժամանակ, ոչ էլ առաջ, Զանգեզուրը չսահմանափակեց նրան, չնեղացրեց գրողի մտահորիզոնը: Բակունցը նկարագրում էր մարդկային այնպիսի զգացումներ, արծարծում այնպիսի խնդիրներ, որոնք ընդհանուր էին գրողի ծննդավայրը պարփակող լեռներից հեռու ապրողների կյանքի հետ ևս. բնությունն էր տարբեր, սովորությունները՝ այլ, նիստուկացը՝ յուրահատուկ, բայց կյանքը նույնն էր, ինչ որ ուրիշ տեղերում, նույն ցավերով ու հոգսերով, նույն երազներով ու տենչերով էին ապրում մարդիկ:

Թվում է, թե Բակունցը դիտավորյալ էր որպես միջավայր այնպիսի դյուղեր ընտրում, ինչպես Մրոցն է, Դրմբոն, Աքարը, որոնք քաղաքից հեռու էին, «մոռացված, ճամփան դժվար, ճամփի վրա՝ կանաչ խոտ»: Ոչ միայն նրա համար, որ զանգեզուրցի լինելով՝ հեղինակը մոտիկից ու լավ էր ճանաչում այդ կյանքը: Եվ, իհարկե, ոչ էլ միայն նրա համար, որ անանց անտառներում կորած կամ ապառաժներին թառած դյուղերից յուրաքանչյուրն իր կյանքով մի ուրույն աշխարհ էր: Նկարագրելով այդ խուլ ու հեռավոր վայրերը, Բակունցը կամենում էր ասել, թե կապանքը, ճնշումը, հարստահարությունը, որ մի դեպքում գալիս էր պրիստավից, մյուս դեպքում մեծատուն հարևանից, տանուտերից, դյուղական խանութպանից, երբեմն էլ անտառապահից, անգամ պիսերից ու գրիչից, մի խոսքով՝ սոցիալական անարդար կառուցվածքից,— թափանցել է նաև այստեղ, նույնիսկ այդ խուլ ու հեռավոր վայրերը, ու թվում է մի մոռացված անկյուն «այն օրերից, երբ դեռ մարդը չկար, և բրածո դինոզավրը նույնքան ազատ էր զգում իրեն, ինչպես այջը մեր օրերում»:

Բակունցի հերոսները հաճախ խեղճ ու կրակ մարդիկ են, տարին տասներկու ամիս քարի ու քոլի հետ կռիվ բռնող տաժանակիրներ, աղնիվ ու արդար, սակայն ոչ ուժեղ և ընդդիմացող, ոչ էլ ըմբոստ ու պայքարող: Գրողը, իհարկե, տեսնում էր նաև պայքարող ուժերը, քանիցս անդրադարձել է և

նրանց նկարագրին, բայց նա մի առանձին սեր ու հակում է հանդես բերել սոցիալական ճակատագրի ծանր հարվածների տակ ընկածների նկատմամբ: Դա երբեմն տխուր տրամադրությամբ էր համակում պատմվածքը, թախիծով պարուրում այն, մի վտանգ, որից զգուշացնում էին գրչակից ընկերները, որպեսզի չլինի թե հեռանկարի պայծառությունը կորցնի:

Բարեկամական այս զգուշացումը Բակունցի հակառակորդները ծայրահեղության հասցրին, դատապարտեցին նրան նահապետական կյանքի ամենահետամնաց ձևերի սրբագործման և, դրա հետ միասին, հապար ու մի այլ մեղքերի մեջ: Դա, իհարկե, չարակամություն էր, որը, սակայն, տպավորություն գործեց, ազդեց նույնիսկ այնպիսիների վրա, որոնք իրենց համարում էին Բակունցի տաղանդի անկեղծ պաշտպաններ: Միևնույն ժամանակ այլ բան էր, բայց եթե թախծոտին հրճվանք, որ մարդ կարող է ապրել, երբ, տարիների բացակայությունից հետո, ոտք է դնում այն խրճիթը, որտեղ արձակել է իր առաջին ճիչը: Այդ զգացումն է համակում Բակունցին, երբ խոսում է գեղջկական կյանքի այնպիսի կողմերի մասին, որոնք հմայիչ են իրենց նահապետական արդար պարզությամբ, միամտությամբ, մարդկայնությամբ, անարատությամբ: Դա չի էլ կարելի սեր անվանել, ոչ էլ մանավանդ՝ ափսոսանք: Եվ մեկից կա, և մյուսից, բայց դա ավելի շուտ այն է, ինչ կոչվում է մանկության հետ կապված հիշողություն, բոլոր հիշողություններից ամենաքնքուշը, ու ջերմացած է մի ներող ու մեծահոգի զգացումով, որի անունը դժվար է բառարանների մեջ գտնել:

Ասես Բակունցն իր առջև նպատակ էր դրել պատկերել հայ ճնշված գյուղացուն հոգեկան կյանքի տարբեր դրսևորումների մեջ: Եվ ամեն տեղ ու յուրաքանչյուր պահ հայ գեղջուկը դրսևորում է իրեն իբրև հոգեկան բարձր կյանքի ընդունակ էություն: Իր հերոսներին նա դնում է կյանքի ծանր պայմանների մեջ, դրամատիկ կացություններն հաջորդում են միմյանց և նրանք, ակսելյան գեղջուկներն այդ, շարունակում են մարդ մնալ՝ այդ հասկացողության ժողովրդական

ըմբռնումով՝ միշտ բարի, միշտ առաքինի, միշտ առավել ու բարձր, քան նա, որ անգթորեն ձեռք է բարձրացնում նրա վրա։

Հույսն է այն կենսահաստատ տրամադրությունը, որի վրա Բակունցը կառուցում է իր նույնիսկ ամենատրամագին պատմվածքները։ Չի կորցնում իր հույսը, ապրում է նրա կրակով ջերմացած նաև նա, ով իր մեջքի վրա դեռ զգում է մտրակի շառաչուն հարվածի ցավը, ինչպես Արթին-պապը («Նամակ ոուսաց թագավորին»)։ Ծնծվել են գյուղացիները, ճնշվել ու կեղեքվել, ահ ու սարսափի մեջ ապրել, բայց հույսը երբեք չեն կորցրել։ Երբ մարդն արդար է, նա այդպես էլ տեսնում է աշխարհը։ Այդ մտայնության մեջ միամտություն կա, որ ապստամբ որդու ազատությունը հայրն ակնկալում է նրանից, ում կամքով շղթայել և Սիբիր են ուղարկել նրան, բայց և մի անարատ մաքրություն, որ համոզմունք դառած՝ վառ է պահում հույսը։ Որքան ձգտումներ է կործանել անարդար կյանքը, ինչքան չքնաղ երազներ ավերել, բայց հույսի մի շող դարձյալ բոցկլտում է խավարում, ինչպես «միայնակ աստղը մթին երկնքի մեջ»։ Նույնիսկ այն գյուղացին, որ կարծում է, թե իր նմանները մի կերպ պետք է ապրեն ունևորների շվաքում, անգամ այդ խեղճ ու կրակ գյուղացին չի ուզում, որ որդին սիրը դառնա կամ ծառայության մտնի պրիստավի մոտ. «Հարամ հացը,— ասում է նա,— թող իմ սուփրին չմնի»։ Ուրեմն՝ նա էլ էր հասկանում, որ այդ պաշտոնյաները գործում են ժողովրդի շահերին հակառակ («Վանդունց Բադին»)։

Բակունցը հայեցող հեղինակ չէր և իր հերոսների մարդկայնությունը չէր հակադրում նրանց սոցիալական նկարագրին։ Մարդկայինը և մարդկությունը նա հակադրում էր հասարակական չար ուժերին։ Արթին պապի կերպարը կառուցել է մարդկայնության և անմարդկայնության հակադրությամբ. որքան ազնիվ է նա, այնքան ավելի անազնիվ են վարվում նրա հետ, որքան բարի է ու խղճով, այնքան ավելի չար և անգութ են վերաբերվում նրան։

Կյանքի նկարագրության այդպիսի դիտակետը գրողին հնարավորություն էր տալիս ավելի ցայտուն դարձնել անցյալ իրականության սոցիալական էությունը՝ սեփականատիրական հասարակության անմարդկային բնույթը։

Հոգեկան կյանքի մի այնպիսի արտահայտություն, ինչպիսին սերն է, ակսելյան հերոսը ղգում ու ապրում է առանց մանրանալու, առանց գեհհկության տալու իրեն, միշտ անկախ նրանից, թե դա հոգուն բերկրանք է բերում, թե՞ ցավ ու կսկիծ, գանվելով նրա ըմբռնման բարձրության վրա։ Դրա փայլուն ապացույցը «Միրհավն» է։ Երիտասարդ տարիներին ապրած, բայց հետո կորցրած սիրո դրամատիկ մի պատմություն է այդ։ Էական միտքը այն է, թե հարստությամբ կարելի է աղջկան խլել, բայց մեղցնել նրա հետ կապված զգացումը՝ երբեք։ Տարիներն անգամ չկարողացան խլացնել Դիլան-դայու սերը, որը ինչպես անթեղված մի կրակ, միշտ ջերմացրել է նրա հոգին։ Ոչ իր ամուսնությունն ուրիշի հետ, ոչ էլ սիրելի աղջկա վաղաժամ մահը չկարողացան թուլացնել սիրո բոցավառ կրակը։ Եվ այն ժամանակ, երբ կարծում էր, թե հասել է իր կյանքի վերջին աշունը, նույնիսկ այդ ժամանակ էլ ոչ ոք և ոչինչ չկարողացան մթագնել ճշմարիտ սիրո զգացումը։ Եվ նա հավատարիմ մնաց նրան մինչև խոր ծերությունն՝ շնորհակալ իր ապրած, ճիշտ է, կարճատև, բայց պայծառ և այլևս անփոխարինելի երջանկության համար։

Բակունցն ըմբռնում էր, որ գյուղացիության սոցիալական նկարագիրը միակողմանի արտահայտություն ստացած կլինի, եթե բավականանա զրկված ու խեղճ մարդկանց նկարագրով։ Նրանից ոչ պակաս, իսկ երբեմն էլ առավել, անցյալի գրողներն են պատկերել գյուղացու վայրագ շահագործումը։ Բակունցը սովետական ժամանակաշրջանի գրող է՝ նրա առավելությունը նաև այն էր, որ գյուղացիական հոգեկան կյանքի մի այլ, շատ կարևոր կողմն արտահայտեց, ցույց տվեց ժողովրդին որպես պատմության շարժիչ ուժ, որպես երկրի ուժն ու հնարավորությունները կրողի, գյուղացուն՝

որպես, Գորկու խոսքով ասած՝ «պարզ, խելոք, օժտված մարդ, ահագին սիրով դեպի աշխատանքը, խոսվքը, հուզումը»։

Բակունցի պատմվածքներում և ակնարկներում ցոլաց այն միտքը, թե հայ ժողովուրդը ազգային ճնշումներին ենթակա բազմաչարչար ժողովուրդ է, սակայն միաժամանակ տոկուն, չինարար ժողովուրդ է, դիմադրող, ստեղծագործող։ Բակունցն ասում է, թե ինքը չի կասկածում, «որ երբևիցե մի դրիչ կպատմի» մեր ժողովրդի պատմությունը «և այդ գրիչը շատ կգտնի հերոսություններ նրա կյանքում» («Քեռի Դավոն»)։ Ի՞նչ միայն չի տեսել ժողովուրդը. մարդիկ ապրել են «մրոտ տների թոնրածխի մեջ», անկողին ունենալով եղեգնյա խսիրը, ապրել են աղքատ, հալածված ու հաճախ այդ կյանքն էլ շատ է համարվել նրանց համար։ Քանդել են տունը, քշել այն մի ափ տարածությունից, որի վրա հաստատված պապերը միամտությունն ունեին կարծելու, թե իսկապես տեղ են նվաճել իրենց թոռների համար։ Բակունցն իրավացի էր, երբ ասում էր, թե ազգագրական պատմիչը մի անգամ չէ, որ զարմանալու է, «թե ինչպես է, որ բոլոր պատուհասների ընթացքում չի անհետացել» մեր ժողովուրդը։ Չի անհետացել, որովհետև կառուցել է, չի անհետացել, որովհետև երբեք չի դադարել ստեղծելուց։

Բակունցը պատմում է, թե ինչպես մարդիկ ժայռերի մեջ բնակություն են հաստատել, ապրել քարանձավներում, ապառաժների վրա կյանք աճեցրել այնշատ, որ «ժայռից ջուր են բերել ու քարերի վրա բազմացրել ընկուզենի, ցանել կորեկ ու վազահաս ցորեն։ Ահա այդ ժողովուրդն է, աշխատանքի մարդը, որ պահել ու պահպանել է հայրենի տրադիցիաները, հին սրուցյները Զենով-Օհանի, Մսրա Մելիքի և Բլոր մանուկի մասին, պահել գեղջկական նրաժշտությունը, ոչ միայն «լեռնականների կորովի երգը, որից բորբոքվում է արյունը», այլև հովվական այն պարզ եղանակները, ուր և թախիծ կա, «կարծես մեկը մոլորվել է խոր ձորերում և տխուր հեկեկում է, կա և ջինջ ուրախություն, երբ լեռների վրա ծագում է արևը, ելնում է ծուխը, մշակը գնում է աշխատանքի, վերջապես և կան կա-

բոտի հնչյուններ՝ վերադարձի և վերջին հույսի» («Ծիրանի փողը»):

Բակունցն ասում է, թե քիչ չեն և այնպիսի գյուղացիներ, որոնց կյանքի իմաստը մի կտոր հացի համար աշխատելը չէ միայն: Այդպես է, օրինակ, Ավան-ամին: Նույնը կարելի է ասել նաև ջրաղացպան Անդրիի և դարբին Վանեսի մասին: Խորհրդածում են, թափանցում, գլուխ ջարդում, որ հասկանան կյանքը: Կարելի է ասել, որ դրանք գյուղական փիլիսոփաներ են, յուրահատուկ իմաստության տեր, երբեմն միամիտ, երբեմն երազկոտ, բայց միշտ արդարամիտ, միշտ ազատասեր («Կարմրաքար»):

Նույնը կարելի է ասել և Աթա-ապոր մասին, որ ժողովրդական իմաստունի և իսկական նահապետի մի հոյակապ կերպար է, գյուղի ցավերով ապրող մի վեհացած հոգի, որ շատ անգամ է մահվան երեսին նայել, կյանքի ծանր պահեր ապրել, բայց երբեք գլուխը չի կորցրել: Եվ այդ մարդը, որ իր կյանքում ոչ լաց է եղել, ոչ էլ հառաչել, այժմ ողբում է գյուղի հինգ երեխաների մահը: Ողբում է նա, բայց դա սովորական ողբ չէ: Նա խոսում է քնության հետ, խորհրդածում, որոնում պատասխան, որ պետք է տա ժողովրդին: Աթա-ապերը, ասում է Բակունցը, «սկսեց խոր ձայներից, հանդարտ, ինչպես հողմի առաջին ալիքը, որ անցնում է անտառի վրայով և արտերի վրայով, երբ ծփում են խոտերը և լորը դեռ չգիտե, որ ահա ձագերի վրա կթափվի սև կարկուտ: Աթա-ապերը խոր սկսեց, ինչպես հորովելի սկիզբը, ապա բարձրացավ, կեռմաններով ոլոր-մոլոր բարձրացավ, և ինչքան բարձրացավ, հզորացրեց ձայնը և վերջում, ինչպես սևակնած երկնքի որոտ, դղրդացրեց և արձագանքը զրնգալով գնաց մինչև Մեղրաքերծ, մինչև Զինգիլա քարերը գնաց և յոթ անգամ Պղնձաքարը զրնգաց: Այդ ողբ չէր, այլ ահարկու բողոք կապույտ երկնքին բողոք, որին ձայնակցում էր ձմեռվա քնից զարթնող բնությունը և քարե արծիվը, որ երդի աղմուկից դուրս էր թռել,— քարե արծիվն իր թևերի վրա տա-

նում էր մարդու բողոքը մահի դեմ» («Եղբայրության ընկուզենիները»):

Ինչպես այլ առիթներով, այնպես էլ այս անգամ Բակունցն այն միտքն էր հաստատում, որ հոգևի ու կարիքի մեջ ընկղմված գյուղացու հոգին ևս ընդունակ է հոգևկան հանդուգն թռիչքների, մարդկային մեծ կյանքի ու վսեմ ձգտումների:

Բարձր մարդկայնությամբ են տոգորված ակսելյան էջերը: Գրողն այն մարդին չէր, թե սոցիալական այսպիսի դաժան իրականության մեջ մարդը ոչինչ չի կորցնում իր մարդկայնությունից: Նա այդ էլ է նկարագրել, ավելի սակավ, բայց մարդկանց մեջ նա որոնել է մարդկայինը, որ բերում է թեկուզ միամիտ, բայց բարի հայացք, բերում է հոգու քնքշություն, որ դեռ չարտահայտված չքանում է, ինչպես խոնարհ աղջիկ սերը («Խոնարհ աղջիկը»), բերում է մարդի իմաստություն, որ Օրուջին և Աթա-ապորը կյանքի ամենադժնդակ օրերին էլ հավատարիմ պահեց ոչ ըստ արյան սկիզբ առած եղբայրության, որ կար ժողովուրդների մեջ՝ ամենաանհիշելի ժամանակներից սկսած («Եղբայրության ընկուզենիները»):

Բակունցը մարդկայնությունը որոնել է ժողովրդի, պարզ ու հասարակ մարդկանց մեջ և համոզված է եղել, որ եթե չլիներ այդ մարդկայինը, չէր լինի և ըմբոստացում, չէր բարձրանա ապստամբ ոգին ընդդեմ խարեբայության, ստի և շահագործման, ընդդեմ հոգևոր այլասերման, բռնությունների ու կեղեքման: Չլիներ այդ մարդկայինը, չէր հաղթանակի և այն դիտակցությունը, թե կռվով միայն խաղաղություն կհաստատես երկրի վրա, թե զենքով կբարձրացնես մարդու կոչկրտված արժանապատվությունը, զոհեր տալով միայն կվերադարձնես մարդուն նրանից հափշտակված երջանկությունը:

Այս համոզումն են պաշտպանում սովետական կարգերի համար մղված պայքարին նվիրված ակսելյան պատմվածքները, որոնցում պատկերված է մի սերունդ, որ Աթա-ապոր և քիրվա Օրուջի բարեկամությանը մի նոր իմաստ է հաղորդում: Այդ սերունդը մի վճռական քայլով առաջ անցավ իր նախնի-

ներից և ժողովրդի ազատության գաղափարը կապից ռևոլյուցիայի հետ: Այդ սերունդին են պատկանում Հաքուտը, որին դաշնակցականները գնդակահարում են («Վանդունց Բադին»), ինչպես և քաղաքացիական կռիվներում հերոսաբար զոհված Սևը («Սև ցելերի սերմնացանը») և Անդոն («Բրուտի աղանի»):

Բակունցը շատ է գրել հին գյուղի մասին: Եվ միայն նա չէ, որ գրել է: Սովետահայ գրականության մեջ, մանավանդ 20-ական թվականներին, բչերը չեն, որ անդրադարձել են հին կյանքի վերապատկերմանը: Ռևոլյուցիային հաջորդած հինդ տարին կամ նույնիսկ մի տասնամյակը շատ ժամանակ չէր, որ գրողը մոռանար անցյալի ծանր մղձավանջը և այլոց պահանջ չզգար նրա մասին արտահայտվելու: Հարցը միայն նյութը չէ, այլ զգացողությունը: Իհարկե, անկարևոր չէ և թեման, բայց շատ էական է գրողի բռնած դիրքը, նրա համոզումն ու տեսանկյունը: Գորկին խորհուրդ էր տալիս Գլադկովին՝ անպայման գրի առնել իր մանկությունը, որպեսզի նոր սերունդն իմանա, թե ինչ է իրենից ներկայացրել մեր անցյալը: Բայց և միաժամանակ նա ասում էր, որ անցյալի թունավոր, տաժանակրային ազդեցությունը լավ լուսաբանելու և ըմբռնելու համար անհրաժեշտ է զարգացնել ներկայիս նվաճումների բարձրությունից նրա վրա նայելու հմտությունը: Բակունցը ժամանակակից աչքերով է նայել անցած-գնացած կյանքին: Պատկերելով կյանքի քարացած ձևերը, քաղքենիական բարքերը, ճնշումը, շահագործումը՝ Բակունցը նպատակ է ունեցել շեշտել նոր կյանքի բացարձակ առավելությունն անցյալի նկատմամբ, նկարագրել անցյալն այնպես, որ ընթերցողն արժեքավորի իր ապրած ժամանակը, այն կյանքը, որ ստեղծվում է նրա աչքերի առաջ, նրա իսկ մասնակցությամբ:

* * *

Բակունցի ստեղծագործության մի մասն էլ նվիրված է նոր գյուղին: Ուրիշ կերպ էլ չէր կարող լինել: Բակունցը գրա-

կանութիւն եկաւ դյուղից և նրա գրած անդրանիկ էջերը դյուղական անցուդարձին նվիրված խղճահարություններ էին:

Նոր դյուղի մասին Բակունցի գրած պատմվածքների գնահատությունը պետք է հենվի պատմական մոտեցման վրա:

Քանանական թվականների գրողների մի մասի համար բնորոշ էր անցյալ գրականությանը հակադրվելու ձգտումը: Պաշտպանելով պատմակարդային ինքնամփոփվածության սխալ տեսությունը, նրանք այն միտքն էին զարգացնում, թե յուրաքանչյուր պատմակարգ, անկախ անցյալից և նույնիսկ հակառակ նրա է ստեղծում իր կուլտուրան: Սահմանագծվելով անցյալից, շեղվելով ռեալիզմից, նրանք գրականության զարգացումը դիրքորոշում էին առնվազն դեպի սխեմատիզմ: Այն բարդ պրոցեսը, որ ապրում էր մեր կյանքն այդ թվականներին, անկարելի էր պատկերել աբստրակտ ռոմանտիզմի տեսանկյունից, որին ոչ քչերն էին դերի: Ու թեև ոչ ապաշնորհ, ոչ էլ անձիրք՝ այդ գրողները չկարողացան մնայուն արժեքներ ստեղծել: Եվ այլ կերպ չէր կարող լինել, որովհետև կենդանի մարդու փոխարեն տալիս էին սոցիոլոգիական սխեմա, սոցիալական իրականության պատկերումը փոխարինում վերացական թեմատիկայով, պարզ, խոսակցական լեզվին, հյութեղ ոճերին գերադասում էին ճառայնությունը:

Բակունցն այդ ճանապարհով չգնաց: Եվ, իհարկե, ոչ միայն նա: Նույն դիրքերի վրա էին կանգնած նաև Զարենցը, Դեմիրճյանը, Զորյանը և ուրիշները: Բակունցը կյանքի փաստից էր գալիս դեպի ընդհանրացումը: Նա մոտ կանգնեց իրականությանը: Ոչ թե կանխակալ սխեմաներ վերագրեց կյանքին, այլ կյանքից ստացած տպավորությունների հիման վրա կենդանի պատկերներ գծեց: Նոր մարդու, ընդհանրապես կերպարի մշակման հարցում սոցիոլոգիական սխեմային հակադրեց կենդանի մարդու պատկերն ընդհանրացնելու ռեալիստական պահանջը: Այսօր կարող ենք շատ էջեր մեզ չդոհացնել, բայց նրանց պատմական ծառայությունն անուրանալի է:

Մեր առաջատար գրողները, այդ թվում, իհարկե, նաև Բակունցը, ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական

գրականության տրադիցիայի զարգացնողներն եղան: Թերևս դրանով էլ պետք է բացատրվի «ձախ» աղմկարարությամբ զբաղվող քննադատների Բակունցին հասցեագրած կշտամբանքը: Սակայն ապագան հերքեց նրանց, մանավանդ որ շատ շուտ, հաջորդ տասնամյակի առաջին տարիներին ժողովրդայնության սկզբունքի հաղթանակը կրկին անգամ հաստատեց գրականության սերտ կապը կլասիկ գրականության դեմոկրատական արմատների հետ:

Բակունցը, որքան էլ իր շեշտված անհատականություն ունեցող գրող էր, հավատարիմ մնաց անցյալ գրականության լավագույն ավանդներին: Նա տրորված ճանապարհներով չէր գնում, բայց այն ուղիները, որ հարթում էր նա, խորապես կապված էին հայ գրականության և ժողովրդական բանահյուսության դարավոր ավանդների հետ: Եվ այն լավագույնը, որ վաստակել է Բակունցը, անկասկած իր տեղն ունի սովետահայ գրականության ընտիր էջերի շարքում: Գրողն այդ տեղը նվաճել է գեհիկ սոցիոլոգիզմի կաշկանդող ազդեցությունից ազատ լինելու շնորհիվ:

Բակունցի պատմվածքների և ակնարկների մեջ ընթերցողը կգտնի 20-ական թվականների գյուղի պատկերը, այն նոր հարաբերությունները, որ ուղղյուցիայից անմիջապես հետո ծնունդ էին առնում գյուղում: Բակունցի ստեղծագործության մեջ արտացոլվել է մեր կյանքում կատարված մի մեծ փոփոխություն, երբ երեկվա զրկված գյուղացին այսօր դարձել է հողի ու ջրի տեր: Բակունցը ցույց է տալիս, թե ինչպես է վերափոխվում աշխատավոր գյուղացու գիտակցությունը: Նա սկսում է մտածել պետականորեն, անձնական շահը տեղի է տալիս հասարակական հետաքրքրությունների առաջ: Ակսելյան գյուղը թեև արտաքուստ դեռ չի փոխվել, խրճիթները ծխից սևացած են, պատերը մամռոտած, բայց «անդարձ մեռնում է հինը, ու նորը գարնան կանաչի պես հերվա դեղնած ցողունների արանքից ծլում է փարթամորեն»:

Բակունցը աչք չի փակում գյուղական կյանքի սովերոտ կողմերի առաջ. խոսում է կենցաղի հետամնացությունից,

պատմում դժվարությունների մասին, սակայն այդ բոլորի կողքին տեսնում է ամենաէականը, կյանքի հիմքերի փոփոխությունը, գյուղացու հետաքրքրությունների ընդարձակումը, երբ մարդուն սկսում է տիրել հանրային մտահոգությունը, երբ գյուղացիները ժողովներում միաբ-մտքի տալով՝ գծում են իրենց գյուղի հեռանկարը, ձգտում աշխատանքների մեքենայացման, անգրագիտության վերացման զուգահեռով ոգևորվում, թերթ կարդում, հետաքրքրվում միջազգային կյանքով («Տրախտորի մաշինը»):

Ակսելի դրած պատմվածքներն ու ակնարկները նոր գյուղի մասին տարբեր թեմաների են նվիրված, բայց մի ներքին իմաստ կապում է նրանց իրար. դա նորի մուտքն է կյանք, նրա բերած խնդությունը, ռոմանտիկ չափերի հասնող այն նվիրվածությունը, որով կյանք են մտնում բոլորը, համոզված, որ ամենագործուն մասնակցությունն են ունենում նորոգ կյանքի հիմքերի հաստատմանը, կյանքի վերափոխման պրոցեսին: Այսպիսով, Բակունցը սովետական ժողովրդին պատկերացնում էր որպես պատմության դիտակից ստեղծողի:

Սրա հետ սերտ կապերով կապված է նաև առաջնորդի թեման:

Բակունցը պատմում է Ալագյազի լանջերում հովվից լսած մի զրույց Լենինի մասին: Մենք չգիտենք, թե այդ զրույցը հեղինակային մտահղացում է, թե՞ իսկապես լսել է, գրի առել ու իր պարտքը համարել լույս աշխարհ բերել, որպեսզի ավելի լայն տարածում գտնի, քան այն սահմանափակ «աուդիտորիան», որ կարող էր ունենալ Մաղդա գյուղի հովիվ Մուրոն:

Դա պարզ, բայց գողտրիկ զրույց է, հյուսված անպաճույճ խոսքով, այն սրտագին միամտությամբ հանդերձ, որ ժողովրդական զրույցը դարձնում է անկեղծ և հոգեբուխ: Լենինի համբավը ուր և ում ասես չի հասել, նույնիսկ անգրագետ հովվին, որ անպատճառ լեռան գլխին է,— ասում է հեղինակն այս պատմվածքով: Բայց ոչ միայն այդ: Զրույցը ծնվել է ջերմ սիրուց, խոր երախտագիտությունից, այն ամե-

նանվիրական հույզերից, որ ժողովուրդը տածում է դեպի իր մեծ առաջնորդը: Մուրոն ասում է, որ երբ Լենինը մեռավ՝ յոթ օր, յոթ գիշեր սուգ արին և ապա տարան ու թաղեցին մի բարձր տեղ: Իրական փաստից կատարված այս շեղումը թերևս անտեղյակության հետևանք չէ, այլ Լենինի պատմական դերի գնահատության յուրովի անդրադարձումն է ժողովրդական երևակայության մեջ, որը հնարավոր էր համարում նրան թաղված տեսնել մի այնպիսի բարձրության վրա, որ «արևուց մոտ էղնի»:

Ու թեև Մուրոյի պրույցը Լենինի մասին է, բայց այնտեղ շոշափվում է ժողովրդի սոցիալական ճակատագրի հարցը ևս: Եվ դա հասկանալի է, որովհետև ժողովրդի երևակայության մեջ Լենինի կերպարը նույնանում է ժողովուրդների ազատության գաղափարի հետ:

Բակունցին գրաղեցրել է ճակատագիրը ժողովրդի այն հատվածի, որը թուրքական լաթխաղանի ահից փախած՝ ապաստան է որոնել օտար երկրներում: Եվ, ինչպես ճշմարիտ հայրենասեր, Բակունցը բոլոր այդ հայերի փրկությունը հայրենադարձության մեջ էր տեսնում, մի շարժում, որ աշխարհով մեկ ցրված ժողովրդին վերադարձնելու էր հայրենիք՝ Սովետական Հայաստան:

Հայրենադարձությանը շատ հեղինակներ են անդրադարձել, բայց քչերն են թեման մշակել այնպիսի հաջողությամբ, ինչպես Բակունցը իր «Լաո-Մարգարը» պատմվածքում: Չմոռանանք ասել, որ նա այդ թեմայի առաջին և այն ժամանակ միակ մշակողն է եղել մեր գրականության մեջ: Արդիական թեմայով գրված մի ընտիր էջ է դա, որն ասես հին կյանքից գրված նրա պատմվածքների բնական շարունակությունը լինի: Այստեղ էլ գրողին գրաղեցնողը մարդու ճակատագիրն է, սեփական գյուղից գաղթած, հալածական կյանքով ապրած այն Մարգարի, որ նախ որդուն է կորցնում, ապա և կնոջը:

Պատմվածքում կա մի այսպիսի մանրամասն. գյուղի ծիրանուտում լինում է մի ծիրանի, պտուղը՝ խոշոր ու համեղ: Մարգարի պառավը այդ ծիրանի կորիղները հավաքում է ու

պահում, որ մյուս տարի տան առաջ տնկի։ Վրա է հասնում աղետը, տեղահան են լինում ու թեև շատ երկրներում են ապրում, բայց մի հաստատուն տեղ չեն ունենում, որ կորիզները հանձնեն հողին։ Կնոջ մահից հետո Մարգարը երկու իղձ ուներ — մի կերպ թոռանը մեծացնել և մեկ էլ ծիրանի կորիզները պահ տալ մի ապահով հողի։ Այդ ապահով հողը հայրենիքը եղավ։ Եվ այժմ, ինչպես նկարագրում է դրողը, Մարգարի փոքրիկ, ջրակալած աչքերում հաճախ էր փայլատակում հրճվանքը, մանավանդ երբ «գարնան ջրառուքին, առվի բանդը սարքելու համար դպրոցի մոտովն էր անցնում և ցեխապատ ճեղքից նայում, թե ինչպես դպրոցի բակում վազվզում են երեխաները, խաղում, կանչում, և երեխաների հետ խաղում է Թորոսիկը, իսկ դպրոցից մի քիչ հեռու, իրենց տան առաջ ծիրանի տունկերն են ձգվում արևի տակ...»։

Այս մանրամասնը սիմվոլիկ իմաստ ունի և խորհրդանշում է պանդխտացած հայի վերագտած երջանկությունը հայրենի երկրում, սիրով աշխատելու մի իրավունք, որ իր հետ բերում էր բոլորովին նոր հոգեբանություն։ Եվ Մարգարը ջրվորի պարտքը կատարում է ազնիվ նվիրվածությամբ, այն սրտացավ հոգատարությամբ, որ մարդ ունենում է սեփական տնտեսության նկատմամբ։

Եվ ոչ միայն այդքան։ Սերը դեպի իր գործը բնորոշ է եղել հայ գյուղացու համար նաև անցյալում։ Նույնը և ազնվությունը։ Չի կարելի ասել, թե Մարգարը ազնիվ չէր իր գործի մեջ, երբ օտար երկրների ավազուտներում նորակառույց ճանապարհների համար խիճ ջարդող բանվոր էր։ Նրան դանակոծելու պատճառը ոչ թե վատ աշխատելն էր, այլ այն, որ հանդգնել էր կնոջ գերեզմանի վրա հեռուներից բերված քարերից մեկը դնել։ Բակունցի նկարագրած գյուղացու հոգեբանության մեջ նորությունն այն էր, որ աշխատանքը այլևս ուրիշի աշխատանք չէր, այլ իրենը, ծառայի, ստրուկի աշխատանք չէր, այլ տիրոջ, և այդպիսով մշակվել էր մի վերաբերմունք, որ նոր էր հատկապես նրանով, թե յուրաքանչյուրը համակված էր ընդհանուր մտահոգությամբ՝ համոզված, որ

ամենքը պետք է աշխատեն նվիրված, սիրով, որ գործն իսկապես շահի: Կարևորը նաև այն էր, որ Ակսելի պատմվածքներում և ակնարկներում իր արտացոլումն էր գտնում աստիճանաբար հաղթանակող այն գիտակցությունը, թե որքան լավ ես աշխատում, այնքան ավելի ես ամրապնդում երկրի դիրքերը, նրա շահերն ու իրավունքներն ապագայի նկատմամբ:

Թեև Մարգարը անհատականացված կերպար էր, բայց նա իր ճակատագրով, իր կյանքի պատմությամբ, իրականության շատ ավելի լայն ընդգրկման արտահայտություն է, խտացած նկարագիրն է մի ամբողջ ժողովրդի, նրա ապրած ազգային ողբերգության:

Եվ սա մի անգամ ևս վկայում է այն, որ Բակունցն իր վաղ ստեղծագործության շրջանում անգամ կարողանում էր մի առանձին անհատի ճակատագրի և բնավորության պատկերը գծել իբրև ժողովրդի ճակատագրի և բնավորության արտահայտություն: Իսկ դա իր հերթին նշանակում էր կարենալ այսօրն առնչել ժողովրդի անցյալի և ապագայի հետ:

Նոր գյուղի մասին Բակունցի գրած պատմվածքները նույն արժեքը չունեն: Մի մասը իր գեղարվեստական համակման ուժը չի պահպանել: Շատ գործեր էլ, որ գրել է Բակունցը, այսօր արդեն լոկ պատմական հետաքրքրություն են ներկայացնում, ճանաչողական արժեք միայն, որպես վկայություն այն մեծ վերափոխման, որ ապրում էր հայկական գյուղն այդ տարիներին:

Անտեսել Բակունցի հաջողությունը նորի պատկերման մեջ անկարելի է: Գրականության մեջ միշտ էլ կհիշվեն այնպիսի պատմվածքներ, ինչպես «Մուրդոյի «ղրուցը», «Վառ Մարգարը», իսկ «Քեռի Դավոն» ակնարկագրության լավագույն մի նմուշ է: Սակայն անկասկած է, որ նա իրեն չի սպառել այդ հարցում, ավելի ճիշտ՝ լիովին չի դրսևորել: Բակունցը միշտ չէ, որ իրեն ներքուստ պատրաստ էր զգում, հասունացած նոր կյանքի ընդհանրացած պատկերը տալու իր հարափոփոխ ընթացքի մեջ: Ոչ սակավ, երբ դժվարանում էր նոր երևույթը գործողության մեջ դրսևորելով գեղարվեստա-

կան ընդհանրացման մակարդակին բարձրացնել, դիմում էր հեղինակային միջամտության, ոչ թե պատմելու, նկարագրելու իմաստով, այլ մի զեղեցիկ սճական զարձվածքով, մեծ մասամբ պատկերավոր արտահայտությամբ դիտած երևույթի գնահատականը տալու հնարին: Տպավորությունն այնպես էր, որ պատասխանատվության զգացումը զարաշրջանի և ընթերցողի առաջ նրան զարձրել էր զգույշ ու նա անշտապ պատրաստվում էր այդ մեծ թեմայի ընդգրկմանը: Գրում էր, որ արձագանքի օրվան, եա չմնա կյանքի ընթացքից, սակայն միաժամանակ այն, ինչ գրել է՝ մեծ մասամբ դիտողությունների և տպավորությունների զրառում է, նյութի կուտակում ապագա մեծ ստեղծագործության համար:

* * *

Բակունցի հետաքրքրությունները լայն էին ու բազմազան:

Քննարկան շնչով գրված պատմվածքների հետ միասին՝ Բակունցի գրական ժառանգության մեջ գտնում ենք նաև երգիծական էջեր: Սակավ կարելի է հանդիպել հեղինակի, որի տաղանդը հավասար ուժով ներդաշնակեր գրականության այնպիսի ծայրահեղորեն տարբեր բնագավառներ, ինչպես լիրիզմն ու երգիծանքը: Այդպես էր և Գոգոլը: Մի առանձնահատկություն եա. եթե Բակունցի քնարական պատմվածքներում երգիծանքի տարրերը առանձնապես նկատելի չեն, ապա նրա երգիծական էջերը հաճախ լիրիկական շունչ ունեն: Նա սուր ծաղրի է ենթարկել զավառական կյանքի ճղճիմությունը («Պրովինցիայի մայրամուտը»), նրա ծոցում ծնունդ առած ազգայնական ռոմանտիզմը («Հուլնաթան Մարչ»): Երգիծական գրականության սքանչելի նմուշ է «Կյորեսը», գոգոլյան շնչի մի վիպակ, որի տեղն ամենայն իրավամբ Չարենցի «Երկիր Նաիրիի» կողքին է: Բակունցի ծաղրը կծու է, սուր, երբեմն պարզապես սարկաստիկ: Բայց բավական է, որ երգիծանքի առարկան փոխվի, չինովնիկների և վաճառականների,

ընդհանրապես հասարակության վերնախավերի փոխարեն նկարագրության նյութ դառնան արհեստավորներն ու գյուղացիները, որ ասպարեզ գա ակսելյան հումորը՝ ջերմ ու սրտալի։

Իր ուժերը ձգտում էր արտահայտել նաև լայնաշունչ կտավներում։ Դժբախտաբար նրա երկու վեպն էլ — և՛ «Կարմրլաքարը», և՛ «Աբովյանը» — հայտնի են գրական մամուլում հրապարակված հատվածներով միայն, որոնց լավագույն էջերը թույլ են տալիս ենթադրելու, թե ինչ պետք է լիներին այդ վեպերն ամբողջության մեջ։

«Կարմրլաքարում» անմոռանալի էջեր կան, որ առանց հուզմունքի չի կարելի կարդալ։ Պարզապես ցնցող ազդեցության է հասնում Բակունցը պարտահատուցման տեսարանում. Խոջա Հիբանը, նրա որդին՝ Մկրտումը, պարտապան գյուղացիները՝ խեղճ, վիզը ծուռ։ Ինչպիսի ուժով են պատմված Ավան-ամու վեճերը Տեր-Նորընծայի հետ, դարբին Վանեսի հափշտակությունը «Բուլղար ավազակապետի պատմությամբ» և այլն։

«Կարմրլաքարն» անավարտ շենքի տպավորություն է թողնում, որի միայն հիմքն է մեր հայացքի առաջ. հիմքը հաստատ է գցված, և մի առանձին փորձառություն պետք չէ նշմարելու համար վարպետի հմտությունը և ճարտարությունը։ Եթե սակայն, որ գալիք դեպքերի ծավալման նախապատրաստմանն է նվիրված, այնքան հետաքրքիր է, ապա կարելի է ենթադրել, թե ամբողջը ինչ հոյակապ կերտվածք էր լիներու։

Նույնը կարելի է ասել նաև «Աբովյանի» մասին, այն տարբերությամբ միայն, որ եթե «Կարմրլաքարի» սկզբնական գլուխներն են լոկ հայտնի, բայց մի ամբողջական հատված, ապա «Աբովյանից» ծանոթ են տարբեր և իրար հետ կապ չունեցող գլուխներ։ Այստեղ ևս փայլուն էջեր կան. օրինակ՝ «Գործ Մայրանան» մի այնպիսի ամբողջական հատված է, որ կարող է դիտվել որպես ինքնուրույն մի պատմվածք, իսկ Ջարսուբազարի նկարագրությունը դասական ուժով գրված էջ է։ Սքանչելի կտորներ կան նաև «Վիբեր Արմենիեր» ընդար-

ձակ գլխում։ Օրինակ՝ Աբովյանի և նրա ուսանող ընկերների այցը կալանքի տակ առնված Թոմաս Բրյուքին, պրոֆեսոր Աուալենդերի կնոջ՝ Ելոիզի հափշտակությունը Աբովյանով և վերջինիս ապրումներն այս հողի վրա։

Երբ հարցը վերաբերեց հարյուրամյա պատմություն ունեցող դեպքերին ու դեմքերին, Բակունցը հանդես բերեց իմացությունների այնպիսի բազմակողմանիություն, որ վկայում էր նրա բարձր կուլտուրայի մասին, առանց որի պարզապես անհնար կլիներ նման թեմաների գեղարվեստական լուծումը հասցնել ընդհանրացման անհրաժեշտ մակարդակի։

Աբովյանի մասին վեպ գրելու համար Բակունցը երկարատև ուսումնասիրություններ է կատարել, ահագին նյութ կուտակել, այնքան, որ նույնիսկ մի բանասիրական աշխատություն գրեց հայ մեծ լուսավորչի անհետացման մասին։ Աբովյանի անհետացման ակնհայտ տեսակետը համոզիչ չէր։ Բայց մեզ հարցի այդ կողմը չէ, որ զբաղեցնում է։ Կարևորը պատմական թեմայի գիտական յուրացման ձգտումն է, որ այս դեպքում նկատվել է Բակունցի մոտ։ Իսկ ինչ վերաբերում է գրողի սխալ հետևությանը, ապա կարելի է վիճել հեղինակի հետ, նույնը նաև վեպի կապակցությամբ, օրինակ՝ դորպատյան միջավայրի դնահատության շուրջը, չհամաձայնել, սխալ համարել Նապոլեոնին տրված դնահատականը, երբ մանավանդ այժմ ճիշտ հակառակ վկայություն է գտնված Աբովյանի ձեռագրերում։

Բակունցը ուսումնասիրված հեղինակներից չէ, և ինչ խոսք, որ մեր քննադատական միտքը դեռ շատ առիթներ կունենա նրան վերադառնալու, և այն ժամանակ էլ «Կարմրաքար» և «Աբովյան» վեպերի մասին կխոսվի հանգամանորեն։ Իսկ այժմ նկատենք հետևյալը։ Սովետահայ պատմական վեպ գրելու անդրանիկ փորձը Բակունցի անվան հետ է կապված։ Դա ոչ պատահական էր և ոչ էլ լոկ գրական նախասիրության հետևանք։ Աբովյանի անձի նկատմամբ Բակունցի ունեցած հետաքրքրությունը պայմանավորված էր այն ջերմ հայրենասիրությամբ, որով համակված էր գրողի ստեղծագործությունն

ընդհանրապես: Պատմական պարզացման մեջ դիտելով հարցը՝ պետք է ասել, որ ընդհանրապես Բակունցը այն հեղինակներից է, որ թեև ազգ., բայց սովետահայ գրականության այն շրջանի տեսակետից բավականաչափ խիզախ կերպով ըմբռնեց ու տեսավ անցյալի և ներկայի միջև եղած սերտ կապերը:

* * *

Բակունցի գյուղական պատմվածքների ռեալիզմը առանձնահատուկ էր, որով նա էապես տարբերվում էր թե անցյալ, թե ժամանակակից գյուղագիրներից: Նա այդ լեռնաշխարհը ազգագրագետի չափ խոր ու լավ գիտեր, բայց կենցաղագրության մեջ չընկավ և միաժամանակ չհրաժարվեց կենցաղի պատկերացումից, հակառակ կյանքը և մարդկային փոխհարաբերությունները սոցիոլոգիական սխեմաների մեջ շրջափակելու այն գռեհիկ պահանջին, որ առաջադրում էին 20-ական թվականների որոշ քննադատներ: Բակունցը համոզված էր, որ կենցաղը կենդանություն և առանձին հրապույր է տալիս գրվածքին, ուստի և կենցաղային մանրամասնություններ էր հիշում, մտահոգված նրանց հարատատ վերարտադրությամբ: Եվ, չնայած դրան, նրա պատմածը — պատկերածը հեռու էր գորշ ու միակերպ առօրեականությունից, որովհետև լիրիկական շունչը, որով համակված են նրա գրած էջերը, կյանքի վեհացած, պաթետիկ զգացողությունը կենցաղային նկարագրության անգամ ռոմանտիկ երանգ են հաղորդում:

Բակունցի պատմվածքները միատիպ չեն. նա ամեն անգամ մի նոր ձևի մեջ է շրջանակում պատկերելիք նյութը. մեկ տեսար՝ մանկական հիշողության կարգով է նկարագրում պատահած դեպքը, մեկ էլ հանկարծ՝ օրագրի բնույթ տվեց, մի այլ անգամ պատմածն ասես զրույց լինի, կենդանի խոսք, անցած-գնացած դեպքի վերհուշ: Ոչ-անտարբեր դեպի գրական ձևը՝ նա շարունակ իրեն զբաղեցնող հարցն արծարծելու համար գտնում է ոչ միայն համապատասխան, այլև անսպասման արտահայտիչ ձև: Ամեն անգամ, երբ նա պետք է գրեր

«Ծեծված» նյութի մասին, մշակում էր այնպես, որ ստացվում էր մի բոլորովին ուրույն, հետաքրքիր և ազդու գրվածք: Հաճախ վերցնում էր կարծես մի շատ հասարակ նյութ, որի մեջ թվում է, թե ոչ մի անսովոր բան չկա, բայց նրա գրչի տակ այն ստանում էր երբեմն պարզապես ցնցող ուժ, որի ազդեցությունից բավական երկար ժամանակ չես կարողանում ազատվել: Այս էլ ասենք, որ Բակունցն ինչքան էլ նյութի գրական մշակման մեջ ձևի ուժեղ զգացողության տեր հեղինակ էր, բայց և այնպես երբեք իր պատմվածքները չէր կառուցում սուր ինտրիգի վրա, խճճված հանգույցով, որ այուժեն դարձնում էր հետաքրքիր և ըմբռնողին՝ անհամբեր ու լարված: Դրա համար էլ նրա պատմվածքներում երբեք ցնցող, անսովոր դեպքի նկարագրության չենք հանդիպում: Նվ եթե նրանք մեզ, այնուամենայնիվ, հուզում են, ազդում, ապա դրա պատճառն այն դրամատիկական շունչն է, որով պատկերված է մարդու ճակատագիրը:

Բակունցի արվեստն այն շահական առավելությունն ունի, որ գրական վարպետությունը և զգացմունքի անմիջականությունը նրա ստեղծագործության մեջ ներդաշնակ միասնությամբ են հանդես գալիս: Լինելով չափազանց անկեղծ հեղինակ, նա միանգամայն վարժ տիրում էր վարպետության այն գաղտնիքներին, որոնց օգնությամբ հասնում էր մեծ արտահայտչականության: Դրանով պետք է բացատրել, որ Բակունցի արվեստը ոչ միայն հիացնում էր, այլև հուզում:

Բակունցի պատմվածքները պոետիկ շնչով են տոգորված: Այդ տպավորությունն առաջանում է ոչ միայն ածականի հետադաս կիրառության պատճառով, որ արձակի մեջ ընդունված չէ, որից, ի դեպ, հետագայում նա հրաժարվեց: Նրա արձակի համար հատկանշական է ռիթմի ուժեղ զգացողությունը, իսկ պատմվածքներից մի քանիսը, օրինակ՝ «Սաբուն»՝ ասես չափածո գրվածք լինի: Իրականությունը Բակունցի գիտակցության մեջ բեկվում է լիրիկական տեսանկյունից: Ակսելյան էջերը բանաստեղծական տպավորություն են առաջացնում նաև այն պատճառով, որ հեղինակը մի փոքր հատվածի

մեջ ամփոփում է այն, ինչ ամենասեղմ արձակագիրն անգամ էջերով կգրեր: Սա միայն խտացում չէ, այլ պոետիկ սկզբունքի կիրառում, մանավանդ, որ նա կյանքը ցույց է տալիս ոչ այնքան գործողության մեջ, որքան նրա վերապատում նկարագրով, թողած կամ առաջացրած տպավորության բանաստեղծական բնորոշմամբ: Հակառակ արձակագրության սրադիցիային, Բակունցը ոչ այնքան կատարված դեպքի կոնկրետացված, շոշափելի նկարագիրն է տալիս, որքան համապատասխան հուզական մթնոլորտ ստեղծում, պատմածը շնչավորում մի որոշ տրամադրությամբ, որ իշխում է սկզբից մինչև վերջ:

Մեկ-մեկ, երբ մանավանդ պետք է արտահայտել բարձրացող զանգվածների հզոր թափը, Բակունցը չի կարողանում հանդիստ պատմողի դերում մնալ: Գրողի երևակայությունը ընդոստ թռիչք է կատարում, որտեղ է իրեն համակած ոգևորության համապատասխան այնպիսի ոճեր, որ ավելի բանաստեղծության կպատշաճեին, որևէ մտքի, որևէ երևույթի վերացած նկարագրությունը տալիս, հաղորդելով նրան խորհրդանշող իմաստ: Այդպիսի մի նմուշ է դրոշակին նվիրված հատվածը. «Ինչպես հին դինվոր, որ խաղավել է ահիղ մարտերում, ապստամբության խունացած դրոշակը կարծես մեղմ շշունջով ավանդում էր ոսկեզօծ նորերին այն պայծառ օրերի դաժան պարզությունը, երբ իրեն բարձրացրին հոդի մշակները, որպես փրկության փարոս և ապստամբության նշան, ինքը փողփողաց խրճիթների վրա, լսեց դնդակների մեռապաճյան աղմուկը, տեսավ առաջին զոհերի արյունոտ մարմինները և երբ պղնձե փողերը հնչեցին թաղման նվագը, խոնարհվեց նրանց գերեզմանների վրա» («Սև ցելերի սերմնացանը»): Ուրիշ օրինակներ էլ կան: Բայց էականը քանակը չէ, այլ սկզբունքը, ընկալումը, այն ոգևորությունը, որ շաղախի դեր էր կատարում: Գրողն այս հնարին դիմում է գիտակցաբար, որպես միջոց, որ ուժգնացնում է տպավորությունը, բարձր տրամադրության մթնոլորտ առաջացնում և այդ հուզական մթնոլորտում միայն պատմում այն մասին, թե ինչպես

մի օր, երբ քաղաքից վարագույր էին նվեր բերել գյուղական բեմի համար, «այդ գիշեր արցունքը սրբագործեց մի ոսկի առասպել»։

Անչափ դժվար է վերարտադրել ակսելյան պատմվածքի բովանդակությունը։ Փորձում ես և տեսնում, որ պատմելու առանձին նյութ չկա։ Այդպես են նաև չեխովյան դրամաները։ Սյուժետային հատիկն այնքան «փոքր է», երբեմն բավական «աննշան», որ երկու խոսքով կարելի է ասել։ Բայց այն հուզական մթնոլորտը, որով հագեցած է երկը, այն տրամադրությունը, որով տոգորված է այն, պատմել, հաղորդել չի կարելի։ Չի կարելի, որովհետև շոշափելի չէ, ոչ էլ թանձր, բայց նույնքան անհրաժեշտ, որքան օդը, շունչը։ Ընթերցողը, որը չի զգում այդ, հիասթափվում է և ընդհակառակը՝ ով զգում և համակվում է հեղինակի տրամադրությամբ, վերստին անդրադառնալու պահանջ է զգում և ամեն անգամ նոր խորություններ և նրբություններ տեսնում, որ չէր նկատել առաջ։

Նրա պատմվածքները կարծես ավելի շուտ երգեր լինեն, մեկ խոհուն ու մտածկոտ, մեկ թախծալի ու տրտում, երբեմն զվարթ ու ոգեշունչ, բայց ոչ երբեք անտարբեր նկարագրություն։ Գրողներ կան, որ թեև ոչ անտարբեր, բայց պատմում են դեպքը՝ մի կողմ քաշված, հանդիստ, անմասնակից։ Բակունցն այդպես չէ. թեև արձակագիր, բայց շարունակում է բանաստեղծ մնալ, միշտ ընթերցողի հետ է, նրա կողքին, և սրտի անհանդիստ զարկով հետևում է դեպքերի ընթացքին։ Եվ ընդհանրապես Բակունցի գրվածքներում իրականության առարկայական վերաստեղծումն ուղեկցվում է հեղինակային միջամտությամբ և ոչ մեկ կամ երկու անգամ, այլ միշտ ու անդադար։ Մեկ ընթերցողի հետ է խոսում, մեկ ինքն է խորհրդածում, մեկ էլ տեսար՝ հերոսին դիմեց, կամ էլ թողեց դեպքը և նրա կապակցությամբ շեղվեց, ընկավ լիրիկական զեղման մեջ, վերհուշ ապրեց։ Հաճախ կյանքի նկարագրությանը միանում է հեղինակի ցասկոտ ձայնը, նրա վրդովմունքով լի խոսքը, երբեմն էլ հիացումն ու ոգևորությունը։

Այդպիսի դեպքերում հաճախ ասպարեզ է գալիս բնությունը: Շատ քչերն են բնությունն այնպես զգում, ինչպես Բակունցը. այս իմաստով նա կարող է կանգնել ռուսական բնության անզուգական երգիչ Պրիշվինի կողքին: Հարցը միայն այն չէ, որ Բակունցը շատ լավ գիտե Զանգեզուրի բնությունը և նրա մեջ գտել է այն, ինչ չեն նկատել ուրիշները: Կարևորը զգացողությունն է: Իր մանրամասնությունների մեջ անգամ բնությունը նա հարազատ է վերարտադրում, սակայն էականը սերն է, որով նա խոսում է բնության մասին:

Այդ բոլոր նկարագրություններում տեսնում ենք ոչ միայն պոետիկ քնքշություն, այլև հոգեկան կորով, առնական շունչ, ոչ միայն թախծալի հայացք, այլև աքանչացում: Բակունցը զգում է բնության հրապույրը և նրա մեջ կենսահաստատ մեծ իմաստ է դնում, լավատեսական աշխարհազգացողություն: Բնությունը պատկերելիս Բակունցը կատարյալ բանաստեղծ է դառնում, ավելի ճիշտ՝ նկարիչ, և նրա գրչի տակ բնությունը կենդանանում է իր հարազատ պատկերով:

Հայ արձակ գրականության մեջ բնությանը նվիրված աքանչելի էջեր կան. օրինակ՝ Զանգվի պատկերը Աբովյանի վեպում, Տարոնի առավոտը՝ Բաֆֆու նկարագրությամբ կամ Մուրացանի վերաստեղծած Սևանը: Սակայն ակսելյան պեյզաժները դրանցից էապես տարբերվում են: Մեր գրողները հիացել են բնության գեղեցկությամբ և այդ աքանչացման մեջ հաճախ արտահայտվել է խոնարհության զգացում բնության ուժի հանդեպ: Բակունցը բերել է իր հետ բնության մի այլ ընկալում, որ ունենում է երկրի և հոդի տերը, ստեղծագործ մարդը, որ հզոր է զգում իրեն բնության առաջ: Բակունցի մասին կարելի է նույնն ասել, ինչ-որ Գորկին ասել է Պրիշվինի կապակցությամբ. մինչև հիմա բնությամբ հիացող հեղինակները կարծես ասել են, թե «մենք քոնն ենք», մինչդեռ Բակունցը կարծես ասում է՝ «դու մերն ես»: Սա բոլորովին նոր ընկալում է, որի թերևս միակ արտահայտիչը Բակունցը չէ, բայց այդ կողմից, համենայն դեպս՝ ամենացայտունը բոլորի մեջ:

Բակունցը նկարագրում է բնությունը, և նրա տեսածն ու նկարագրածը կարծես վերջ չունի։ Նա ոչ ոքի չի կրկնում, անգամ իրեն։ Պատմում է, և միշտ մի աննկարագրելի թարմությամբ։ Պատմում ու նկարագրում է սիրահարված ու հափշտակված, և ինչպես ամեն մի սիրահարված, նա նկարագրում է թերևս ավելի, քան հարկավոր է, բայց միշտ էլ սրտի անկեղծ բրթիռով, անընդհատ հիացումով։ Ասես չկա բնության մի անկյուն, որ նա ոտք դրած չլինի, աչքը տեսած չլինի, սիրտը զգացած չլինի, նույնիսկ այն մթին անտառները, ուր արևի ճառագայթն անգամ հազիվ է թափանցում, կամ ժայռոտ այն բարձրությունները, որ բազեների հպարտ սավառնումներին են միայն մատչելի։ Չկա լեռնաշխարհում մի վայրի ծաղիկ, որի բույրն առած չլինի, չկա մի կենդանի՝ դնչները լուսին մեկնած ոռնացող գայլերից սկսած մինչև խոտի մեջ քուջուջող ոսկեփետուր միրհավը, որոնց սովորություններն ու կյանքը չիմանա։

Պատմում է մարդկանց հույզերից, նրանց երազներից ու ձգտումներից, այնպիսի զեղեցկությունների մասին, որ մեկ-մեկ թվում է, թե այլևս չի կարող շարունակել, սիրտն էլ, լուսն էլ հիմա կանգ կառնեն, և բնությանն է օգնության կանչում, որ գեթ նա ասի այն, որ «չես պատմի ոչ մի լեզվով և չես էլ գրի ոչ մի գրչով»։

Բակունցի պատմվածքների թողած բանաստեղծական տպավորությանը նպաստում է նաև հեղինակի գեղարվեստական մտածողության մի այնպիսի շեշտված կողմ, ինչպիսին, ասենք, ածականի ընտրությունն է, պատկերի կառուցումը, համեմատությունը և փոխաբերությունը։ Ինչպիսի շռայլությամբ են շաղ եկած համեմատությունները, դուցե ավելի, քան հարկավոր է, բայց մեկը-մյուսից զեղեցիկ, մեկը-մյուսից ճոխ, և միշտ, ինչպես ածականների ընտրության մեջ, նոր, թարմ և անսովոր։ Հեղինակը դրանց ավելի է տեղ տալիս, քան սովոր ենք հանդիպել արձակ շարադրության մեջ։ Դա ևս հաստատում է բանաստեղծական հակման գերակշռությունը։ Այն ապրումը, որի նկարագրությունը կդրավեր երևի երկու կամ առնվազն մեկ

էջ, Բակունցն արտահայտում է շատ կարճ, երբեմն մի տողի մեջ, դիմելով համեմատության: Դա կարճում է ճանապարհը և մղում ընթերցողի երևակայությունը բորբոք գործունեության: Ակսելի պատկերներից մի քանիսը, ինչպես և ածականի օգտագործման անակնկալ եղանակը նոր լինելով, անսովոր էին թվում այն ժամանակ, մինչդեռ այժմ գրականության մեջ նրանք առօրյա գործածության շարքն են անցել: Բակունցի պատմվածքները երբեմն ասեղնագործություն են հիշեցնում, մի ամենաներքին հյուսվածք, երբեմն էլ, ինչպես Զարենցն է ասել՝ «մեր հին, քարաքանդակ անդուռ մատուռների անջնջելի գրերն են հնադարյան»: Բակունցի գործունեության մեջ մի այնպիսի շրջան եղավ, երբ նա պատկերների մշակմամբ այն աստիճան տարվեց, որ ծայրահեղության հասավ: «Մրնաձորի» անպաճույճ պարզությունը մի պահ տեղի տվեց ոճական սեթևեթանքների առաջ, որ սկսեց հատուկ ուշադրություն դրավել իմաստի հաշվին: Ընթերցողը հաճախ կտրվում էր դեպքերի ընթացքից, կանգ էր առնում՝ ոճական ճոխությունից ստացած հիացումը վերապրելու համար, կամ էլ այնքան էր հրապուրվում ոճական ծաղկավետությամբ, անակնկալ պատկերով, որ կորցնում էր բովանդակության թելը և ստիպված ընդհատում էր ընթերցանությունը, կարդացած էջը նորից կարդում, որ հասու լինի բովանդակության ընթացքին:

Բակունցի ստեղծագործության մեջ նկատելի է, եթե չասենք հակառակ, ապա դեթ մի այլ տենդենց ևս: Թե՛ «Կարմրաքարում», թե՛ «Եղբայրության ընկուզենիներում», թե՛ Մանավանդ Սրովյանին նվիրված վեպում Բակունցն այլևս չի մընում տպավորության, տրամադրության սահմաններում, ձգտում է մարդկային հոգեբանության խորքերը թափանցել, կատարել կյանքի դարաշրջանային ընդդրկում, ոճի ծաղկավետությանը զերադասում է ստույգ խոսքը, երբեմն հասնում է նույնիսկ ոճական խստության, ակվարելային նկարագրից հրաժարված՝ ձգտում է ռեալականության այն աստիճանին, երբ պատկերացումը առարկայական շոշափելիություն է ձեռք բերում: Մասամբ դա հետևանք էր վիպական ժանրի ազդեցու-

թյան, բայց և միաժամանակ արտահայտություն հետզհետե խտորվող այն գիտակցության, թե իրականության համեմատաբար լայն ընդգրկումը պահանջում է մի այլ ոճ, քան քնարաշունչ պատմվածքը:

Որպես խոսքի վարպետ, Բակունցը կարող է դասվել լավագույն վարպետների շարքը, եթե չասենք, որ լեզվի նուրբ իմացությամբ, ոճի զգայողությամբ, իր առաջին պատմվածքներից սկսած և մանավանդ հետո, գերազանցեց իր ժամանակակիցներից շատերին: Այժմ էլ սակավ ենք հանդիպում այդչափ բացառիկ խնամք և հոգածություն լեզվի նկատմամբ: Յուրաքանչյուր բառ նրա համար նշանակություն ուներ. խոսքի ընտիր ոճաբան էր նա: Ջուխտ, մաքուր և հնչեղ հայերենը ակսելյան էջերում հյութավորված է ժողովրդական լեզվի տարրերով, որոնք սերտ ու բնական մերվածության մեջ են առաջինի հետ: Այդ կողմից նա թերևս հիշեցնում է Տերյանին:

* * *

Բակունցը մահացավ, երբ դեռ քառասուն տարեկան չբոլորած: Մեծ չէր, բայց և առանձնապես երիտասարդ էլ չէր: Առաջացող տարիքն իր հետ բերել էր ներքին հասունություն, բազմազան հղացումներ, նոր ծրագրեր գալիք օրերի համար:

Բակունցն ավելին արեց, քան հնարավոր էր ակնել մի տասնամյակում, բայց արեց անհամեմատ քիչ, քան կարող էր և կաներ, եթե նրա կյանքը երկարատևեր: Մեծ գրականությունը տակավին հեռանկար էր Բակունցի կյանքում, իրական և հնարավոր մի ապագա: Բակունցը մի հեղինակ էր, որի հետ մեծ հույսեր էին կապված: Բակունցը շեշտված անհատականություն էր, մի կյանք, որ ապագա խնդություններով էր հագեցած: Բակունցը գործուն գրող էր, որոշակի համոզումների տեր և նրանց համար պայքարող: Սխալ չէր լինի ասել, որ գրականության տարբեր բնագավառներում նա անդրանիկ քայլն անողն է եղել: Ասվեց, որ մեզանում նա առաջինը պատմավեպ գրելուն ձեռնամուխ եղավ, բերելով

այն նորը, որ առողջ լինելով, քիչ հաղթանակներ չբերեց սովետական գրականությանը՝ պատմական վեպի մարզում այդ տարիներին և մանավանդ հետո: Նա առաջինը սովետահայ գրողների շրջանում կինոդրամատուրգիայով զբաղվեց («Զանգեզուր»), և այն ժամանակ, երբ այդ ասպարեզը ճշմարիտ գրականության չնկատելու նախապաշարումով տիրապետող էր: Վարդան Այգեկցու «Աղվեսադրքի» աշխարհաբար թարգմանությամբ նա առաջինը սովետական իրականության մեջ հիմք դրեց մեր հեռավոր անցյալի գրական հուշարձանները ամենալայն զանգվածներին մատչելի դարձնելու անհրաժեշտ գործին: Դրա համար նա քննադատվեց, սակայն գործն իր արդյունավետ շարունակությունն ունեցավ, երբ տարիներ հետո ընթերցողների սեղանին դրվեց Խորենացու և Կորյունի, Եղիշեի և Բյուզանդի գրքերի նոր թարգմանությունը: Եվ եթե ճիշտ է, որ մարդու, հետևապես և գործչի գնահատության մի չափանիշն էլ այն է, թե ինչ հեռանկարներով է ապրում նա, ապա Բակունցը մեր աչքին կներկայանա շատ ավելի պայծառ նկարագրով:

Եվ այժմ, երբ ընդհանուր հայացք ենք նետում գրականության մեջ նրա ունեցած կյանքի վրա, ապա նա մեզ հիշեցնում է հեռավոր շրջադայության դուրս եկած մի ճամբորդի, որի կյանքը, սակայն, մահը կասեցնում է այն պահին, երբ նա թողել էր հայրենի շեմը՝ Զանգեզուրը, և հապիվ էր փոխել առաջին քայլերը՝ հայացքը միշտ դեպի հեռավոր հորիզոններ:

Ս. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԱԿՍԵԼ ԲԱԿՈՒՆՑԻ ՎԱՐՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՋԸ

Ակսել Բակունցը մեր գրականության պատմության մեջ նվաճել է մշտատև ու հատուցուն տեղ։ Նրա ստեղծագործության բարձր գնահատական են տվել հայրենի գրականության այնպիսի լուսավոր դեմքեր, ինչպես Ավետիք Իսահակյանը և Եղիշե Չարենցը։

«Բակունցը մեր արձակի ամենաուշադրավոր ներկայացուցիչն է»,— ասում է Ավ. Իսահակյանը «Սև ցեղերի սերմնացանը» ժողովածուի մասին գրած սեղմ ու ներշնչված գրախոսականում[1]։

Բակունցի վաստակի պատմական ու արդիական մեծ արժեքն է դրվատում Եղիշե Չարենցը՝ նրան նվիրված անտիպ բանաստեղծության մեջ, հատկապես ընդգծելով բակունցյան նրբահյուս, իմաստուն, արևային, ժողովրդական կենսահյութերով շաղախված, հայրենի հողից ու ժողովրդի մարդկանց լուսավոր զգացումներից սնված խոսքի ներգործության ուժը։

Ժամանակակիցների միաբերան վկայությամբ Ակսել Բակունցին, իբրև իսկական արվեստագետի և հայրենի դրակա-

---

[1] «ՀՕԿ» (Փարիզ), 1934, № 11։

նության ռեալիստական ավանդների պիտակից, կրքոտ շարունակողի, բարձր էր գնահատում նաև հայ արձակագրության մեծատաղանդ ու խստապահանջ պարագլուխը՝ Ալեքսանդր Շիրվանզադեն: Նույնիսկ նրանք, ովքեր վիճում էին դրողի հետ՝ նրա ստեղծագործության այս կամ այն կողմի շուրջը, կամ չհասկանալով նրան՝ դուրս էին գնում սոցիալիստական արվեստի շրջանակներից, պոլեմիկական բացասման պահին իսկ չէին մոռանում երիտասարդ դրողի հազվադյուտ վարպետությունը:

Բակունցի վարպետությունը ընդարձակ ուսումնասիրության նյութ է: Այս թեման ապառիչ ամբողջությամբ և բազմակողմանիությամբ ցուցադրելու համար պահանջվում է երկարամյա մանրակրկիտ աշխատանք:

Գեղարվեստական վարպետությունը, որ ամենօրյա գրական կենցաղում հաճախ դառնում է «տեխնիկայի», «գրական արհեստի» սինոնիմը, կամ ըմբռնվում է որպես սոսկ ձևին վերաբերող կատեգորիա, լայն հասկացողություն է: Դրա մեջ մտնում են և՛ արվեստագետի ստեղծագործական հոգեբանությունը, և՛ այն գրական ու կենսական աղբյուրների հետազոտումը, որոնք ազդել են նրա անհատականության ու գեղարվեստական մտածողության ձևավորման վրա, և՛ այն աճման ներքին ընթացքի ճանաչումը, որով անցել է դրողը, և՛ այն արտահայտչական-գեղարվեստական միջոցների ու սճաբանական հնարների ուսումնասիրությունը, որոնցով նա ձևավորել է իր սյուժեները, արտահայտել է իր իդեալները, բանդակել ու պլաստիկության է հասցրել իր հերոսներին կերպարները:

Սույն հոդվածը, ինչպես նշված է վերնագրում, պարունակում է առանձին, ֆրագմենտար դիտողություններ Բակունցի ռեալիզմի բնույթի, նրա պատմվածքների ու անավարտ էջերի մեջ արտահայտված ստեղծագործական մի քանի սկզբունքների կիրառության, մասնավորապես նրա սյուժեների, նրա պոետիկայի մի քանի կարևոր յուրահատկությունների մասին:

1.

Արվեստը «ճշմարտության դյուտ է»,— ասել է Շիրվանզադեն, հիմնավորելով ռեալիստական գրականության էսթետիկայի և, առհասարակ, իսկական ստեղծագործության գեկավար նշանաբանը:

Այս նշանաբանին է անսասան հետևել Բակունցը իր կարճատև, բայց հարուստ ստեղծագործական կյանքում՝ որոնելով ժամանակի ճշմարտությունը, որոնելով կյանքի երևույթների մատուցման ու գեղարվեստական իմաստավորման այն ստույգ եղանակները, որոնց միջոցով առավել խոր ձևով կարելի կլինի արտահայտել պատմական տվյալ «ակընթարթի», ժամանակի տվյալ առօրեական կոնկրետ փաստի «հավիտենական» բովանդակությունը:

Որոնել է և գտել, գալով այն հաստատուն եզրակացության, որ գրականության հիմքը ժողովրդական կյանքի գեղեցկությունն է, որ ստեղծագործության ճշմարիտ փայլը ժողովրդական կյանքի բովանդակությունից է գալիս, որ գրողը պարտավոր է ամուր ոտքերով կանգնել իրականության հողի վրա: Այնուհետև. Բակունցը հասավ այն գիտակցության, որ գեղարվեստական վարպետության ուղին անցնում է նախ և առաջ իրականության՝ միջավայրի ու մարդկանց հոգեբանական-սոցիալական կապերի օրգանական, բազմակողմանի ճանաչողության ճանապարհով, որ վարպետությունը անկախ չէ այն վերաբերմունքից, որ արվեստագետը հանդես է բերում իր ստեղծագործության առարկայի նկատմամբ:

Գրողի և կյանքի փոխհարաբերության հարցի վերաբերյալ Բակունցը գեղագիտական առանձին հետազոտություն չի գրել և, չնայած բազմակողմանի իմացություններին՝ գրականության պատմության ու տեսության հարցերում, շատ քիչ, միայն դեպքից-դեպք է անդրադարձել գեղարվեստական ստեղծագործության տեսության պրոբլեմներին: Սակայն նրա գրական բոլոր ստեղծագործության մեջ, իսկ կա մի հետա-

քըրքրական, ամբողջացված կոնցեպցիա ռեալիզմի և պրականության դերի իր ըմբռնման վերաբերյալ:

Ո՞րն է այդ կոնցեպցիայի էությունը և գեղարվեստական հիմքը:

Գրողը,— ասում է Բակունցը իր «կերտած» հերոսների, իր արտահայտած իդեալների, իր նկարագրած երևույթների ամբողջ նպատակասլաց հյուսվածքով,— պետք է ամուր ոտքերով կանգնի իրականության «ճատուրալ» հողի վրա, հոգեբանությամբ ու նյարդաթելերով, արտով ու գիտակցությամբ կապվի ընթացիկ ժամանակի հետ, ժողովրդի առօրյա կյանքի հետ, ելակետ ընդունի իրականությունը՝ սոցիալ-տնտեսական կապերի, հասարակական կառուցվածքի ու մարդկային բաղմակողմանի փոխհարաբերությունների մեջ:

Գրական երկի ստեղծման ընթացքը պետք է այնքան օրգանական ու խոր լինի՝ կյանքի այս կամ այն կարևոր երևույթի «թելադրությամբ» բխած, որ ընթերցողը չտեսնի գրասեղանի առաջ սյուժեներ ու հերոսներ «հորինող» հեղինակին, ընթերցողը չզգա արվեստագետի ստեղծագործության ծանր երկունքի պահերը, որ ամեն մի բառ ու նախադասություն շնչեն իրենց կենդանի, բնական հևքով և ճառագայթեն իրենց հարազատ երանգներով:

Անխարդախ հավատարմություն իրականությանը, մարդկային հոգեբանությանը, ժողովրդական կենցաղի կոլորիտին ու ժողովրդի խոսքին,— ահա բակունցյան գեղագիտական սկզբունքներից կարևորները: Բայց «ճշմարտության գյուտը» չի նվաճվում լուսանկարչական հավատիությամբ, կյանքի երևույթների արտագրությամբ:

Ստեղծագործական պրոցեսի մյուս հիմունքը, բարձր աստիճանը՝ երևույթների իմաստավորումն է գաղափարական ու էթիկական որոշակի պահանջմունքների, հեղինակին ղեկավարող որոշակի խնդիրների ու որոշակի վերաբերմունքի լույսի տակ:

Ստեղծագործական պրոցեսի առաջին աստիճանը՝ նյութի հավաքման, տպավորությունների և դիտողությունների

կուտակման, փաստերի մանրազնին հետազոտության ուղին է, երկրորդը՝ այդ կուտակումների ընդհանրացման մոմենտը։ Սակայն գեղարվեստական ճանաչողության այս երկու ծայրերը արվեստագիտի լաբորատորիայում չեն հանդում հատարակ մեխանիկական գործողության։ Ստեղծագործական ճանաչողությունը ենթարկվում է ժամանակաշրջանի գեղարվեստական մեթոդի «իշխանությանը» և արտահայտման տարբեր ձևեր՝ ընդունում համապատասխան տվյալ գրողի անհատականությանն ու գրական նախասիրություններին, նրա գեղարվեստական հետաքրքրություններին։ Այս գործոններից բացի, ամեն մի գրողի գեղարվեստական մեթոդը արդարացվում է պատմականորեն, կախված է այն պատմական հանգամանքներից և աղբյուրներից, որոնց հունի մեջ գտնվում են նրա ստեղծագործական որոնումները։

Մասնավորացնելով խոսքը Ակսել Բակունցի ստեղծագործության վրա, տեսնում ենք, որ նրա ռեալիզմը իր ժողովրդային բնույթով և սոցիալական-փիլիսոփայական տենդենցներով, իր էական հատկանիշներով հանդիսանում է հայկական ռեալիզմի պատմության այն ճյուղի շարունակությունը, որը գրականության պատմության մեջ հայտնի է Թումանյանի ուղղություն անունով։

Անդրադառնալով հայ գրականության մեջ ռեալիզմի զարգացմանը, նրա բարձրագույն արտահայտությունը տեսնում ենք Հ. Թումանյանի ստեղծագործության մեջ, որը մի կողմից պատմական նոր պայմաններում շարունակում է նախորդ շրջանի գեղարվեստական հատումները, մյուս կողմից իրականության ճանաչողության նոր գծեր է հայտնաբերում։

Զրիջելով իր նախորդներին պատմական տվյալ ժամանակաշրջանի հատարակական հարաբերությունների տնտեսական կյանքի կառուցվածքի վերլուծության սոցիալական նրբազգացության իմաստով, Հ. Թումանյանը մարդու և նրա միջավայրի հետ միասին գրականության է բերում ժողովրդական կյանքի հիմքը հանդիսացող ժողովրդական մարդու ազնիվ գաղտնիների ու տառապանքի մեջ ստուգված մարդկային բարձր անհատականության փիլիսոփայական իմաս-

տավորման տենդենցը: Թումանյանը բերում է մարդու էպիկական իդեալը և կյանքի իդեալական ձևի որոնման, որոշ չափով ուտոպիական դունավորում ունեցող, պաթոսը: Անշուշտ, մարդու անհատականության գեղեցկության ու նրա հոգեկան հարստության հաստատման, մյուս կողմից ժողովրդական կյանքի մեջ կատարվող խորագույն պրոցեսների զգացողությունը արտահայտվել է 19-րդ դարի բոլոր խոշոր հայ գրողների ստեղծագործություններում՝ սկսած Խ. Աբովյանից, բայց Հ. Թումանյանի ստեղծագործության մեջ այն դրսևորվել է առավել հզոր և վառ կերպով, առավել բազմակողմանի և ամբողջական:

Խոսքը, նորից ենք կրկնում, սոցիալական նպատակասլացության և իրականության ընդգրկմանը չի վերաբերում, այլ մարդկային կենդանի տպրումների ու կրքերի այն անսահման ընդարձակ դիապազոնին, ժողովրդի պատմության մեջ կատարելագործված, «աստվածացված», հաստատակ մարդու իդեալի հաստատման պաթոսին, որով Հ. Թումանյանը շարունակեց իր նախորդների՝ քննադատական ռեալիստների դաստիարական ու գեղարվեստական որոնումները: Հ. Թումանյանի ստեղծագործությունը նշանավորեց հայկական ռեալիզմի բնկման պրոցեսի սկիզբը՝ հասարակական կյանքի նոր պայմաններում: Այն հանդիսացավ քննադատական և սոցիալիստական ռեալիզմի զրահանության միացնող ամենահուսալի կամուրջը: Թումանյանը գեղարվեստական բացառիկ ուժով և սոցիալական խոր զգացողությամբ հայ գրականության մեջ «հայտնագործեց» ժողովրդական աշխարհի պրոգրեսիվ դերը հայ ժողովրդի պատմական պրոցեսի ու սուբստանցիալ սկզբունքների հաստատման մեջ, սոցիալական երևույթների քննադատական սուր մեկնաբանությանը զուգակցելով նաև պատմության ընթացքի փոփոխության գաղափարը (խոսքը չի վերաբերում այդ գաղափարի կենսագործման կոնկրետ ուղիներին):

Թումանյանի ռեալիզմը, այսպիսով, բնութագրվում է էպիկական սկզբունքի ուժեղացումով և ժողովրդի հոգևոր

հարաստությունը գեղարվեստական արտացոլման գլխավոր առարկան դարձնելու ակնհայտ տենդենցով։ Սակայն, դա քիմատիկական նորություն չլինելով մասնավորապես հայ նոր արձականության համար, որը զարգացել էր ժողովրդական կյանքի սոցիալ-հոգեբանական վերարտադրության նշանաբանով, հատկանշվում էր ժողովրդի ընթացիկ կյանքը և նրա ապագան միայն ժողովրդական կյանքի սկզբունքներով կառուցելու միանգամայն նոր դրույթով։

Հ. Թումանյանի ռեալիզմի այդ բարձր հատկություններով է բացատրվում այն իրողությունը, որ սոցիալիստական դրականության համար այն հանդիսացել և հանդիսանում է ամենակենսունակ և արդյունավետ տրադիցիաներից մեկը։

Այդ տրադիցիայի հունի մեջ ձևավորվեց մի շարք հայ արձակագիրների, դրանց թվում նաև Ակսել Բակունցի գեղարվեստական վարպետությունը։ Այն ժամանակ՝ 20-ական թվականներին, երբ դրականությունը ապրելով տարբեր սկզբունքների որոնումների շրջանը, մի ծայրահեղությունից անցնում էր մյուսի սահմանը, Բակունցը խոր կերպով ըմբռնեց մի հիմնական ճշմարտություն. դրականությունը կարող է զարգանալ հին դրականության վրա հենվելու և նորի տարրերը հետևողականորեն կուտակելու ճանապարհով, տրադիցիայի և նորարարության միասնության մեջ։

Բակունցի ծառայությունն այն է, որ նա իր ստեղծագործությամբ հակադրվեց մի կողմից պրոլետկուլտական գռեհկաբարքներին, որոնք սոցիալիստական դրականության համար պահանջում էին ինչ-որ բոլորովին «առանձնահատուկ» արվեստի ձև, մյուս կողմից՝ ֆորմալիստներին, որոնք գեղարվեստական վարպետության հարցում կանգնած էին դրական տեխնիկայի «կատարելագործման» դիրքերի վրա՝ բացասելով նոր բովանդակության նշանակությունը։ Բակունցն իր գեղարվեստական որոնումներով ծառացավ հին և նոր արվեստների միջև առաջացանելի պատվարներ դնող սահմանազծի տեսության դեմ, միաժամանակ գտնելով, որ անհրաժեշտ է դրսի նոր գեղարվեստական վարպետություն՝ տեսնելու պատմական

պրոցեսի նոր առանձնահատկությունները: Հայ ժողովրդի պատմական պրոցեսի մեջ, ռևոլյուցիոն բնկման ժամանակաշրջանում, ակտիվ դեր էր խաղում գյուղացիությունը և՛ որպես քաղաքական ուժ, և՛ որպես հասարակության այն տարրը, որի մոտ առավել անաղարտ տեսքով էին պահպանվել ազգային արդիգիանները, ժողովրդի ազգային բնավորության գծերը: Գյուղը և գյուղացիությունը տասնամյակներ շարունակ,— պատմական հանգամանքների բերումով,— հանդիսացել է այն արգասավոր ենթահողը, որի վրա զարգացել է հայ գրականության ռևալիստական ուղղությունը: Բակունցի գեղարվեստական վարպետության արտահայտություններից մեկն էլ այն է, որ նա գյուղական իրականության մեջ տեսավ պատմականորեն ձևավորված ազգային կյանքի բնորոշ սկզբունքները պահպանած ժողովրդական բնավորությունները: Սա հարցի մի կողմն է: Մյուսն այն է, որ Բակունցը առաջ անցավ գյուղագրական սահմանափակությունից և հայ գյուղի սոցիալական խնդիրները կապեց պատմական պրոցեսի բարձրագույն արտահայտության՝ ռևոլյուցիայի հետ:

Բակունցին մի ժամանակ դասում էին գյուղագիրների շարքը, նրա մեջ տեսնելով գյուղագրության, այսպես ասած, «կատարյալ» ատաիճանը: Բյուրատեսության հիմքը նյութի, թեմայի նույնությունն էր: Սակայն, ամբողջ հարցն այն է, որ Բակունցը գյուղագիրներից բարձր է ոչ միայն իր արվեստով, իր տաղանդի ինքնուրույնության վայելով, այլև այն նոր վերաբերմունքով, որով մոտենում է գյուղական իրականության պրոբլեմներին:

Հայ գյուղագրությունը ուժեղ էր սոցիալական բողոքի տենդենցով, գյուղական իրականության եսամնացության քննադատությամբ, գյուղի տնտեսական հարաբերությունների վերաբերյալ մատուցած տվյալներով: Գյուղագետները «օբյեկտիվ» դիտողներ են,— սա է նրանց հիմնական գրական վենքը,— որը և նրանց հասցնում է կենցաղագրական նեղության և օբյեկտիվիստական մանրացման: Ճիշտ է, կային և՛ առանձին բացառություններ, սակայն հայացքների սահմա-

նափակությունն էր բնորոշ դյուլագիրների մեծամասնության համար։ Բակունցը, ստեղծագործելով նոր հասարակության մեջ, բնականաբար, ավելին պետք է տեսներ, քան արել էին իր նախորդները։ Նրա գեղարվեստական մեթոդը ենթարկվեց այն բանի ըմբռնմանը, որ հասարակությունը զարգանում է սոցիալական որոշակի օրենքներով, որ կյանքի այս կամ այն հատվածի նկարագրությունը մի ընդհանուր պրոցեսի մասնակի արտահայտություն է, որ ներկայացնելով այս կամ այն հերոսը, այս կամ այն փոխհարաբերությունը, գրողը անպայման դրանց պետք է նայի պատմության զարգացման դիրքերից։ Այս լայն հայեցության շնորհիվ Բակունցի ստեղծագործությունը ճեղքում է դյուլագրական կենցաղայնությունը և վերածվում նոր որակի՝ ժողովրդայնության։ Նրա ստեղծագործության ամբողջության մեջ, ինչպես մի կաթիլ ջրում, արտացոլվում է աշխատավոր դյուլացիության պրոգրեսիվ դերը անցյալում, դյուլացիության շահագործող մասի պատմական ասպարեզից հեռանալու և նրա դեմոկրատական մասի կյանքում հաստատվելու բարդ ընթացքը։

Այսպիսի լայն մոտեցումը և պատմական մտածողությունը անմատծելի է առանց գրողի աշխարհայացքի մեջ կատարված փոփոխության։ Բակունցը իր ստեղծագործության մեջ հասավ հարցադրումների հստակության նախ և առաջ գաղափարական հասունացման շնորհիվ, հասունացում, որտեղ մեծ դեր խաղաց նոր իրականության օրգանական, համոզված զգացողությունը։ Այս նոր աշխարհայացքով և նոր բովանդակությամբ (չպետք է շփոթել թեմայի հետ) Բակունցը դառնում է սոցիալիստական ռեալիզմի վարպետների շարքը։

Այստեղ ևեթ պետք է նշել, որ գեղարվեստական նոր մեթոդի յուրացումը գրողի կողմից չի կատարվել մի ակնթարթում կամ մի օրում, որ Բակունցն անցել է որոնումների ու աճման ճանապարհ, այդ ճանապարհի յուրաքանչյուր հանգուցակետում նվաճելով ստեղծագործական մեթոդը և գրական վարպետությունը խորացնող մի նոր դիծ, մի նոր երանգ, մի նոր մոմենտ։ Սա նշանակում է, որ Բակունցի ռեալիզմը մի-

անգամից չի ձևակերպվել և ստացել գաղափարական այն հարուստ բովանդակությունը, որ տեսնում ենք նրա լավագույն պատմվածքներում և «Կյորես» ու «Կարմրաքար» լայն կտավներում: Բովանդակության խորացմանը զուգընթացաբար ընդլայնվում են նրա ռեալիզմի ընդգրկման հնարավորությունները և փոփոխություններ են տեղի ունենում անգամ նրա պոետիկայի ներքին կառուցվածքի մեջ:

Բակունցը դրական կարճատև կյանք է ունեցել, և չնայած այդ սխուր հանգամանքին, կարելի է մատնացույց անել մի քանի էտապ՝ նրա ստեղծագործական զարգացման մեջ:

Առաջին շրջանը կապվում է «Մթնաձոր» ժողովածուի (1927) և դրան հարակցվող մյուս այն գործերի հետ, որոնց մեջ Բակունցը անդրադառնում է ինչպես հին հայկական գյուղի, այնպես էլ նոր գյուղի երևույթներին: Մթնաձորյան կենցաղանկարների («Մթնաձոր», «Հանուավանք», «Խաղլացավ», «Օրանջիա», «Տիգրանուհին», «Հյոմբաթի ձորը» և այլն) ու ակնարկների («Նամակներ գյուղից», «Գավառական նամականի») մեջ Բակունցը գերազանցորեն հանդես է գալիս որպես գյուղական իրականության գործնական կողմերի դիտող նկարիչ: Նա ներկայացնում է հայ գյուղացու տնտեսական վիճակը՝ «օբյեկտիվ» ականատեսի հետևողականությամբ ու ճշմարտախոս դրչով: Հասարակ մարդու ողբերգական թեման նա դունավորել է «բնական աշխարհի» ռոմանտիկական առասպելը քննադատող այն մարդու վերաբերմունքով, որն, այնուամենայնիվ, ինչ-որ չափով դեռևս չի կարողանում հաղթահարել այդ «առասպելն» ամբողջությամբ:

Ցուցադրելով հին գյուղի սոցիալական դրաման, նկարագրության առարկա դարձնելով մարդկային դրամատիկական ճակատագիրը, Բակունցը, այնուամենայնիվ, չի առաջադրում նոր կյանք ստեղծելու մարդկանց գիտակցական կամ ենթագիտակցական որոնումների հարցը, սահմանափակվում է իր դիտողականությամբ ու կենսական փաստերի պննումներով: Նույնիսկ հին և նոր կյանքի հանդիպման պրոցեսը նրա կենցաղանկարներում դիտվում է այսօրվա շառավիղի մեջ, առո-

ռեակտի ասպեկտով և թույլ կերպով է կապակցվում ժողովրդի պատմական պրոցեսի հետ: Նրա մոտ կա, իհարկե, այս վերջին մոմենտի գիտակցությունը, սակայն չկա դրա փիլիսոփայական խոր իմաստավորումը և էսթետիկական լայն ծրագիրը:

Ժողովրդի, որպես պատմության գլխավոր ուժի և ազգային բնավորության լավագույն հատկությունները կրողի փիլիսոփայական իմաստավորման անհրաժեշտը առավել հետևողականությամբ արտահայտվեց Բակունցի այն պատմվածքներում, որոնք հետագայում կազմեցին «Սև ցելերի սերմնացանը» (1933) ժողովածուի բովանդակությունը: Սա բակունցյան ռեալիզմի երկրորդ աստիճանն է: «Век наш по преимуществу исторический век»,— ասել է իր ժամանակի մասին Վ. Գ. Բելինսկին: Առավել պատմական էր այն ժամանակաշրջանը, որի գեղարվեստական նկարագրությանն էր դիմում Բակունցը: Նա խորապես ըմբռնում էր, որ սոցիալ-հոգեբանական պատմվածքի գլխավոր ուղղությունը ժողովրդի հետ մերձեցման ուղղությունն է, որ առանց ժողովրդի չի կարելի հասկանալ պատմության էությունն ու առանձնահատկությունները, որ հոգեբանական ռեալիզմի զարգացման հիմնարիա ճանապարհը անցնում է էսթետիկական իդեալի որոնման միջով: Այդ իդեալը նա «գտավ» ժողովրդական այն հասարակ հերոսների մոտ՝ ջրվորներ, դաբաղներ, մաճկալներ, սերմնացաններ, բրուտագործներ, այգեպործներ,— որոնք հանդիսանում են երկրի աղը, ժողովրդի հոգեբանության, դեմոկրատական կենսափիլիսոփայության, ժողովրդական կյանքի հարատևության սկզբունքների՝ արդարամտության, հայրենասիրության և աղնիվ աշխատանքի կրողները: Բակունցի հաղվագյուտ սերը դեպի ժողովրդական բնավորությունները ամանք փորձել են մեկնաբանել որպես կյանքի էական հարցերից խուսափող գրականության արտահայտություն և նրա մեջ տեսել են ինչ-որ ներքին, հոգեբանական ընդվզում կյանքի նոր ձևերի զարգացման դեմ՝ հնության իդեալատրծման տեսանկյունով: Ամբողջ խնդիրն այն է, որ

Բակունցը, լինելով ռևոլյուցիոն նոր իրականության համոզված, կրքոտ պաշտպանն ու նորի տրուբադուրը, միաժամանակ, յուրահատուկ վերաբերմունք ուներ դեպի մարդկային այն բազում առաքինությունները, որ ժողովուրդը կուտակել էր հարյուրամյակների մաքառման ընթացքում և դարձրել էր իր գոյության խարիսխը: Ուստի և նոր հոգեբանության մշակումը, ըստ Բակունցի հայեցողության, չի կարելի կատարել առանց ժողովրդի ազգային բնավորության որոշող հատկությունների կատարելագործման, նոր կյանքը չի կարելի կառուցել առանց մարդկային ստուգված արժեքների օգտագործման:

Այս տեսակետից հայ գրականության մեջ իսկական գեղարվեստական հայտնություններ էին նրա բերած ժողովրդական մարդկանց կերպարները:

Հիշատակենք դրանցից միայն մեկը՝ Լաո-Մարգարի կերպարը համանուն պատմվածքից: Այս պատմվածքում Բակունցը ավելի խոր սոցիալապես մտածող արվեստագետ է, քան նախորդ կենցաղանկարներում: Լաո-Մարգարը որպես կյանքի երևույթ, հայտնի էր Բակունցից շատ առաջ: Բայց առաջինը նա հայտնագործեց այդ կերպարը գրականության մեջ, և այդ «գյուտը» նա նվաճեց նոր գաղափարական տեսանկյունի, հետևապես՝ գեղարվեստական նոր վարպետության շնորհիվ:

Ո՞վ է Լաո-Մարգարը: Գյուղական հասարակ մի ջրվոր, որ ունի կենսագրական հարուստ անցյալ: Նա փշապատ ճանապարհներ է անցել՝ «ճամփի փոշին մազերի վրա», իր ժողովրդի տեղահան արված բնակորների հետ վայրից-վայր է թափառել, եզերքից-եզերք՝ կորցնելով շատ բան իր ունեցվածքից և ոչինչ չկորցնելով իր հոգուց: Նա պահպանել է մարդու հոգեկան աշխարհի ամենակարևոր, թանկագին արժեքը՝ կենսասիրությունը, որի հրաշագործ ուժով նա նորից-նոր վարել է երկիրը, նորից գութան է քշել, «ցելի ակոսներն է ծրել»,— և այս ամենը ոչ թե անձնապաստան սկզբունքի դրդումով, այլ պիտակցական այն բարձր մղումով, թե ժողովրդի ապագան գտնվում է նրա որդիների ձեռքում:

Տառապանքի ծանրությունը և հարազատ տան ավերումը,

սիրելի մարդկանց կորուստները և գաղթի ճանապարհները, տիրողների անգութ խարազանն ու ճակատագրի անեծքը մի ակնթարթ անգամ չեն մթագնել նրա միտքը, ընկճել հոգին, որը հայրենի հողի իր կարոտով դիմադարձ է կանգնում կյանքի բոլոր ձախորդություններին, և բազում ուղիներում մոլորվելուց հետո, ի վերջո հասնում է իր նոր հայրենիքը՝ աճեցնելու ժողովրդի դիմացկունության ու տոկունության կենաց ծառը:

Արդար աշխատանքի սիրո՝ Լաո-Մարգարի կերպարի այս հիմնական գծի վրա է կենտրոնացնում Բակոմցն իր ուշադրությունը, այդ զգացմունքի արմատները բացահայտելով որպես հողի հետ կապված մարդու կյանքի փորձից հանված դերագույն իմաստություն: Աշխատանքի մարդ է Բակոմցի հերոսը, դրա համար էլ պահպանել է այն ազնվությունը, որի ուժով նա, Կ. Զելինսկու բնորոշմամբ, «պատրաստ է բնությունից վերցնել այն ամենը, ինչ տալիս է նա, թեկուզ դա լինի ձեռքի ափի մեջ դրած քարը»:

Ողբերգության կրակից ու ջրից անցած մարդու մեջ որտեղից այսքան հոգեկան ազնվություն,— հարցնում է Բակոմցը իր պատումի ամեն մի էջում, և պատասխանում, երբ ավարտում է Լաո-Մարգարի գեղարվեստական բնութագիրը՝ ժողովուրդն է մարդկային բոլոր գեղեցկությունների կրողը: Լաո-Մարգարը փիլիսոփա չէ, մտքի մարտիկ չէ, նա հասարակ ջրվոր է ընդամենը, բայց կյանքը նրա մեջ մշակել է արդար ու փորձություններով ստուգված «փիլիսոփայական» տեսակետ՝ անհոմորեն լայն նրա առօրյա պրպտումներից:

Իսկ ո՞րն է այդ «փիլիսոփայության» գործնական կողմը: Բակոմցը այդ գործնականի վրա է կենտրոնացրել իր ուշադրությունը:

Լաո-Մարգարը տեղահանության, թե արհավիրքի օրերին երկու մտահոգություն է ունեցել՝ առանց կորստի տեղ հասցնել հայրենի ծիրանուտից հավաքած ծիրանի կորիզները և մեկ էլ՝ անվթար պահել թոռանը՝ Թորոսիկին: Նա ծոմկի կգար, եթե չպահպաներ այս արժեքները: Բայց հույսի հայացքը միշտ նրա հետ է, որովհետև ծիրանի կորիզները պահ տալով

ապահով հողում, նա տեսնում է արևի տակ բարձրացող տունկերը, և դրանց կողքին՝ արդեն հասունացող Թորոսիկին:

Կերպարի բնութագրության մեջ այս մոմենտները սիմվոլիկ երանգավորում են մացնում, և Լաո-Մարգարն էլ՝ ռեալիստական հյութեղ գույներով նկարագրված մի մարդ՝ «ոտքերը մինչև ծնկները բաց, գլխին մի սպիտակ շոր, բահն ուսին», դիշերից մինչև լուսաբաց աշխատելիս,— կարոտի հայացքը սևեռած դեպի իրենց դյուղի բարդիները, տան դռնակը, եղեգով պատած կաուրները, ծիրանուտը,— այդ «հողեդեն» մարդը — պատմվածքի վերջում վերաճում է կերպարսիմվոլի, կերպար-ընդհանրացման: Դա հայ ժողովրդի դիմացկունության, տոկունության, հույսի մարմնացում — սիմվոլն է, ինչպես դիպուկ նկատել է ռուս քննադատը՝ Լաո-Մարգարը— «աւդարամատուրյան բարձրագույն աւժեքն է»:

«Լաո-Մարգարը», ապա նաև «Ծիրանի փողը», «Սպիտակ ձին», «Նամակ ռուսաց թագավորին», «Ողբայրության ընկուզենիները» և ուրիշ պատմվածքներով Բակունցը սովետահայ գրականության բերից՝ ժողովուրդն է կյանքի վերածնության կրողը և աշխարհին փայլ տվողը, ժողովուրդն է ազգային բնավորության հավատարիմ պահապանը,— էպիտիկական նշանաբանը: Դրանցով նա գնաց դեպի ժողովրդական ոգու մեծարման ու միաժամանակ նրա առաջ ծնրադրելու՝ մարդու պանծացման պաթոսը:

Դեպի մարդն ու ժողովուրդը հանդես բերած այս նոր մոտեցումը հնարավոր դարձավ ռեալիստական մեթոդի մեջ կատարված փոփոխության շնորհիվ:

Դրանով է բացատրվում նաև այն հանգամանքը, որ Բակունցը առաջիններից մեկը սովետահայ գրականության մեջ անդրադարձավ գործողությունների և մտքերի ճշմարիտ ճանապարհ գտած պատմական նոր հերոսի՝ ռևոլյուցիոն սերնդի նկարագրությանը:

Բակունցը շատ լավ էր հասկանում, որ ժողովրդի բնավորությունը, ինչպես ամեն բան կյանքում, զարգանում է: Հանդես են գալիս նոր հատկություններ՝ համապատասխան

նրանց ծնող սոցիալ-պատմական և հասարակական պայմաններին: Պատմական որոշակի հանգամանքների մեջ ազգային բնավորությունը բացահայտվում է նոր գծերով: Դրանցից կարևորագույնը պատմական պարգացման նոր շրջափուլում ժողովրդի՝ ռևոլյուցիայի հետ կապվելու հոգեբանական-սոցիալական բարդ ընթացքն է: Բակունցի դիտողական հայացքը նշմարում է նաև այդ ընթացքի կոնկրետ արտահայտությունները և դրանք դրշմում գեղարվեստական պատկերների մեջ: Սա ոչ միայն թեմատիկական նվաճում է, այլև ռեալիզմի սահմանների ընդլայնման ու գեղարվեստական վարպետության խորացման արտահայտություն:

Բակունցի ռևոլյուցիոն ցիկլի պատմվածքները երեքն են՝ «Վանդունց Բադին», «Բրուտի տղան», «Սև ցելերի սերմնացանը»: Կյանքի գոհհկությունից պաշտպանվող, անրջող ու երազող, որոնող ու դատող հերոսների կողքին պատկերված գյուղական ըմբոստ խռովարարների՝ Հաբուդի, Անդոյի, Սեթի կերպարները մարդկային մի նոր որակ են՝ պայքարող ու գործող, կյանքի հեղաշրջման անհրաժեշտության գործում իրենց դերը գիտակցող, սրանչելի ապագայի ու հայրենի հողի ազատության համար պայքարող մարտիկներ:

Ի՞նչն է բնորոշ-ընդհանուրը այս երեք պատմվածքի համար: Եթե մյուս գործերի հերոսները — ժողովրդական կյանքի՝ հաստատուն ծառի արմատներն են՝ աշխարհ տեսած, կյանքի մեջ իմաստնացած, բազմափորձ ծերունիներ, դյուղացիական դեմոկրատիզմի գծերով ու բյուրեղացած, համարյա ֆորմուլաների վերածված խոսքով, ապա ռևոլյուցիայի դրվագները պատկերող պատմվածքների պատանի հերոսները — այդ նույն ծառի դալար ճյուղերն են, որոնք իրենց հոգին բացում են նորի առաջ, ռևոլյուցիոն հեղաշրջման մթրկառատ բույերի մեջ տեսնելով աշխատանքի ու հողի ազատագրության ճշմարիտ ուղիները:

Բակունցի պատանի հերոսները — բրուտի տղան, տավարածի որդին, սերմնացանը — պատմական հռչակված անուններ չեն, և ոչ էլ դրավոր հիշատակարաններում հետք թողած

անձնավորություններ։ Դրանք ժողովրդի շարքային, անանուն ներկայացուցիչներն են։ Հերոսների այս խմբի ընտրությամբ Բակունցը ցանկացել է ընդգծել հայ դրականության մեջ քիչ արծարծված մի պրոբլեմ՝ ռևոլյուցիայի ժողովրդային բնույթը, բացատրել, թե ինչպես, ի՞նչ պայմաններում է արթնանում ժողովրդի միտքը, ինչպես են անտառների ու քարանձավների բնակիչները մտնում բարդ իրադարձությունների ալիսպտույտի մեջ, ինչպես է հողի ազատագրության դեմոկրատական իդեան միահյուսվում ռևոլյուցիայի հետ։

Հարուրը, Անդոն, Սևթը պայքարի մեջ կոփված, քաղաքականապես զարգացած, գործունեության մեծ հեռանկարներով հարստացած ռևոլյուցիոներներ չեն, այլ գյուղաշխարհի ընդիմքից բարձրացած ըմբոստ խռովարարներ, որոնց միջոցով Բակունցը ցանկացել է առաջ քաշել մի շատ կարևոր պրոբլեմ, որը թերևս իր նախորդը չունի հայ դրականության մեջ։

Այն, թե ինչպես կոնկրետ տեղական-ազգային միջավայրը, իհարկե արդյունաբերական մեծ կենտրոններից եկող դաղափարական նոր խմորումների ազդեցությամբ, իր միջից առաջ է քաշում նոր երիտասարդ, պայքարող ուժերի, և այն, թե ինչպես ճնշման ծանրությունը ամենուրեք ծնում է մարդի խմորումներ, իդեանների ու ապագայի նույնատիպ պատկերացումներ, որոնք ստեղծում են ոչ թե ռևոլյուցիոների ընդհանուր տիպը, այլ նրա կոնկրետ ազգային խարակտերը։

Ապագայի հերոսները,— ասում են Բակունցի պատմվածքները,— ծնվում են տվյալ կոնկրետ միջավայրի երկունքի ցավերից։ Այս իսկ պատճառով նրա մոտ ռևոլյուցիոն գիտակցության պատկերումը չունի վերացական այն բովանդակությունը, որ արտահայտվում էր 20-ական թվականներին որոշ դրողների երկերում։ Բակունցը ցույց է տալիս այն անցուդարձները, որով հայ գյուղացիների պատանի սերունդը, ճեղքելով տեղային ինքնամփոփվածության պատվարները, դառնում է ժողովրդի ազատագրության բանակի անվեհեր զինվորը։

«Սև ցելերի...» պատմության, նրա ենթաիմաստը այն է, որ հո-

ղի մեծ սերը դառնում է այն հեռանը, որի վրա սրվում է դյուղի ամենալավ սերմնացուն՝ Սեթի ուղղությունն միտքը, և հանուն այդ սիրո նա հանդում է կյանքի բարձր ըմբռնողության:

Սեթի կյանքի իմաստը իր աղնիվ աշխատանքն է, սերմնացանի իր պարտականությունը, որը ողողում է նրա ամբողջ էությունը. «Սերմնացանը ցանում է սերմը, երբ նա են գնում ջրերը և գետնին նստում է թաց տիղմը: Նա հանում է ոտքերը, մինչև ծնկները վեր քաշում և փայտյա կոտը պարանոցից կախ գնում է օրոր և հավասար քայլերով: Գնում է և աջ ձեռքով լիաբուռն վերցնում ծանր հատիկները, որ մի վայրկյան շողում են արևի տակ, ինչպես ճնճղուկների երամը, և ծանրությամբ ընկնում հողի մեջ»: Մանրանկարի հասցված էպիկական պատկեր:

Այս մի հատիկ պարբերության մեջ Բակունցը գծել է ամբողջական կերպար, որը թեև պատմվածքում չունի գործողությունների անհրաժեշտ տասպարեզ, չունի իր խոսքը (Բակունցը պատմում է իբրև հերոսական կյանքի մի ավանդություն — ժողովրդական տոքի ձևով), սակայն ընթերցողը այս «համր» նկարագրության մեջ զգում է հերոսի լայն սերը հողի ու աշխատանքի նկատմամբ, նրա հոգու ամեն մի շարժումը՝ երբ նա հողին է հանձնում ցորենի հատիկները:

Այս նկարագրությանը անմիջապես հետևում է պատմության տրագիկական ֆինալը. «Երեկոյան Կարմիր հեծելազորը դյուղ մտավ: Միայն մյուս առավոտ, երբ եկան և ծանր ընդանոթները, դաշտի բարակ արահետով, եղևնյա պատգարակի վրա, ընկերները տուն բերին սպանված սերմնացանի մարմինը: Նրա սրունքները մերկ էին, մի կողմի վրա չորացած տիղմ էր և խառնված արյուն: Երևում էր միայն սառած աչքը, որ նայում էր անշարժ, ինչպես գորշ ամպը անհունի խորքից... Նա արնաքամ սողացել էր թաց հողերի վրայով դեպի եղեգնները, դեպի ջուրը, կոշտ մատներով չանգռել էր գետինը, ցեխոտել մատները, և անզգայության մեջ ցեխոտ ափսմվել էր թրատված ուսը: Հետո երեսնիվայր թաղվել էր սառը հողում՝ որպես ոսկեհատ սերմ»:

«Սև ցեղերի սերմնացանում» իշխում են երկու պատկեր, ավելի ճիշտ դրանք են ամփոփում նրա խորիմաստ բովանդակությունը: Դրանցից առաջինը կապվում է սերմնացանի մոր՝ Երանի հետ: Նրանցից ավելը ձեռքին, խուլ պառավը ամեն օր ներս ու դուրս է անում ակոմբի առաջ, մաքրում վարագույրի փոշին և դրույց անում որդու պատկերի հետ:

Սա ոչ միայն միամիտ հայ կնոջ հավատն է, այլ ժողովրդի հավատը կյանքի լուսավոր սկզբունքի հաղթանակի նկատմամբ, «առաջին հավատացողների սրբազան պարզությունը»:

Երկրորդ, դարձյալ սիմվոլի նշանակություն ձեռք բերած պատկերը սպանված սերմնացանի նկարագրությունն է, որը «երեսնիվայր թաղվել էր սառը հողում՝ որպես ոսկեհատ սերմ»:

Ո՞րն է իմաստը այս պատկերի: Այն, որ հողը և ռևոլյուցիան ազգակից հասկացողություններ են, որ Հայրենի «անմրռունչ, հավիտյան» հողը, «ամենահին նյութը, որ կա այս տափարակում»,— ցոլվում է նրա իսկական տերերի տաք արյան շիթերով, որ հավերժ ապրեն Հայրենի հողի աշխատավորները:

Սեթի, Հաբուդի, Անդոյի նահատակությամբ Բակունցը դիտում է իբրև սկիզբը այն բանի, որ Հայրենի հերկերի ակոսները այլևս ցանելու են նրա իսկական տերերը՝ ապագայի սերմնացանները:

Սրանումն է հայ գրականության մեջ դեռ 19-րդ դարից լայն տարածում ստացած գյուղական բունտարի տրադիցիոն կերպարի բակունցյան մեկնաբանության նորությունը:

Բակունցի ստեղծագործական զարգացման մյուս աստիճանը կապվում է նրա «Պրոլինցիայի մայրամուտը» պատմվածքի, «Կյորես» պատմական քրոնիկոնի և «Կարմրաքար» անավարտ վեպի հետ:

Այս երկերում առավել խոր ձևով է արտահայտվել այն ճշմարտությունը, որ առանց ժողովրդի չի կարելի հասկանալ պատմության շարժման ուղղությունը, որ ժողովուրդն է

պատմության գլխավոր սուբյեկտը, և ժամանակաշրջանի հասարակական ու հոգեբանական կոնֆլիկտների գլխավոր ուժը:

Թեև Բակունցը չավարտեց (ավելի ճիշտ չհասցրեց ավարտել) «Կարմրաքարը», սակայն թեկուզ և այն հանգամանքը, որ նա առաջինը հայ գրողների մեջ անդրադարձավ ժողովրդի գեղարվեստական պատմությունը պատմական էպոպեայի ժանրով հյուսելու աշխատանքին, վկայում է նրա գաղափարական հասունացման և սոցիալիստական ռեալիզմին բնորոշ տենդենցի խոր ըմբռնողության մասին:

Ուշագրավ է այն, որ ինչպես պատմում են ժամանակակիցները, «Կարմրաքարի» այսպես կոչված «աղդակը» հանդիսացել է Մ. Գորկու «Արտամանովների գործը»:

«Կարմրաքարը»,— դատելով հրապարակի վրա եղած հատվածներից,— պետք է ցուցադրեր պատմական-հոգեբանական այն պրոցեսը, որ անցնում է հայ ժողովուրդը 20-րդ դարի սոցիալական մեծ հեղաշրջումների ու սոցիալական կատակլիզմների միջով՝ հասնելով Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի, սոցիալիզմի գաղափարներին: Հասարակական հոգեբանության այն նոր ձևերը, որ ցուցադրում է Բակունցը ժողովրդի մեջ ամբարված հզոր ուժը դիտակցող հերոսների, օրինակ՝ Արզումանի ու դարբին Վանեսի միջոցով, հին և նոր աշխարհների տրագիկական բախման մոտիվը, որ անցնում է ամբողջ գրվածքի միջով, հայ իրականության սոցիալական տարբեր խավերի տնտեսական փոխհարաբերության լայն ցուցադրման տենդենցը,— այս ամենը խոսում են այն մասին, որ Բակունցը իր կապիտալ գործի մեջ ցուցադրելու էր ոչ թե ժողովրդի պատմական պրոցեսի առանձին դրվագների գումարը, այլ նրա ակտիվ ու վճռական դերը պատմության շարժման մեջ: Ժողովուրդը պատմական գործողության գլխավոր սուբյեկտը դարձնելու այս տենդենցը գաղափարական հասունացումից բացի, նշանավորում էր նաև Բակունցի ռեալիստական վարպետության կատարելագործումը:

Այսպիսով, Բակունցի ստեղծագործական զարգացումը դիտողական, փաստագրական ռեալիզմից էպիկական սկզբ-

բունքի աստիճանաբար ուժեղացումով անցնում է սոցիալիստական ռեալիզմի ժողովրդայնության ու պատմականության լայն ճանապարհը: Այս անցման մեջ արտահայտվում է նաև նրա ոճաբանության կառուցվածքի մեջ կատարված փոփոխությունների ընթացքը՝ պոետիկական, շարիխային պրոզայից մինչև բանձր, որոշ իմաստով սինթետիկ ռեալիստական պատումի ձևը:

2.

Ակսել Բակունցի վարպետության հատկանիշներից մեկը նրա ցուցադրած կյանքի, մարդկանց, երևույթների ստուգապատում հավատարմությունն է: Ահա մի դրող, որ համարյա թե չի «հորինում», չի դիմում երևակայության քմահաճույքին, այլ ամբողջովին ենթարկված է իր անմիջական դիտողությունների և տպավորությունների իշխանությանը, դրեթե միշտ գործ ունի հերոսների իրական նախատիպերի և այս կամ այն մտահղացման սյուժետային կենսահատիկի հետ: Նրա գրվածքները գերազանցորեն «փոխառություններ» են կյանքից, գերազանցորեն քաղված են անմիջական ընտանիներից, հիմնված են սեփական տպավորությունների վրա, ունեն ինքնակենսագրական աղբյուր: Այստեղ արտահայտվել է ոչ միայն գյուղական աշխարհի լավագույն գիտակներից մեկի կենսափորձի ճոխությունը, այլև դրողի ստեղծագործական մեթոդի յուրահատկությունը՝ գնալ կյանքի հետքերով, սեփական ձևքերով շոշափել այն գեղարվեստական դրվագը, որ պատրաստվում ես մատուցել ընթերցողին, մարդու հոգեբանության և միջավայրի ձևավորման համար անհրաժեշտ շինանյութը վերցնել անմիջականորեն այդ միջավայրի տվյալներից:

Բակունցի ստեղծագործական կյանքում մեծ դեր է խաղացել հերոսի նախատիպը և սյուժեի նախօրինակը: Նրա սյուժեները, ինչպես ասում են, կախված են դրչի ծայրից:

Ուշադիր հետևելով Բակունցի պատմվածքներին, մենք նկատում ենք, որ նա դրանք պատմում է կամ որպես մանկու-

Բյան տարինների «մոռացված» հիշողություններից մնացած մի բեկոր, կամ որևէ իրական դեպքի ակնատես, կամ որպես ճանապարհորդի գրառում, կամ որպես մանկության տարիներից լսած որևէ պատմության վերարտադրություն, կամ որպես որևէ ծանոթից լսած իրական դրվագ,— ուրիշ խոսքով, նա հատկապես ընդգծում է իր պատմությունների հավաստիության հանգամանքը:

Այսպես, «Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքի սյուժեն «վերապատմելուց» հետո Բակունցը տալիս է հետևյալ բացատրություն-տեղեկանքը. «...Շատ տարիներ են անցել: Այդ անցյալը ինձ համար դարձել է հիշողություն, որ հետզհետե ընկղմվում է մոռացության անդունդը: Միայն երբեմն աչքիս առաջ երևում են իմ Արթին պապի գլուխը, նրա կապույտ աչքերը և խեղճ ժպիտը»:

Մի ուրիշ պատմվածքում («Մի ձմռան գիշեր») պապն ու տատը հանդես են գալիս նույն անուններով՝ Արթին և Նապլուս, որ կասկած չի առաջացնում իրական նախատիպերի գոյության մասին:

«Բուռի աղան» պատմվածքը ավարտվում է Անդոյի նահատակության վերհուշի կապակցությամբ հեղինակի մեջ առաջացած հետևյալ խորհրդածությամբ. «Էլ ի՞նչ: Վա՞յր դնեմ գրիչս... Բայց ինչու են դողում մատներս այս ծուլ ուրախությունից: Որ ես ժամանակի խոր ծալքերից իմ թույլ գրչով վեր հանեցի իմ մանկության ընկեր Անդոյի հերոսական դեմքը»:

Ահա «Խոնարհ աղջիկը» պատմվածքի սկիզբը. «Գարնանային առավոտը խոստանում էր պայծառ և արևոտ օր: Կուշտ կերած մեր ձիերը արագ քայլերով բարձրանում էին քարոտ արահետը և ամեն քայլափոխին փնչում:

Լուռ էինք: Ես մտրակի ծայրով զարկում էի ծառերի տերևներին, պոկում տերևները կամ թափահարում ծառի կախ ընկած ճյուղերը, և գիշերվա ցողը անձրևի նման թափվում էր ձիու վրա, ինձ վրա...

— Այս կածանով տասներկու տարի առաջ գնացի Ջորա-

գյուղ,— ասաց ընկերս։ Թվում էր, թե ինքն իրեն էր խոսում։

Նայեցի նրան։ Ժպտում էր, կարծես միտքն էր ընկել մի երջանիկ դեպք, որին ականատես են եղել արահետը և հին ամառոցը»։

«Միրանի փողը» պատմվածքում հեղինակի և հերոսի հանդիպումը պատմելու առիթը դառնում են գրողի ուղեգրություններն ու տեսրում որպես այդ հանդիպման վկաները մնացած թանկագին մասունքները. «Ես թերթում եմ ուղեգրությունների իմ տետրը և նրա էջերի արանքում գտնում եմ սուսամբարի երկու տերև՝ չոր ու գորշ, ինչպես հանգած մոխիր։ Կռանում եմ թղթի վրա, ոռմպերս լայնանում են սուսամբարի հոտից ու դողալով թերթում եմ տետրը»։

«Մուրոյի «զրուցը» բացվում է հետևյալ «գործնական» տեղեկանքով. «Երկրորդ օրն էր՝ Մաղդայում էինք, Ալագյազի լանջի ամենաբարձր գյուղերից մեկում, որտեղից բացվում է հիանալի տեսարան դեպի դաշտը։ Ներքև փռված էր Արազդայանի տափարակից մինչև Անի կայարանը հասնող ընդարձակ տափարակը, գյուղերն ու քաղաքները, որ ցամաք դաշտում կանաչ պարտեզների էին նման, երկաթուղու սպիտակ կայարանները, անթաժան ակացիաներով ու բարդիներով։

Ես և ընկերս նստել էինք բարին, հիացմունքով դաշտին էինք նայում և փորձում գտնել ծանոթ գյուղերը...

Մեզնից մի քիչ հեռու տարերն էին։ Ոտքերը վեր քշտած մի մարդ ջուր էր տանում։ Լսում էինք, թե ինչպես էր բահը զրնգում, երբ խրվում էր ավազուտ հողում»։

Ահա նաև «Սև ցելերի սերմնացանը» պատմվածքը սկսող համաստալից երկխոսությունը.

«Ես հարցնում եմ Ավագին։

— Մնու՞մ է այն վարագույրը...

— Մնում է։

— Իսկ մա՞յրը...

— Մայրը դեռ հավատում է...

Ավագի հետ հասնում ենք հնձած արտերի սահմանին և նստում միայնակ չինարու տակ»։

«Ինձ շատ է պատահել դյուղերը մտն գալ։ Շատ էլ պատմություններ եմ լսել իմ պատահած գյուղերում» («Կաղնու գերաները»), «Ականջս պապիս պատմածին» («Զմռան մի գիշեր»),— նման բազմաթիվ անպայմանական սկսվածքները, գործողության վայրերի, տեղանունների, մարդկանց անունների (Աքար, Գյունեյ Բաղ, Հյոմբաթի ձոր, Շաթրիվ, Դրընգան, Աստաֆյան փողոց, Ավան ամի, Աթա ապեր և այլն) վավերականությունը, պատմվող դեպքը տեսած կամ լսած լինելու հանգամանքի, եղելության («Հիշում եմ...») կամ ավանդության («Պատմում են...») հատուկ ընդգծումը,— այս ամենը մատնում են Բակունցի գրական աշխատանքի հիմնական օրինաչափությունը՝ նրա գրվածքների ակնարկային, իրապատում հիմքը և պարզում նրա ակնհայտ հարգանքը դեպի «կյանքի սյուժեններն» ու նախաստիպերից դեպի գեղարվեստական ընդհանրացումը, դեպի հերոսի հոգեբանական-սոցիալական բնավորությունը գնալու էսթետիկական ելակետը։

Ակնարկային, իրապատում հիմք, ինքնակենսագրական աղբյուր, նախատիպ (прототип) և նման այլ գործածություններ ոմանց կարող են այն թյուրիմացության մեջ գցել, թե մենք կասկածի տակ ենք դնում Բակունցի երկերի գեղարվեստականության հարցը և նրան տանում ենք դեպի կյանքի էմպիրիկ նկարագրողի բնագավառը։ Ամբողջ հարցն այն է, որ ինքնակենսագրական կամ կենսագրական տարրերը երբեք էլ չեն հակասում գեղարվեստականությանը։ Իսկական գրողի ստեղծագործության մեջ նախատիպը չի հանգում սոսկ իրական բնորդի պատճենմանը, այլ հանդիսանում է այն հատիկը, որի շուրջը արվեստագետը հյուսում է իր սյուժեն, նրանից ելնելով գնում է դեպի գեղարվեստական լայնաձայն ընդհանրացումը։ Հերոսի նախատիպը կամ որևէ դրվագի նախօրինակը վճռական դեր են խաղում գեղարվեստական ստեղծագործության, մասնավորապես ռեալիստական գրականության մեջ։ Չխոսելով ուրիշ ժողովուրդների գրականության մասին, հիշենք հայ գրականության մի քանի օրինակները։ Գաղտնիք չէ, որ Խ. Աբովյանի «Վերքի» հերոսը՝ Ադամին

իրական անձնավորության է եղել, որի ով լինելու շուրջը մինչև այսօր էլ վեճեր են գնում բանասերների շրջանում: Որպես Գ. Սունդուկյանի «Պեպոյի» նախատիպ գրականագետները մատնացույց են անում ժամանակի հայտնի ձկնորսին: Իրենց ստեղծագործության մեջ շատ հաճախ և սիրով նախատիպերի էին դիմում Պ. Պռոշյանը, Րաֆֆին, Շիրվանզադեն, Հ. Թումանյանը: Այս բանի օրինակներն այնքան շատ են, որ կարիք չկա դրանցով ծանրաբեռնելու հոդվածը:

Գրականագիտության մեջ այն հյուր կարծիքն է շրջում, թե իսկական դրողի համար անհանդուրժելի է նախատիպին դիմելը, որ դա նշանակում է ոչ այլ ինչ, եթե ոչ՝ կյանքի արատավորություն կամ լուսանկարչություն: Այս կարծիքի տեսական հիմքն այն է, որ նախատիպը պատահական դեպքն է, այնինչ՝ արվեստը գործ ունի տիպականի, բնորոշի, մասսայականի հետ:

Սակայն միշտ չէ, որ նախատիպը մասնակի, եզակի երևույթն է, և երկրորդ՝ ամենակարևորը այն պայմանն է, թե ինչպես է դրողը կարողանում նախատիպի կամ այժմեի նախօրինակի մեջ բացահայտել նրա հասարակական բովանդակությունը և սոցիալական արժեքը, ինչպես է կարողանում կոնկրետ անձնավորության մեջ տեսնել կենդանի դաղափարը, ուշադիր և սրատես հայացքով ծանրության կենտրոն դարձնել տվյալ կոնկրետության մեջ «թաքնված» ընդհանրացումը:

Անդրադառնալով Բակունցին, թեկուզ և վերևում հիշատակված պատմվածքներին, մենք նշմարում ենք ստեղծագործական պրոցեսի ոչ միայն եզակիսը, այլև վախճանականը: Մի՛շտ, գրեթե մի՛շտ ուշեցույց ունենալով այս կամ այն կոնկրետ դրվագը, Բակունցը, միաժամանակ, կյանքի փաստի միջից աշխատում է դուրս բերել նրա հոգեբանական իմաստը, նրա ներքին ճշմարիտ էությունը: Նա հետևում է փաստին, բայց ոչ բառացիորեն, այլ դառնում է տվյալ կոնկրետ երևույթի տիրակալը, գեղարվեստական կերպարը վերստեղծող խոսքի վարպետ: Ապաշնորհ որևէ դրողի մոտ «Նա-

մակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքը «կհնչեր» սոսկ իբրև մանկական տարիների մոռացված տպավորություններից քաղված մի մեմուարային դրվագ, այնինչ, Բակունցի գեղարվեստական վարպետության ուժով այդ դրվագը ճեղքում է իր փաստագրական կեղևը և դառնում ժողովրդական կենսափիլիսոփայության վերաբերյալ մի լայնաձայն, խորունկ ընդհանրացում: Հենվելով «սկզբնաղբյուրի» վրա, Բակունցը ստիճանաբար, առանց աղարտելու իրական դեպքի բնականության սահմանները, «հեռանում է» սկզբնաղբյուրից՝ դեպի հասարակ հայ գյուղացու մեջ եղած պոետիկական քնքույշ հոգու, նրա էությունից անբաժան արդար ու զարմանալիորեն ամբողջական վարքագծի, նրա սրտի միջով անցած և ժողովրդական ստեղծագործությունից ծնված ազնիվ կենսափիլիսոփայության հայտնագործումը: «Հոգիները», սովորական, «ծանոթ պատը» պատմվածքի վերջում դառնում է մոնումենտալ կերպարը հայ գյուղացու:

Կամ վերցնենք «Միրանի փողը» պատմվածքի օրինակը: Հալրոն ևս նախատիպ է, ինչպես Արթին պապը: Բայց նա «սովորական» մի Հալրոյի նկարը չէ, թեև նրան, այդ եզակի հերոսին է անդրադառնում Բակունցը, նրան է նկարում, նրա կենսագրության կոնկրետ փաստական կողմերն ու էպիզոդներն է հիշատակում իր հանդիպման տպավորության բոլոր մանրամասնություններով: Նախատիպի և Հալրոյի բնավորության մեջ, ուրիշ խոսքով, բացակայում է իրականի ու գեղարվեստականի խզումը և իշխում է դրանց միաձուլումը: Բակունցը այնպիսի վարպետությամբ է միահյուսել այս «ծայրերը», որ կարծեք թե չնչվել են իրական դեպքը գեղարվեստական ընդհանրացումից բաժանող սահմանները: Այս բոլորով հանդերձ, Հալրոն, այնուամենայնիվ, գեղարվեստական ընդհանրացում—կերպար է՝ նախատիպի կրկնությունը չէ: Ոչ մոռացածին, սովորական, իր հետ հանդիպած լեռնցի մարդու կերպարը Բակունցի մեկնաբանությամբ վերադառնում է ժողովրդական երևակայության ստեղծած ավանդավեպերի դյուցազներգական կերպարին: Այսպիսի մեկնաբանության մեջ,

հարկավ, նշանակալից դեր է խաղում ծիրանի փողի մոտիվը։ Ծիրանի փողը, որ Հազրոն որպես թանկագին մասունք պահպանել է իր անցած բոլոր դժվարին ուղիներում, խորհրդանշում է հայրենի նվիրական վայրերի սիրո և անհատնելի կարոտի, հոգու անխմանալի մաքառման և ժողովրդի մարդու հզորության զգացմունքը։ Այս զգացմունքի բացահայտման մեջ է արտահայտվել Բակունցի սրատես վարպետությունը, որի շնորհիվ Հազրոն՝ «պոկվելով իրենից», դարձել է ժողովրդի կենսատուկությունի գեղարվեստական սիմվոլը։

Բերված օրինակներից իսկ երևում է, որ Բակունցը անմիջապես «բռնում է» ամենից էականը տվյալ նախատիպի կամ դրվագի նախօրինակի մեջ, իր «փոխառությունները» տանում է որոշակի ուղղությամբ՝ համապատասխան իր ստեղծագործական ծրագրին և ռեալիզմի կոնցեպցիային։

Նա թեև սյուժեներ չի հորինում (նրա էությանը խորթ է սյուժեն դեպքի հետ նույնացնելու ֆորմալիստական մատյանությունը), սակայն միաժամանակ, նրա հոգեկան աշխարհը tabula rasa չէ, որի վրա միջավայրը գրանցում է ամեն ինչ՝ առանց ընտրության։ Գրվածքի սյուժեն դիտելով որպես իրականության ճանաչման որոշակի գեղարվեստական կոնցեպցիա, Բակունցը, այնուամենայնիվ, ակտիվ դեր է հատկացնում թե՛ նյութի՝ մարդկային բնավորության ու միջավայրի «հետազոտական» նախադրյալներին, և թե՛ ղեկավարվում է իր աշխարհայացքով։ Անշուշտ, սա հասարակ, մեխանիկական գործողություն չէ և դժվար է միմյանցից տարանջատել, քիմիապես պոկել ստեղծագործական հոգեբանության երկու կողմերը՝ «հետազոտական» աշխատանքն ու կենսական հատիկի «սյուժետային» ձևավորման ընթացքը։ Սակայն ակնհայտ է այդ երկու մոմենտների չտրոհված ներկայությունը նրա ստեղծագործական լաբորատորիայում։

Այսպիսով, անդրադառնալով Բակունցի պատմվածքներին, մենք տեսնում ենք, որ նրա «սյուժետահորինման» պրակտիկան, ելնելով փաստական ճշգրտությունից, անցնում է կոնկրետ փաստի հոգեբանական ու սոցիալական բովան-

դակությունը բացելու միջոցով գեղարվեստական ճշմարտությանը հասնելու սահմանը։ Իրականության կենսահյութը դառնալով սյուժեի և մտահղացման առաջին աղդակը, նրա «հատիկը», այնուհետև, այնպիսի ձևավորում է ստանում, որ կյանքի նկատմամբ արտաքուստ «անտարբեր» իրական սյուժեն արտահայտում է հասարակության, մարդու, կյանքի վերաբերյալ վերաբերմունք, դունավորվում է ժողովրդի պատմական փորձի մեջ եղած ամեն պոետականն ու մարդկայինը վերհանելու պաթոսով։

Բակունցի ստեղծագործության մեջ արտահայտված այս պաթոսը, որ անցնում է նրա գրեթե բոլոր գրվածքների միջով,— այն գաղափարական կողմնացույցն է, որ ուղղություն է տալիս նրա բոլոր զննումներին ու բնական «սյուժեներին»։ Այս պաթոսով է պայմանավորված նրա ստեղծագործության կարևոր առանձնահատկություններից մեկը՝ կյանքը տալ իր նախնական փայլով, իր կենդանի գույներով ու հնչյուններով, բնական կառուցվածքի մեջ։ Որտեղ ավելի, եթե ոչ իրական, անպայմանական կյանքում,— մտածում է Բակունցը,— կարելի է գտնել ժողովրդական տարերքի հարուստ գեղեցկություններն ու իսկական, չեղծված, չգունազարդված պոեզիան։

3.

Բակունցի ռեալիզմի բովանդակության և նրա սյուժետային կոնցեպցիայի հետ սերտորեն կապված է նրա գրվածքների պոետիկան՝ ձևը և ոճը։ Ամեն մի գեղարվեստական երկի պոետիկայի ուսումնասիրությունը ինքնանպատակ խնդիր չէ։ Որքան խոր կերպով հասկանանք այս կամ այն գրական երևույթի ձևը, այնքան ավելի լիակատար կբացահայտվի այդ ձևի՝ կաղապարի տակ դրված բովանդակությունը։

Բակունցի երկերը՝ պատմվածքները, նովելները և մեծ կտավները, անշուշտ, չի կարելի դիտել որպես իր ժամանա-

կի պոետիկայի «անխառն» ու կանոնացված օրենքներով դրված ստեղծագործություններ: Մենք չենք ժխտում արդեն «ստուգված» պոետիկայի ազդեցությունը Բակունցի ստեղծագործության վրա: Կարելի է բազմաթիվ գրական զուգահեռներ անցկացնել ու ընդհանուր շփման կետեր գտնել թե՛ նախորդ շրջանի գրական հուշարձանների և թե՛ նրա ժամանակակից գրողների երկերի հետ: Բայց բոլոր ժամանակների հեղինակների համար բնորոշ այդ ընդհանրությունը չէ, որ հանդիսանում է նրանց հատուկ ինքնատիպությունը, և դրանով չի որոշվում նրանցից յուրաքանչյուրի պոետիկայի առանձնահատկությունը:

Ստեղծագործելիս արվեստագետը չի դիմում հայտնի կամ իր կողմից նախապես հայտնագործած հնարանքների, այսպես ասած «նպատակասլաց», «դիտավորյալ» օգտագործման: Ամենից արժեքավոր հայտնությունները ծնվում են ստեղծագործական աշխատանքի ընթացքում, գրողի դիտողականության հետ միասին, տեսած պատկերն է ծնում նրան չերմացնող միտքն ու զգացմունքը: Սա էլ հենց գրական ստեղծագործությանը հաղորդում է անկրկնելիության դրոշմ:

Բակունցի արվեստի պոետիկան՝ նրա ձևն ու ոճը, կարելի է ասել, ոչ թե մտացածին է (նա չի որոշել գրել հենց այդպես, հենց այս «հնարանքներով»), այլ բնականորեն իրագործված, ստեղծագործության ընթացքում մարմնավորված պոետիկա է:

Այս դիտողությանը չի հակասում այն հանգամանքը, որ հեղինակն ինքը որոնում է իր սեփականը, իր դեմքը, իր «ձևերն» ու ոճերը:

Երբ մենք, հետազոտելով արվեստագետին, ավյալ դեպքում Բակունցին, պայմանականորեն առանձնացնում ենք նրա պոետիկայի ինչ-որ ակնառու, ընդգծված հատկանիշներ, ասենք՝ լիրիկական չերմ պաթոս, կոլորիտի ուժեղ զգացողություն, խոսքի ժողովրդական երանգավորում և այլն,— ապա դրանով չենք կամենում դրությունն այնպես պատկերացնել, որ նա, ի սկզբանե, անտի, որոշել է այդ եղանակներով

«ստեղծագործել», իր գրվածքների պոետական մեխանիզմը հարմարեցնել դիզարվեստական պատրաստի հատկանիշներին: Նման «վիրտուոզությունների» դեպքում անխուսափելի են ֆորմալիստական անբնականությունը և անկենդան սառնությունը: Հեղինակը չի մտածում առանձին հնարանքների՝ մետաֆորի կամ սիմվոլի մասին, չի մտածում վարպետության «գաղտնիքների» շուրջը, այլ որոշում է իր թեմատիկան ու իր գաղափարական մտահղացման ուղղությունը, իսկ մյուս՝ ձևական մոմենտները, ծնվում են ստեղծագործության ընթացքում:

Այս ճանապարհով մենք մոտեցանք Բակունցի պոետիկայի մի էական առանձնահատկությանը. նա իր հերոսների ճակատագրի և նրանց փոխհարաբերությունների մասին պատմում է իրրև հենց նոր միայն տեսած, սեփական ձեռքերով շոշափած երևույթի մասին, ընթերցողին ևս մասնակից դարձնելով ստեղծագործության, պատկերի ու կերպարի հայտնագործության բովանդակ հաճույքին:

Կարդում ես, օրինակ, «Ալպիական մանուշակ» պատմվածքը, և քեզ այնպես է թվում, թե հեղինակի հետ միասին դիտում ես Կաքավաբերդի՝ «ապիտակ ամպերի մեջ» կորչող պարիսպները, լսում ես ձորում աղմկող Բասուտա գետի ձայները, հեղինակի հետ հավասարաչափ վայելում ես ալպիական դլխահակ մանուշակի գեղեցկությունը:

Ապա՝ հեղինակի հետ ոտք դնելով լեռնային գյուղը, տեսնում ես մտամոլոր հնձվորին՝ կորեկի արտում, գերանդին հուսահատ շարժելիս, տեսնում ես վրանի առաջ խաղացող ոտաբոբիկ երեխաներին, դիտում ես արևախանձ կնոջ դեմքը, որն «անխոս և արագ շարժումներով» «թեյի պատրաստություն էր տեսնում», խշշացնելով մինչև մերկ ներբաններն իջնող զգեստի փեշերը:

Ընթերցողը հեղինակի հետ միասին մասնակցում է երևույթը դիտելու և հայտնագործելու այն ցնծագին սիրուն, որով ծայրեծայր լցված են բակունցյան պրոզայի էջերը:

Այս առանձնահատկության հետ անմիջականորեն կապ-

ված է Բակունցի գրվածքների ոճական գլխավոր սկզբունքը՝ ռեալիստական պատումի պարզ ձևը: Բանաստեղծական այն պաթոսը, որով տոգորված են Բակունցի պատմվածքները և դերազանցապես իրեն սիրելի, իրեն հարազատ դարձած հերոսներին ուղղված լիրիկական, «սուբյեկտիվ» դիմումները, ընթերցողներից և Բակունցի ստեղծագործության հետազոտողներից ոմանց այն թյուրիմացության մեջ է գցել, թե նրան անհարազատ է թանձր էպիկականության սկզբունքը, թե նա չի օգտվում էպիկական ոճաբանության միջոցներից, և երևույթները գունավորում է սոսկ իր սուբյեկտիվ աշխահի վերաբերմունքով, կտրվելով առարկայական իրականությունից: Բայց ուշադիր զննումները ցույց են տալիս, որ լիրիկային հատուկ արտահայտչական միջոցներից օգտվելով, դրանք դիտելով որպես տվյալ երևույթը (մարդ լինի դա, թե բնության պատկեր) հուզական երանգավորման համար անհրաժեշտ միջոցներ, նա, միաժամանակ, ամենևին չի մոռանում, որ ամեն մի բանաստեղծական «շեղում» պետք է ունենա իր նյութական, առարկայական առաղձը, իր կենսահյութը: Բերենք մի օրինակ նույն «Ալպիական մանուշակ» պատմվածքից: Վերցնենք նրա ամենասուբյեկտիվ, ամենաբանաստեղծական հատվածը՝ վերջաբանը. «Կաքավաբերդի գլխից ամպը հսկա խխունջի պես սողաց դեպի վրանները, խոնավություն կաթեց քարերի վրա, մամուռների վրա և մակաղած ոչխարների բրդի վրա նստեց գիշերային խոնավությունը: Ցող կաթեց ալպիական մանուշակի ծաղկաթերթերի վրա:

Բուրմունքից արբեցած մի բզեզ ընել էր առէջների մեջ և նրան այնպես էր թվում, թե աշխարհը նոտավետ բուրաստան է, ալպիական մանուշակ...»:

Մեջբերված պարբերությունը, մանավանդ երկրորդ մասը («Բուրմունքից արբեցած մի բզեզ...» և այլն) արտաքուստ տեքստին «անհարազատ» սոսկ հուզական հավելման տպավորություն է թողնում, բայց սա, ըստ էության, լիրիկական մերկ «շեղում» չէ, այլ ինչ-որ չափով և առարկայորեն լրաց-

նում է հեղինակի պոետական մտահղացումը: Մենք «շեղում» բառը վերցրինք չակերտների մեջ, որովհետև հենց այդ՝ գործողության և տեքստի մեջ թվացող խզումն էլ ստեղծում է գրվածքի ամբողջականությունը: Առանց այդպիսի «շեղումների» չի հասկացվի պատմվածքում արծարծվող բովանդակությունը:

Հետաքրքրական է, որ «Ալպիական մանուշակը» պատմվածքում նույն պատկերը մի անգամ էլ հանդիպում է բուկլվածքի մեջ: Բայց եթե այս դեպքում դա բովանդակությունից «անկախ», ելակետային միտք է, դեռ «չպարզված», ապա մյուս դեպքում՝ պատմվածքի գործողության շարունակությունն է, նրա սյուժետային հատիկը հասկանալու բանալին: Ահա թե ինչու այդ հատվածը այնքան օրգանական ձևով մտնում է տեքստի մեջ, գրված է իր ճշգրիտ տեղում և հարստացնում է երևույթի մեր ճանաչողությունը: Հեղինակային «լիրիկական» խորհրդածությունը, այսպիսով, մեզ չի հեռացնում գործողությունից, այլ հոգեբանական յուրահատուկ դադարի դեր է խաղում և երևույթը իմաստավորող, մեկնաբանող, բացահայտող ֆունկցիա է վերցնում իր վրա: Մեր բերած պարբերության մեջ ուշագրավ է նաև այն հանդամանքը, որ «լիրիկական շեղումը» ունի առարկայականության կոնկրետ հիմք: «Ցող կաթեց ալպիական մանուշակի ծաղկաթերթերի վրա» արտահայտությունն, օրինակ, բնության մեջ շատ սովորական երևույթի իրական «նկարն է»: Հեղինակի ընկալման, նրա մտահղացման շնորհիվ է այդ փաստը ճեղքում իր կոնկրետության շրջանակները և վերածվում այլաբանական իմաստ պարունակող «լիրիկական» խորհրդածության: Այս ձևով Բակունցը իրեն ևս մանակից է դարձնում գործողությանը:

Ուշադրությամբ զննելով Բակունցի մյուս՝ ամենալիրիկական պատմվածքները նույնպես («Միրհավ», «Սարու», «Նոնարհ աղջիկը», «Բրուտի տղան» և այլն),— մենք նկատում ենք, որ նրանցում բանաստեղծական մթնոլորտը ստեղծվում է ոչ թե առարկայական իրականությունից հեռանալու, այլ

ընդհակառակը՝ այդ իրականությանն առավել չափով մոտ կանգնելու, տեսած երևույթը ամենամանրակրկիտ «հետազոտության» ենթարկելու միջոցով:

Վերցնենք, օրինակ, «Միրհավը» պատմվածքի հետևյալ հատվածը. «Դիլան դային նստել էր հնձանի պատի տակ, ընկուզենու չոր կոճղին: Նա սովորություն ուներ ուշ աշնանը վերջին անգամ այգին մտնելու, դուռ ու ցանկապատ ամրացնելու և հնձանը փակելու, որպեսզի ձմռան ցուրտ գիշերներին գայլ ու գազան չպատսպարվեն ներսը:

Չորացած ոստերի և ցողունների մի կապ ժողովել էր, դրել մոտը: Եվ հոգնությունից հանգստանում էր, աչքը հեռու սարերին: Նստել էր ու միտք էր անում՝ ականջը սիմինդրի տերևների խշշոցին:

Աշնան արևը ջերմացնում էր նրան. ձորի խաղաղությունը դուրեկան էր: Ծառերի վաթաթված վազերն օրորվում էին քամուց: Դիլան դայու միտքն էլ տարուբեր էր լինում, ինչպես քամիների բերանն ընկած չոր տերև: Քամուց հնձանի դռնակը մեղմ ճռնչում էր և մաշված դուռը դոզդոջ երգում էր մի հին երգ:

Եթե արևը չխոնարհվեր դեպի մայրամուտ, նա առանց հոգնության երկար կմնար այդ դիրքով և չէր հագենա մրգերը քաղած և արդեն դեղնող ծառերի սոսափից: Շուտով կիջնի ձմեռ, և ո՞վ գիտի, բացվող գարնանը նորից պիտի ինքը բանա այգու դուռը, թե մի ուրիշ ձեռք: Աշնան խաղաղ օրին նրան հաճելի էր և՛ սիմինդրի տերևների խշոցը, և՛ վազերի օրորը, և՛ հնձանի դռնակի երգը:

Այդպես մի անգամ էլ, շատ տարիներ առաջ, ճռնչաց այգու դուռը: Էլի արև օր էր: Հնձանի սավերում ուռենու կոդովների մեջ սև խաղողը շողշողում էր: Ներսը՝ քարե տաշտի մեջ, Դիլան դային, մինչև ծնկները բաց ոտներով, ճմլում էր խաղողը և արնագույն շիրան քարե տաշտից ծորում էր կավե կարասը»:

Այո՛, սա իսկական, հուպաշաղախ, բյուրեղացած լիրիկա է: Տեսարանին թեև հեղինակը չի մասնակցում, բայց նրա ներկայությունը մենք զգում ենք խոսքի, բառի ամեն մի քայ-

լավոխում, լսում ենք նրա անհանգիստ սրտի տրոփյունը։ Սակայն հուզական տպավորությանը Բակունցը հասնում է ոչ թե «ո՞վ գիտե, բացվող գարնանը նորից պիտի ի՞նքը բանա այգու դուռը, թե մի ուրիշ ձեռք» և նման լիրիկական «շեղումների» օգնությամբ, այլ երևույթի բոլոր մանրամասնությունները, հերոսի հոգեբանության և գործողության բոլոր «անտեսանելի կնճռերը» նվաճելու, բնության երևույթների (սիմֆոնդրի տերևների խշշոց, քամուց օրորվող վազեր, քամուց ճոճչացող հնձանի դռնակ, դեպի մայրամուտ խոնարհվող արև, կոպովների մեջ շողշողացող խաղող, քարի տաշտից ծորող արնագույն շիրա և այլն) կոնկրետացման ճանապարհով։ Բակունցը այնպիսի վիրտուոզությամբ է վերարտադրում իրականությունը և այնպիսի հնարագիտությամբ է հնչեցնում խոսքը (գործվածքի կրկնություններ — ռեֆրեններ, թարմ, անակընկալ էպիտետներ, արտաքուստ հանդիսավոր, բարձր, սակայն ներքուստ բնական պաթոս և այլն), որ նրա մանրակրկիտ, ատուշդ, երևույթների արմատների մոտ կանգնած, խիստ նկարչական, փաստը «հետազոտող» պարբերությունն անգամ ընկալվում է բոլորովին այլ ձևով՝ իբրև «իրականությունից կտրված», «հող չունեցող», «սուբյեկտիվ» խորհրդածություն։ Բայց իրականում նրա պոետիկան դերազանցորեն ենթարկված է իսկական պրոզայի էպիկական ոճաբանությանը, փակ լիրիկական շիթերը նրա էպիկայի այսպես ասած «արբանյակներն են»։ Գեղարվեստական բարձր վարպետության և բառագործածության հմտության շնորհիվ է, որ առանձին չափով ժամանակագիր ու կենցաղագիր (այս հասկացողության պրակտիկ իմաստով) հեղինակը ընթերցողի պիտակցության մեջ մուտք է գործում նախ և առաջ քնարերգու բանաստեղծի տեսքով։

Որ Բակունցը, իրոք, բանաստեղծական հնարանքների շատ է դիմում (դարձյալ հիշենք նրա էպիտետի կառուցման սկզբունքը, նախադասությունների նեղքին, երբեմն երգեցիկ ոիթմը, մի բնորոշ դարձվածքի մի քանի անգամ հոլովումը նույն տեքստի մեջ, երևույթի «սուբյեկտիվացում» և այլն)—

դա անժխտելի իրողություն է, բայց նրա պոետիկայի մեջ իշխող որակը արձակին հատուկ ոճաբանական միջոցներն են՝ ռեալիստական պարզությունն ու կոնկրետությունը:

«Այու սարի լանջին» պատմվածքը սկսվում է հերոսի այսպիսի բնութագրությամբ. «Առաջին աքլորականչի հետ զարթնում էր Պետին, արեխները հագնում, տան առաջ հոսող առվակի ջրից մի երկու կից անում, երեսը լվանում, փափախով սրբում ու գեղի ծայրին կանգնում, որ կովերը դուրս աննն, ինքը սարը տանի պահելու:

— Ջաուի աքիր, շատ ես կթել, հեյվանը մեղք ա՛, ջան չունի,— ասում էր Պետին պառավ կնոջը, որը մի տոմ լիքը մանուկներ ուներ և մի կով:

— Ճար չունեմ, Պետի,— ու տնքում էր Ջաուի բիբին, պառավ կովն առաջ արած:

Խնամողի աչքով էր Պետին նախիրին նայում: Մի նայելուց իսկույն հասկանում էր, թե որ կովն է դիշերն անհանդիստ եղել, որն է շատ քաղցած:

Եվ երբ վերջին կովերը բերում էին, մահակը ճոճում էր օդում ու ղիլ կանչում.

— Հո՛, մարալ...»:

Բակունցը, ընտրելով հիմնական, որոշող հատկությունը, տալիս է հերոսի էության ճշգրիտ բնութագրությունը՝ «իր» բնությանը, իր նախիրին ձուլված գյուղական այն հասարակ տավարածի բնութագրությունը, որի համար աշխարհը սկսվում է այդ միամիտ սիրուց և ավարտվում նույն սիրով: Բակունցը մի քանի փաղաքշական խոսքերի մեջ («հեյվանը մեղք ա՛, ջան չունի», «հո՛, մարալ») բացում է հերոսի այդ լուռ ու հազվադյուտ սիրո ներքին բովանդակությունը: Ուրիշ, պակաս վարպետ հեղինակ հերոսի այդ հատկանիշը ընդգծելու համար կդիմեր նրա բազում «առաքինությունները» թվարկելուն, իսկ Բակունցը հենց այդ մի քանի արտահայտությամբ անսխալ հասնում է իր նպատակին: Վերոբերյալ պարբերության մեջ ոչ միայն գյուղի նախրապանի ընդհանուր բնութագիրն է տրված, այլև դա կոնկրետացված է գործողությամբ՝ այն

վերաբերմունքով, որ տավարածի մեջ առաջ է բերում իր գործը. «Երբ վերջին կովերը բերին, մահակը ճոճում էր օդում և դիլ կանչում՝ «Հո՜, մարալ...»:

Իր կողմից ոչինչ չասելով, ոչինչ չավելացնելով, բոլորովին չընդգծված գեղարվեստական կոնկրետությամբ Բակունցը զգացնել է տալիս հերոսի և նրա նախիրի լիակատար հարազատությունն ու մտերմությունը:

Բակունցյան պրոզայի էջերում սփռված նման «անզարդ», չցուցադրվող և տեքստից չառանձնացող նկարագրությունները խոսում են նրա պատումի ճշգրտության և լակոնիզմի մասին: Մենք կանգ առանք այս օրինակի վրա, ոչ թե այնուհետև դրանք ավելացնելու նպատակով (օրինակները շա՜տ-շա՜տ են), այլ ցույց տալու, թե ինչպես այդ լակոնիզմը չի տանում դեպի չորություն և երևույթի մատուցման անկենդանություն, ընդհակառակը՝ հակիրճ և պարզ ոճերը օգնում են այնպես հստակ պատկերացնելու տեսարանը, կարծեք թե գործողությունը անմիջականորեն կատարվում է մեր առաջ:

Բակունցի ստեղծագործության գեղարվեստական նակիրճության թեման այնքան կարևոր է, որ արժանի է հատուկ ուսումնասիրության: Եթե խոսենք այդ հակիրճ ոճի գրական ակունքների մասին, ապա, իհարկե, առաջին հերթին պետք է մատնացույց անենք Հ. Թումանյանի լիարժեք և սեղմ գրելաձևը, նրա ոճի թանձրությունը: Բայց գրական աղբյուրից բացի, Բակունցի պոետիկան իր հիմնական հատկանիշներով ձևավորվել է ժողովրդական բուն աղբյուրների, առաջին հերթին գրողին շրջապատող և նրա ստեղծագործությունների հերոսները դարձած հայ գյուղացիների յուրահատուկ՝ ճշգրիտ ու կոնկրետ, դիպուկ ու բնորոշ խոսքի ազդեցությամբ: Նրա պոետիկայի գլխավոր երակը անցնում է ժողովրդական խոսքի հարուստ հանքաքարի միջով: Նրա ոճի արմատները գերազանցորեն ժողովրդական են, հայ գյուղացիների միջավայրում կերտված լեզվաձևերն են առաջին հերթին մուտք գործել նրա ստեղծագործության աշխարհը, մշակվելով, բյուրեղանալով և դրականացվելով արվեստագետի դրչի տակ: Թե ինչքան հմուտ

է Բակունցը ժողովրդական խոսվածքով արտահայտվելու հարցում և թե ինչքան վարպետորեն է նա «յուրացնում» ժողովրդական սկզբնաղբյուրները, դա կարելի է ցույց տալ նրա պոետիկայի համար խիստ բնութագրական մի առանձնահատկության օրինակով։

Բակունցի պրելաձևի մեջ ժողովրդայնության խորացմանը նպաստում է հերոսների խոսքի և հեղինակի խոսքի արտահայտչական եղանակները իրար մոտ բերելու ձգտումը։ Նրա պատմվածքներում դեպքը պատմողը իր մեջ միացնում է երկու անձնավորություն՝ միջավայրի տիպիկական ներկայացուցչին և արվեստագետ-հեղինակին։ Եվ այն չափով, որքանով պատմողի կերպարը նույնպես մտնում է պատմվածքների գործող անձանց շարքը, պատմողի արտահայտման եղանակը ևս կրում է միջավայրի լեզվական մտածողության կնիքը։

Միջավայրի և ժամանակի ոճը Բակունցի մոտ արտահայտվում է ոչ թե արտաքին բարբառայնության, այլ գերազանցապես ժողովրդական կոլորիտի միջոցով՝ պատումի ժլատ գույներ, գյուղական բառապաշարի «նշխարներ»։ Ահա, օրինակ, հեղինակային խոսքի մի պատահական նմուշ, որտեղ պատմողը ևս մտնում է հերոսների լեզվական տարերքի մեջ. «Կարմրաքարում ոչ ոք ջաղացպանի նման պատմություններ չգիտեր։ Ավան ամին էլ էր ծանոթ հին կյանքին, Տեր Նորընծան կարդացել էր «Սրբոց վարքը» և ուրիշ գրքեր, բայց ջաղացպանի նման ոչ ոք չէր կարողանում պատմել։ Նա հնարում էր, ստեղծում, ինչքան ավելի էր հնարում, ավելի էր ստեղծում, նրա ոգևորությունն այնքան կրկնապատկվում էր, ձայնը դողում էր, և լսելն ավելի ախորժալի էր դառնում։ Նա պատմում էր ամեն տեղ՝ ջաղացում, ձմեռվա երկար գիշերներին, նրանց համար, ովքեր աղուն էին բերել, գյուղի պատերի տակ՝ եթե ազատ էր և գյուղամեջ էր դուրս եկել, գետի ափին, որ նա ժամերով նստած նայում էր Մարցա ջրի պղտոր ալիքներին։

Նա գիտեր, ինչ ասող երբ է դուրս գալի, եթե լուսադեմին մառախուղ է լինում, ապա ցերեկով ի՞նչ եղանակ պիտի լինի,

Եթե երաշտ է ու հանկարծ պարզկա երկնքում որոտում է կայծակը, ինչու պիտի դեղնաջուր թափի և ոչ մաքուր անձրև։ Մարցա ջրի բնույթը նա ուսումնասիրել էր շատ մանրամասն։ Ձմեռվա կեսին, եթե սար ու ձոր ձյունով էր պատած, իսկ գետակը սառույցի տակ դժգոհ մռռում էր, ջաղացպանը գրույցի մեջ հայտնում էր, որ գարունը բացվելուց Մարցա ջուրը շատ չարություններ է անելու։ Այդպես էլ պատահում էր. գարնանը գետը հորդանում էր, և ափերից դուրս գալով, վնասում մարագներին, քանդում գետափի բոստանների պատը և հաստատուն ծառերը բերանն առած փախչում կամ ծառս տալով իր պղտոր գրկի մեջ առնում սպիտակ գառնուկին, որ խաղալով ու թռչկոտելով մոտենում էր ապուշ-ապուշ և զարմացած նայում գետից վեր թռչող ալիքներին, որոնց ցայքունը մի վայրկյան դիպչում էր դնչին, ու մեկ էլ ոտքերը կորվում էին գետնից»։

Հեղինակի փոխարեն այստեղ, կարծեք թե, նկարագրում, պատմում են նրա հերոսները՝ իրենց բնորոշ դարձվածաբանությամբ ու արտահայտման պարզությամբ գունավորելով Բակունցի «օբյեկտիվ» նկարագրությունը։

Բակունցի կիրառած ոճաբանական այս եղանակը, երբ հեղինակի փոխարեն, կարծես թե, խոսում են հերոսները (անուղղակի խոսքերով), երբ հեղինակը որպես պատմող ձուլվում է իր հերոսների հետ,— զգալիորեն ընդլայնում է պատումի արտահայտչական հնարավորությունները, օգնելով կենցաղի և բնավորությունների հյութեղ վերարտադրությանը։

Բակունց-պատմողը միջնորդ է դառնում հեղինակի և հերոսների միջև։ Պատմողի կերպարը իր դրոշմն է դնում հերոսների խոսքի վրա, որոնք ոչ թե ինքնաբացահայտվում են ուղղակի խոսքի միջոցով, այլ նրանց արտահայտման ձևերը վերարտադրվում են պատմողի կողմից։

Բակունցի պատմվածքները գերազանցապես ասքի բնույթ ունեն։ Դրանք կամ մանկական վերհուշի («Բրատի ոտան») կամ կենդանի գրույցի («Սև ցելերի սերմնացանը») կամ մեմուարիստի օրագրության («Խոնարհ աղջիկը») կամ

լեգենդի («Սասուն») ձևի մեջ են դրված,—իսկ բակունցյան պատմվածքի այս յուրահատկությունը լայն հնարավորություններ է ստեղծում գործող անձանց խոսքը տալու ոչ այնքան ուղղակի առումով, որքան հերոսների նկատմամբ պատմողի վերաբերմունքի ձևով: Ասքային բնույթ ունեցող պատմվածքների հերոսների դիալոգն էլ ոչ այնքան դրամատուրգիական կառուցման սկզբունքին է ենթարկվում, որքան նրա վերաբաշխությանը՝ պատմողի խոսքի մեջ: Այսպիսով, տեղի է ունենում ոճական մի ամբողջության մեջ տարբեր շերտերի միահյուսում՝ հերոսների խոսվածքի անհատական առանձնահատկությունների դրական «տրանսկրիպցիա»՝ պատմողի խոսքի մեջ անդրադարձված հերոսների խոսք, և պատմողի այնպիսի խոսք, որտեղ բոլորովին բացակայում են գործող անձանց բառապաշարի յուրահատկությունները: Այս վերջինը իսկական առումով հեղինակի խոսքն է, արվեստագետի «սեփականությունը»: Առաջին դեպքում հեղինակը «շեղվում է», («նույնությամբ» վերարտադրում է հերոսների խոսքը), երկրորդ դեպքում՝ պատմողը, կարծեք թե, «խաղում է» իր հերոսների դերերը, դառնում է իր կերտած կերպարների դերակատարը:

Դրական երկում որքան ուժեղ է պատումի ձգտումը դեպի դրական լուծվի ձևերը, այնքան նրանում շատ է դրական արտիստիզմը, այնքան գրողը «հեռու» է կերպարից, և հակառակը՝ երբ գրողը շատ է մերվում պատմողի հետ, այնքան առատ են բնականության հնարավորությունները, այնքան շատ միջոցներ կան հերոսների խոսքի վերարտադրության համար: Պատմողի կերպարը, այսպիսով, մեծ տատանումներ է ունենում՝ նույնացվում է հերոսների հետ, և ապա ընդլայնվում է մինչև «հեղինակը»: Այս ճանապարհով դեղարվեստական երկը դառնում է ավելի բազմազան իր դույներով, պատմողը և հեղինակը փոխարինելով միմյանց, տարբեր հարաբերության մեջ են մտնում հերոսների հետ:

Բակունցի միասնական անհատական ոճի մեջ կատարված այս փոխանցումները ցույց տալու համար վերցնենք

«Նամակ ուսաց թագավորին» պատմվածքի օրինակը։ Այստեղ հեղինակից բացի, կա նաև նրանից առանձնացած պատմող, որը ականատեսի հետևողականությամբ վերարտադրում է դեպքերը։ Պատմողը մեկ փոխարինում է հեղինակին, մեկնարաբանելով դեպքերը, մեկ մտնում է հերոսի «էության» մեջ,— նրա ձևով, նրա աչքերով վերարտադրելով երևույթները։

Նույն սկզբունքով է կառուցված նաև «Խոնարհ աղջիկը», որտեղ հեղինակը «մի կողմ քաշված»՝ ձայնը տվել է պատմողին, իրեն թողնելով միայն դրական մշակողի դերը։

* * *

Բակունցի վարպետությունը, անշուշտ, չի սպառվում այն հատկանիշներով, որ արծարծեցինք մեր հոդվածում։ Դա,— ինչպես նշեցինք հոդվածի սկզբում,— գրավիչ աշխատանքի հարուստ բնագավառ է, որին պետք է այսուհետև ևս անդրադառնա մեր գրականագիտությունը՝ պարզելու նշանավոր գրողի վարպետության բոլոր «գաղտնիքները»։

Վ. ԿԻՐՊՈՏԻՆ

ՍԵՐ ՀԱՍԱՐԱԿ ՄԱՐԴԿԱՆՑ ՆԿԱՏՄԱՄԲ

Ակսել Բակունցը անարդարացիորեն քիչ է հայտնի համամիութենական ընթերցողին: Անարդարացիորեն այն պատճառով, որ իր կարճատև կյանքի ընթացքում (նրա կյանքն ընդհատվեց 1937 թվականին, հազիվ 37 տարին բոլորած) Բակունցն ստեղծեց սքանչելի երկեր, որոնք կազմում են ժամանակակից հայ դեղարվեստական արձակի լավագույն էջերը:

Բակունցի ծննդավայրը Զանգեզուրն է, որ Հայաստանի երբեմնի առավելապես քիչ մատչելի ու ամենահետամնաց վայրն էր: Նա դրել սկսել է ռևոլյուցիայից անմիջապես հետո, և ռուսերեն թարգմանված նրա պատմվածքներն ու վիպակները, որ այժմ լույս են տեսել առանձին ժողովածուով, նվիրված են դերազանցապես բեկման տարիներին՝ Հոկտեմբերյան մեծ հեղաշրջման նախօրեին և Սովետական իշխանության հաստատման առաջին դրամատիկ տարիներին: Ակսել Բակունցը հեռավոր ու հինավուրց գյուղերում ու քաղաքներում ապրող մարդկանց մասին պատմում է իբրև արտաքնապես համեստ ու աղքատ կյանքի տարեգիր և կարծես ոչ մի բանով աչքի չընկնող իրադարձությունների վկա: Սակայն նա անկիրք և «վեհապանծ» մի տարեգիր չէ, որն իր հե-

բոների վրա նայում է վերից վար, դարերի պրիզմայի միջից։ Գրելիս նրա սիրտն այրվում է, Բակունցը չի կարող և չի ցանկանում թաքցնել ո՛չ իր սերն ու վիշտը, ո՛չ ատելությունն ու զայրույթը, ո՛չ էլ իր հույսերը։

Մարդն ամեն տեղ մնում է մարդ։ Գրողը գիտակցում է, որ իր կարոտը լռելյայն վերապրող աղջիկը, որին, նրա կամքին հակառակ, փախցրել են իրանցու հեռավոր մի տուն, նույնպիսի ստրադիկ հերոսուհի է, ինչպիսին են էսքիլեսի և Շեքսպիրի ողբալական կանայք («Սաբու» պատմվածքը)։ Փոքր մարդկանց վիշտը, որոնց համար ամենազորավոր և սոսկալի մարդը գյուղական քյոխվայի գզիրն է եղել, հայցում է երկընքին, և այդ բանի կողքից անցնել չի կարելի, առանց մտածելու այն մասին, թե ինչպես հագեցնել այդ վիշտը («Սպիտակ ձին», «Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքները)։

Բակունցը, սակայն, ամենևին էլ տխուր գրող չէ։ Նրա էջերը լեցուն են պայծառ լավատեսությամբ, որովհետև անհրապույր արտաքինի տակ էլ նա զգում և տեսնում է ժողովրդական սակե հոգու փայլը, կարողանում է պոեզիա, ջահել սիրո հմայք, զոհողության հասնող մոր նվիրվածություն գրտնել նույնիսկ ամենախղճուկ կենցաղում, որովհետև ամենուր նա տեսնում է գարմանալիորեն բազմազան, մարդուն բնորոշ պատճառող բնության գեղեցկությունը։

Արյունալից ու դաժան է եղել Հայաստանի պատմությունը, սակայն երբեք չի չքացել հայ աշխատավորի համառ ու տոկուն, կենսահաստատ լավատեսությունը։ Իշխողներն ու բաղաքագետները, որոնց խաղերում ժողովուրդները սոսկ մանր դրամ են եղել, ոչնչացնում ու արտաքսում էին հազարավոր ու հազարավոր հայերի, բայց աշխատասեր գյուղացիները վերստին վարում էին հողը, ոռոգում դաշտերը, նրանք տոգորված էին ստեղծագործող, կենսասեր մարդկանց վսեմ կրքով՝ պահպանել երեխաներին, տնկել ծառեր, որպեսզի այգիները, իրենց թարմաշունչ ստվերով, դարձյալ հովանի դառնան ապագային։

Աշխատավոր-գարիբի ծանր կյանք է տպրել Հաո-Մարդարը

(նուշնանուն պատմվածքի հերոսը), որի կերպարը ստանում է ընդհանրացնող մեծ ուժ։ «Նրա համար ամենամեծ հաճույքը այգին ու արտերը ջրելն էր։ Երբ բորիկ, արևից խանձված ոտքերով քայլում էր առվի եզերքով, բահով ճամփերը առվից դեն գցում, որ ջրի հոսանքը սահուն լինի,— Լաո Մարգարին այնպես էր թվում, թե ջրի պապակ արտերն ու ծարավ այգիները տապ արած, իրեն են սպասում։

Առվով ջուրը կապելիս նա ջրի հետ գնում էր մինչև ջուրը այգուն հասներ։ Արևից չորացած հողը, տեղ-տեղ ճաքճքած, ագահությամբ ծծում էր ջուրը, ճեղքերից օդի պղպջակներ էին դուրս գալիս, ձայն հանում, ասես հողը հազար պռոշ ուներ և անհագ ծարավ»։

Ով հոգատար է երեխաների նկատմամբ, նա մտահոգված է ապագայով։ Դառնությունների մեջ էլ իր չարքաշ կյանքում նա մի դաս էր առել. ոչ մի բան ավելի բարձր արժեք չունի աշխարհում, քան արդարությունը։ «Քչերն էին փորձում ջրվորին խաբել, հերթից դուրս ջուր դաղանալ։ Վա՛յ թե իմանար Լաո-Մարգարը. կխոնթորար, կկանչեր, բահը գետնովը կտար։

— Ծառդ պտուղ չի տար, յավրիս, դողության մի վարժեցար»։

Բակունցը լիրիկ գրող է, նրա նկարագրությունները պոեզիայի նման խոխոջում են ոչ բարձր ձայնով, բայց և բյուրեղյա մաքրությամբ ու սիրաբար։ Նրա տաղանդը, սակայն, հեռու է միալար լինելուց։ Բակունցը հիանալի կերպով տիրապետում է իրոնիայի վարպետությանը, իսկ իրոնիայի արվեստը դժվարին արվեստ է։ Իրոնիան հանուն իրոնիայի դյուրությամբ կարող է վերածվել էժանագին զավզեկության կամ սուբյեկտիվ սկեպտիցիզմի, որն ամեն ինչ դարձնում է ծաղրի առարկա և հաստատուն հող չունի իր ոտքերի տակ։ Բակունցի իրոնիային ուղղություն է տալիս նրա աշխարհայացքը։ Դասակարգային հակամարտություններում, որքան էլ դրանք ուրույն արտահայտություն ունենան, նա տեսնում է զարգացման շարժիչ ուժը, նա համոզված է այն բանում, որ սոցիա-

վիպմը կվերածնի իր հայրենիքը և ամբողջ աշխարհը, կվերածըլնի սոցիալապես, քաղաքական և բարոյական տեսակետներից։

Գաղափարապես նպատակաուղղված իրոնիան իր դատ ու դատաստանն է տեսնում Բակունցի այնպիսի երկերում, ինչպիսիք են «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքը և «Կյուրեա» վիպակը։

Վերջին դրվծը հանդիսանում է արժանի լրացումը Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի, որի արդյունավետ ազդեցության տակ էլ, հավանաբար, ստեղծվել է հիշյալ վիպակը։ Բակունցը, սակայն, ոչ մի դեպքում չի կարող նմանվող համարվել նույնիսկ Չարենցի նկատմամբ։ Կյուրեսը — դա պարզապես Գորիսի, Զանգեզուրի շրջանային կենտրոնի, Բակունցի հայրենիքի անունն է։ «Կյուրեա» վիպակում արտահայտված է կյանքի ճշմարտությունը. նա հագեցված է մի նյութով, որ հեղինակն անձամբ ապրել է։ Վիպակի ամեն մի տողի միջից հորդում է պատմական բնորոշ գծերով օժտված, ինքնամփոփ դավառի խայտաբղետ իրականությունը։

Վիպակում նկարագրված կենսական պրոցեսը, որ տեղից միանգամայն ղերծ լինելով համդերձ, օրինաչափ և սխալական էր։ «Որքան էլ քաղաքը փոքր էր և չուներ ոչ մի ծխնելույզ և գործարանի շշակ չուներ, այլ ուներ հարուստ շուկա, զորք, բանտ, եկեղեցի և ներկայացուցչական վայրեր, այսինքն պետական հիմնարկներ, այնուամենայնիվ, քաղաքը քաղաք էր, ուներ քաղաքացուկա, քաղաքային դումա...», քաղաք, որտեղ հարուստները, զորավոր առևտրականներն ու «պատոնատվոր», «բուկի ուտող» չինովնիկները քայքայում և անտեսապես ոչնչացնում էին խեղճ ու կրակ արհեստավորներին, կիսապրոլետարներին, ամբողջ գավառի գյուղացիությունը։

Բակունցի իրոնիան ուղղված է Կյուրեսի երկու բևեռների դեմ, սակայն այդ իրոնիան լեցուն է մաղձով, սարկազմով, ատելությամբ, երբ նրա հարվածներն իջնում են վերնախավի վրա, իսկ երբ հարվածն ուղղվում է դեպի ներքև, նրանում

բրթում է համակրանքի, կարեկցության, վշտի և զայրույթի զգացումը՝ հետամնացության, վայրենի սովորույթների, թուլության, պայքարելու անընդունակ մարդկանց համար:

Բուն իսկ Կյորեսում, առանձին վերցրած, որ մեկուսացված է եղել Հայաստանի մյուս մասերից, Ռուսաստանից, ուժեր չկային գնալի ապագան թափչք գործելու համար, սակայն նրա կյանքում կային նշաններ, որոնք ցույց էին տալիս, թե ումն է պատկանում ապագան: Բակունցը այս հանգամանքը ընդգծում է ոչ թե ուղղակիորեն, այլ յուրովի և բավականին համոզիչ կերպով:

Ինչպե՞ս են խոսում և մտածում քաղաքի բնակիչները. նացիոնալիստ դոկտրինյորները՝ ժողովրդին անհասկանալի գրաբարով. առևտրական հարուստ վերնախավը՝ խառնածին վուլգար ժարգոնով, որը «տիկին Օլինկան» համարում էր «քաղաքավարի և բլագարոդնի», իսկ Աթա ապերը և ներքնախավի մյուս ներկայացուցիչները՝ «շան լեզու»: Իսկ իրենք՝ ներքնախավերը խոսում էին մաքուր և գեղեցիկ լեզվով: Բակունցն այդ լեզուն նմանեցնում է «չքնաղ զորգի, նախշերով և վարդ ծաղիկներով մի հին զորգի», որի գույները այնքան ավելի վառ են դառնում, որքան նա ավելի էր գործածվում: «Ինչքան հնանում ու մաշվում էր, այնքան շքեղանում էին զորգի գույները և պատահում էր, որ Մինան, երբ այդ հին զորգը տանում էր գետը և լվանում էր,— Մինան լաց էր լինում և նրա հետ լաց էր լինում Կյորեսի լեզուն...»: Աթա ապոր «վեռնացին քամու նման լեզուն պատւյալ է անում դեպի երկինք»: Հարկավ, Կյորեսի աշխատավոր մարդու լեզուն «կարոտ էր, տխրություն, զայրույթ»:

Սա առհասարակ նույն միաքն է, որ արտահայտել է Տուրգենևը առասպ լեզվի վերաբերյալ իր զգայացունց հոչակավոր տողերում: Բակունցը, սակայն, այստեղ աշակերտ և պատճենող չէ, նրա ապրումները լեցուն են հայ պատմության և հայկական պատկերավորման յուրահատուկ գույներով:

Բակունցը սիրում և հասկանում է երեխաներին — գրքում չկա ոչ մի պատմվածք, որտեղ նա ինչ-որ մի զարմանալի, ող-

չախոհ քնքշությամբ վիտոի մանկական ապրումների, մանկական ճակատագրի մասին:

Ժողովածուն ամփոփում է «Վիբեր Արմենիեր» անավարտ պատմական վիպակը, որ նվիրված է Դորպատում, այժմյան Տարտուում, Խաչատուր Աբովյանի ուսման տարիների նկատագրությանը: «Արմենիեր» Խաչատուր Աբովյանն իր հայրենիքից հեռու գտնվող Դորպատում նայում է ռուս չքավորի հիվանդ աղջկա վրա, և նրա գիտակցության մեջ անմիջապես հառնում է հարազատ Հայաստանը: «Նա մի ինչ-որ նմանություն տեսավ այդ աղջկա և Եղտան Հոքիրի Մայրանի միջև և երկուսն էլ վտիտ էին, համարյա հասակակից, երկուսն էլ պատառոտված շորերով և ոտաբոբիկ: Մայրանի հյուսերը սև էին, իսկ Մարիուշան ուներ մուգ-դեղին մազեր: Բայց երկուսի աչքերը նույնն էին արտահայտում: Կարծես այդ մանուկներն իրենց կյանքում տեսել էին մի ահավոր սարսափ, որ նրանց մինչև մահ պիտի հալածեր»:

Անարդարության պատմությունը, աշխատավոր հասարակ մարդկանց տառապանքների պատմությունը տանում է մեզ դեպի դարերի խորքը, որ անվախճան է ու անսահման, ինչպես բիբլիական կավը «Սև ցեղերի ներմնացանը» պատմվածքում, մինչև հինավուրց Բարելոնը, մինչև էլամների երկիրը, մինչև Աղի լիճը և Միջագետքի խանձված դաշտերը: Ուստի Բակունցը, որ գիտի և հասկանում է պատմությունը, արհամարհում է անցյալի բոլոր իդեալականացնողներին, բոլոր նացիոնալիստներին, նրանց, որոնք քարոզում են հնադարյան «վեհության» վերականգնումը: Այունիքի հայկական թագավորության վերականգնման վերաբերյալ Պավլի բեյի երազանքը («Կյորեսից») աննշմարելի կերպով վերածվում է այնպիսի մի գնորքի, ին «Այունիքի» կալվածատերերը դարձյալ տեր կկանգնեն երկրի և՛ հողին և՛ ընդերքին: Հայրենիքը սիրեցյալ էր Պավլի բեյին սոսկ իբրև մի դաշտ՝ անձնական և խմբային արտոնությունների փարթամ աճեցման համար:

...Դանդաղ հոսում էր ժամանակի գետը, բայց վրա հասավ բուն փոփոխությունների պահը և դրա հետ միասին հայ

ժողովրդի կյանքի արմատական վերածնման պահը: Բակունցի մոտ լիրիկական խանդավառությունը, համակրանքի բուռն զգացումը հասնում է իր բարձրակետին, երբ նա գրում է հասարակ աշխատավոր մարդկանց մասին, որոնց մասսայական հերոսականությամբ ապահովվեց Սովետական իշխանության հաղթանակը: «Բրուտի աղջիկ»՝ դա ռևոլյուցիոն ընդհատակյա աշխատանք կատարող բանվոր Անդոյի դեղարվեստորեն ընդհանրացված հակիրճ կենսագրությունն է: Անդոն իր կյանքը նվիրել է ռևոլյուցիային ու երիտասարդի իր ջերմագին արյունով իր լուման է մուծել սոցիալիզմի հաղթանակի գործի մեջ: Բակունցը կարողանում է հաղորդել ապստամբության առաջին դրոշների սրբազան փողփողումը, անանուն ագիտատորների պարզ խանաությունը, որոնք ունկնդիրների մեջ արթնացնում էին սոսկ, խաբեության ու շահագործման օրերի հիշողությունը, և պայքարի մղում նրանց հանուն աշխատանքի և երջանկության հաղթանակի:

Ժողովածուի մեջ դրքային «ոճերի» հանդիպում ենք միայն «Վիրեր Արմենիերում»: Իսկ բոլոր մյուս երկերում Ակսել Բակունցը կատարելապես ժողովրդական է և սքանչելի՝ իբրև վարպետ: Նա գրում է ժողովրդի մարդկանց մասին և ժողովրդի մարդկանց համար: Ահա թե ինչու «հուզմունքից դողում են նրա մատները», երբ նա հիշողության միջից պեղում է իր ընկեր Անդոյի մանկության պատմությունը: Ահա թե որտեղից է գալիս նրա ոճի էմոցիոնալ գոմեղությունը: Գրողը հուզվում է, քանի որ գիտի, որ Անդոյի կյանքի ճշմարտացի պատմությունը հաջորդականություն է ստեղծում այդ փոքր մեծ հերոսի և նոր սերունդների միջև: «Ախ, ինչքան նոր Անդոներ կան այս թուխ պատանիների մեջ», որոնք թևերում են ռևոլյուցիոն ավանդության «լույս էջերը»:

Հասարակ մարդիկ, քաղաքի և գյուղի աշխատավորները, ժողովրդական զանգվածներն են, որ ապահովում են արդարության հաղթանակը,—ահա այս դաղափարով է ներթափանցված ամբողջ ժողովածուն: Երբ հին բրուտ Ավագը, Անդոյի հայրը, չարխի վրայից վերցնում էր նոր կուժը, նա շա-

բունակ ասում էր՝ «բարի վայելում»։ «Գինի՞ պիտի խմեն այդ կժից, թե աղբիկը հարսանքի ջուրը պիտի տանի և ո՞վ է այն հարսը, որ մեջքը օրորելով այդ կուժը պիտի կրի,— բոլորին, այդ անհայտ հարսներին և աղբիկներին է ասում բրուտ Ավագը պապերից լսած խոսքը։

Բակունցի վերջը տոգորված է նույն շնչով, որը հղանում էր ծեր Ավագի մեջ, երբ նա ցանկանում էր բարի մի գործ կատարել անհայտ աղբիկների ու պատանիների, մեծերի ու փոքրերի, երկրի բոլոր ազնիվ աշխատավոր մարդկանց համար։

„Литературная газета", 1956, № 63.

ՅՈՐԵՆ ՍԱԼՈՒՍՅԱՆ

«ՄԹՆԱՁՈՐ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

Ահա մի երիտասարդ գրող, որն իսկապես վերապրում է իր նյութը ու կարողանում իր վերապրումները ներդաշնակորեն դրսևորել խոսքերով: Ակսել Բակունցն առաջին իսկ տողերից կերպարանափոխում է ընթերցողին ու ապրեցնում նրան իր թեմայով:

1.

Առաջին ապավորությունը, որ առացվում է Բակունցի պրվածքներից,—նրա լիրիզմն է: Բայց այդ լիրիզմը հիմնովին տարբերվում է սուբյեկտիվ լիրիկայից, որի համար արտաքին աշխարհն ինքնուրույն արժեք չունի, այլ ծառայում է միայն իբրև միջոց կամ էլ իլյուստրացիա՝ պատկերելու հոգու ներքին «գաղտնիքները» ու պարզելու նրա այլևայլ դրությունները:

Բակունցի ստեղծագործությունը կրում է իր մեջ հեղափոխության բարերար ազդեցությունը: Նրա լիրիկան այլևս սուբյեկտիվ չէ, այլ օբյեկտիվ, առարկայական: Նա չի ամփոփվում իր մեջ ու չի ղրաղվում իրենով: Ընդհակառակը, Բակունցն ամբողջովին լցված է գոյությամբ: Նրա գիտակցության շառավիղը չի սպառվում իր «եսով», այլ ընդգրկում է



Ակսել Բակունցը կնոջ և տղայի հետ, 1925 թ.

ամբողջ աշխարհը: Արտաքին աշխարհն արտահայտված է նրա մեջ իբրև մակընթաց ալիք ու այլևս գիտակցության հավելված չէ, այլ ինքնուրույն հատված:

Բակունցը դյուղիղթակցությամբ է դարձել գյուղ: Սա գրավական է, որ նա ներծծել է իր մեջ իրականի հյութերը: Եվ իսկապես. Բակունցի լիրիկան ոչ միայն առարկայական է, այլև միևնույն ժամանակ, ռեալիստական: Բակունցը չի դավաճանում իրականությանը, այլ, ընդհակառակը, միանգամայն հարազատ մնալով, շաղախում է նրան իր լիրիկական վերաբերմունքով ու դրանով անհունորեն մտերմացնում մեզ արտաքին աշխարհի այն դրվագների հետ, որոնք դառնում են նրա ստեղծագործության առարկան:

Բակունցի լիրիզմը հաճախ նկատելի է այնտեղ, որտեղ, թվում է, թե բոլորովին չպետք է երևար:

Մեր հեղինակի «Գյուլբահարի համար» գրվածքը հետևյալ կերպ է սկսվում. «Կա մի գյուղ՝ քսան երդիկով, անունը Դրմբոն: Առավոտ ծեգին քսան երդիկից ծուխ է բարձրանում. կրակը քանով ապուրն է տաքացնում: Դրմբոնը ձորեր ունի ղընգան, սրածայր քերծեր, մի-մի շիշ փափախ» և այլն[1]: Այս պատմվածքը լոկ մի կենցաղանկար է: Սակայն, կենցաղանկարներն էլ Բակունցն սկսում է յուրատեսակ բանաստեղծականացնել: Ասես նա պատրաստվում է ոչ թե պատմելու, այլ երգելու:

Բակունցն ունի մի սովորություն, որը գերազանցորեն հատուկ է չափածո գրվածքներին: Ածականը նա դնում է գոյականից հետո. «ալիքը պղտոր», «Դրմբոնը նահապետական», «Գյուլբահարն այրի»: Բակունցը սա անում է ոչ միայն հատկապես բանաստեղծական գրվածքներում, ինչպիսին է, օրինակ, «Միրհավը», ոչ միայն «Գյուլբահարի համար» պատմվածքում, ուր բանաստեղծականն կարող ենք հաշվել Տեր-Մարուքի կիրքը դեպի Գյուլբահարը, այլև մի այնպիսի «հայվանի ապար» նկարագրող կենցաղապատկերում, ինչպիսին է

---

[1] Ա. Բակունց, Մթնաձոր, Երևան, 1927, էջ 79:

«Խաղացավը»՝ «կանչը վիլ», «աղմուկն ընդհատ», «կանայք վարձկան», «դուռը տան» և այլն: Նախադասելու համառ ոճը, նորից ենք կրկնում, երբեմն էլ մացնում Բակունցի պրոզայի մեջ:

Վերջապես՝ «Հովնաթան Մարշը», քաղաքական սատիրա լինելով հանդերձ, միևնույն ժամանակ պարունակում է իր մեջ մոտիվներ, որոնց լիրիկական պիտի համարել: Գրվածքի վերջին գլուխը, երեք կածանի սիմվոլը, Մարշի ու Անթանոսյանի թևե տարբեր, բայց անփառունակ վախճանը,—այս ամենը մի տեսակ «հաշտեցնում» են մեզ բոլորի հետ ու մինչև անգամ «խղճահարությանն» զգացմունք զարթեցնում դեպի ծաղրվող հերոսները:

Բակունցի զանազան պատմվածքներում մենք հաճախ հանդիպում ենք միևնույն պատկերի հետ, կարծես այդ պատկերը հետապնդում, հանգիստ չի տալիս նրան:

«Մրենաձորում» Բակունցը տալիս է անտառապահի հետևվյալ նկարագիրը. «Վայրի վարազի պես էր անտառապահ Պանինը: Մի հրեշ էր նա, անտառապետի տարազով, կոկարդով գլխարկը գլխին:... Կմռնչար այնպես, որ արջերն էլ էին քնից զարթնում և որջերում մռռում»[1]: Նման պատկեր կրկնվում է «Միրհավում». «Յատաուլն էր, ժժդահա, ռեխը՝ լայն, աչքերը՝ ջուխտ կրակ, տեղով մի զարդանդ»...[2]: Տարբերությունը նրանումն է, որ այս անգամ անտառապահին փոխարինել է անտառապետի յատաուլը, որը Պանինի վեց կատաղի շան տեր ուներ միայն մի շուն: Վերջապես, «Շաթրիզում» մենք պատահում ենք միևնույն պատկերին՝ միայն մի քիչ թուլացած. «Շուրայի իշխանության միակ ներկայացուցիչը Շաթրիզի համար անտառապահ Շաֆի Բեյն էր, մի հին գայլ, որ իրեն այդ ձորերում նույնքան ազատ էր զգում և ինքնիշխան, որքան արջն անտառի թավուտներում»[3]: Պանինի նկարագիրը, հանձին Շա-

---

[1] «Մրենաձոր», էջ 4:

[2] Նույն տեղում, էջ 70:

[3] «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № 243:

ֆի Բեյի, այդքան մեղմանալով, թվում է այլևս չպիտի կրկնվի Բակունցի պատմվածքներում:

Նկատելի է, որ արջը, առհասարակ, շատ է զբաղեցնում Բակունցի երևակայությունը, իսկ նրա մարդանման կանգնելն՝ առավել ևս: Միևնույն «Մթնաձորում» մենք կարդում ենք. «Հետ նայեց (Ալին), մի մարդաբոյ արջ էր կանգնել մի քիչ հեռու, ճյուղն ուսին, չորանի մահակի պես»[1]: «Ալպիական մանուշակում» միևնույն պատկերը կրկնվում է, միայն մի քիչ այլ կերպ: Սարնիվներ բարձրացող բեղարած դյուղացին «Թոնթորում էր, որպես իրիկնապահին անտառում որսի դուրս եկող սուված արջ: Հենց արջի էլ նման էր: Արջն էլ շատ անգամ կածանով բարձրանալիս հետի ոտքերի վրա է կանգնում, կաղնու մի չոր ճյուղ դնում ուսին և թաթերով ճյուղը բռնում»[2]: Կանգնած արջի տեսքը, փոխադրվելով մարդու վրա, ուժեղացնում է վերջինիս նկարագիրը, փակ արջին դարձնում նկարագրության լրիվ օժանդակ տարր:

Նոր Եթովպիո տեղը որոշելիս Հովնաթան Մարշի միտքը տեղափոխվում է այն ժամանակները, «երբ իշխանները Արարատյան շամբուտներում որսի էին դուրս գալիս, վարազներին նիզակահար անում և Արաքսի կղզիների վրա սարքում խրախճանք»[3]: Մարշն ապրում է նույնը, երբ մեքենայի շչակը զարթեցնում է նրան քնից. «Ա՜խ, եթե շամբուտները լինեին և իշխանական վարազը մոնչար շչակի պես»[4]: Միևնույն պատկերի հետ հանդիպում ենք և «Ծանոթ բակում»: Զառամ արբալանին թվում էր, «թե դեռ ողջ են ոստանիկ իշխանները» ու «արքայազնի բարակները արարատյան շամբուտներում վարազին են հալածում»[5]:

Լաո-Մարդարի մասին Բակունցն ասում է. «Պղտոր հեղեղի բերանն ընկած տաշեղի պես Լաո-Մարգարը շատ ափե-

---

[1] «Մթնաձոր», էջ 7:
[2] Նույն տեղում, էջ 181:
[3] Ա. Բակունց, Հովնաթան Մարշ, Երևան, 1927, էջ 18:
[4] Նույն տեղում, էջ 19:
[5] «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № 292:

րի է զարկել, վերջը ալիքը լափու է տվել և Լաո-Մարգարին իր Թոռան հետ գցել այդ գյուղը»[1]: Ալիքի և տաշեղի միևնույն պատկերը կրկնվում է նաև Տեր-Մարութի նկատմամբ («Գյուղբահարի համար» պատմվածքում)[2]: Ջուրը կապելուց հետո Լաո-Մարգարը պառկում էր ծառի շվաքի տակ, աչքերը կիսախուփ անում ու ննջում[3]: Նույնը Բակունցն ասում է և Սաթանի մասին («Մթնաձորի «չարքը» պատմվածքում[4]) և այլն, և այլն:

Բակունցի պրոզայում լիրիկական տրամադրությունն այնքան է ուժեղ, որ թվում է, թե Բակունցը գրել է միայն մի պոեմ, իսկ նրա պատմվածքները, կարծես, այդ պոեմի պանապան գլուխներն են: Կրկնվող կտորներն ու պատկերները թվում են ոտանավորի տներ ու տողեր, կամ էլ սիմֆոնիայի համանման մասեր: Բակունցը զգայուն է և տպավորվող ու սա նորից լիրիկական մոմենտ է մտցնում նրա բնութագրի մեջ:

Բակունցն ունի թե՛ մի քանի, և թե՛ մի քանի տասնյակ երևից բաղկացած գրվածքներ: Սակայն, անկախ մեծությունից, նրա գրչի արտադրածը, ընդհանուր առմամբ, համում ունի արձակ բանաստեղծություն լինելու: Դուցե դրանով է բացատրվում այն հանդամանքը, որ Բակունցի գրվածքներում մեծ չափերով պահպանվում է անտեսման սկզբունքը: Արձակ բանաստեղծությունը պրոզայի բնագավառում, բառյակը — պոեզիայի՝ կանչված են փոքր տարածության վրա ստեղծելու մեծ տրամադրություն և այդ պատճառով էլ բառերն ու խոսքերն այդ գրական տեսակների մեջ կլինում են սեղմ ու կուռ շարված: Արձակ բանաստեղծության մեջ բառը, խոսքը,—գրվածքի այդ փոքրիկ միավորները,—ավելի մեծ նշանակություն ունեն, քան դիցուք մի որևէ վեպում, ուր անթիվ պատկերների, մեծ գլուխների ու երկար պարբերությունների հեղեղի մեջ նրանք հաճախակի կորցնում են իրենց ան-

---

[1] «Մթնաձոր», էջ 154:
[2] Նույն տեղում, էջ 79:
[3] Նույն տեղում, էջ 151:
[4] Նույն տեղում, էջ 132:

հատականությունը: Ճիշտ այնպես, ինչպես յուղանկարի մեծ կտավի մի քառակուսի սանտիմետրը կարող է պարունակել իր մեջ միայն ներկի մի ոձև դանդված, իսկ միևնույն սանտիմետրը մանրանկարում արդեն ձև է և իմաստ: Համաձայն այս ամենի Բակունցը գրում է ընդհանուր առմամբ հավաք, փեշերը ժողոված: Նրա լավագույն պրոզաքներում, ինչպես, օրինակ, «Սաբուում», որը կարծես, մագաղաթյա մատյանից ընկած մանրանկար լինի՝ ամեն մի տողը լիքը մի հասկ է: Զգում ես, որ նա միշտ էլ սանձում է իր թափը՝ այն վայելուչ սահմաններում դնելու համար: Բակունցին բավական հատուկ է համաչափության զգացումը: Թվում է, որ այս զգուշ ու խնամքոտ վերաբերմունքը դեպի իր սեփական ստեղծագործությունը նա կպահպանի և հետագայում: Բակունցը լավ է իմանում, որ գրական մնայուն համբավը երկնքից իջած մանանա չէ, այլ տոկուն աշխատանքի հետևանք:

Բակունցի լեզուն սահուն ու վարժ հայերենն է: Բարբառներից նա վերցնում է ղլխավորապես առանձին բառեր ու այստեղ ցուցահանում տակտ ու ճաշակ: «Դայրա», «շուլալվել», «նուվդան», «արնակոլոլ» և այլն,— սրանք այն բառերն են, որոնց նա տեղին ու հաճախ գործ է ածում: Իսկ մի քանի բառ, ինչպես, օրինակ, «թոնթորալը», ուղղակի հետապնդում է նրան՝ միևնույն պատկերի կրկնության արձագանքը բառի նկատմամբ: Սկզբում այս բոլոր բառերը կարող են թվալ դաշտի ծաղիկներ մշակված ծաղիկների շարքում: Բայց, իհարկե, դժվար չէ ընտելանալ նրանց հետ: Այդպիսով, Բակունցը ոչ թե հպատակեցնում է իր լեզուն բարբառներին, այլ, ընդհակառակը, գրականացնում է նրանց ամենաարտահայտիչ տարրերը ու, թվում է, սա ճշմարիտ ուղիներից մեկն է բարմացնելու ու փարթամացնելու մեր գրական լեզուն:

Բակունցի պատմվածքները հարուստ են համեմատություններով: Զբաղվենք նրանցից մի քանիսով:

Էշի վրա նստած մարդու ոտքերի շարժումը Բակունցը համեմատում է մորթած հավի վզի շարժումների հետ: Համեմատության կետը երկու շարժումների էլ անգիտակցականու-

թյունն է, մեքենայականությունը: Համեմատության ճանաչողությունը կայանում է նրանում, որ էշի վրա նստած կենդանի մարդուն հատուկ անպիտակից շարժումները անկենդան մի մոմենտ են մտցնում նրա ամբողջ նկարագրի մեջ: Էշի վրա նստած մարդը, իսկապես, մի տեսակ քնկոտ է, անտարբեր դեպի շրջապատը, ճակատագրին հլու:

Ալպիական մանուշակի «ցողունը կաքավի ոտքի պես կարմիր է»,— ասում է Բակունցը[1]: Կաքավի ոտքը նուրբ է, բարակ, ինքը՝ ամբողջովին մի քնքշություն: Ոտքի ու ցողունի կարմրությունը մի կամուրջ է, հանգույց, որով կաքավի այդ քնքշությունը փոխադրվում է ալպիական մանուշակի վրա: Այն դորովը, որը մենք տածում ենք դեպի կաքավը, պաշտում է մեզ նաև մանուշակի նկատմամբ: Սա ոչ թե իմացողական, այլ էմոցիոնալ խորացում է, որը վերջին հաշվով նորից ճանաչողության է հանգում: Համեմատությունը բանաստեղծի համար նվաճում է, իսկ մեզ համար՝ հոգևկան մեղմություն հաղորդող նվեր:

Կաքավաբերդում բուն դրած անդղն ու ցինը կեռ կտուցներ ունեն՝ «հնոցյա թրի պես, մագիլները՝ սրածայր նիպակներ, փետուրները որպես պողպատե զրահ»[2]: Եթե առաջին երկու համեմատությունը ամփոփված են ու սպառվում են իրենցով, ապա այս երրորդի իմաստը հենց այն է, որ նա, ընդհակառակը, դուրս է գալիս իր սահմաններից: Համեմատությունը լրացնում է բերդի ընդհանուր նկարագիրը, որը հեռվից թվում է ոչ թե ավերակ, այլ շեն ամրոց, ուր կարծես հսկում կա, ուր երկաթե դռները ահա պիտի բացվեն ու զրահապատ ասպետների մի ջոկատ, շողշողուն նիզակներով, դուրս պիտի գալնե այնտեղից:

Ալպիական մանուշակի ցողունից անջատած բաժակը Բակունցը համեմատում է մորթած կաքավի դլխի հետ[3]: Սա

---

[1] «Մթնաձոր», էջ 170:

[2] «Ալպիական մանուշակ», «Սովետական Հայաստան», 1927, № 1:

[3] «Մթնաձոր», էջ 175:

երկրորդ համեմատության շարունակությունն է և անհաջող պետք է համարել այն տեսակետից, որ կաքավի մորթած գլուխը, սահմանված լինելով ընդգծելու մանուշակի բաժակի ցողունից անջատման կոպտությունը, այդ անում է ավելի, քան հարկավոր է, որովհետև ինքը ոչ միայն չափազանց կոպիտ, այլ և զազիր փաստ է։ Բակունցը, մոցնելով անհարկավոր և ավելորդ տարրը բրտորեն կտրած ծաղկի նկարագրի մեջ, առաջացնում է պատկերավորման դիսոնանս, որից նա, իհարկե, պիտի խուսափի։

Այսպիսով, Բակունցի համեմատությունները զանազան հակում ունեն, բնբված են տարբեր կողմ, ու, անկախ վերջին այլաբանությունից, ընդհանուր առմամբ հետաքրքրական են և ուսանելի։

2.

Բակունցի ստեղծագործության գլխավոր առարկան գյուղն է։ Նկատելի է, որ նրա ուշադրությունը գերազանցորեն գրավում են այն գյուղերը, որոնք առանձնապես խղճուկ են ու աղքատ։ Դրմբոնը «ճանապարհից հեռու է, առանց դպրոցի»[1]։ Մրոցը նույնպես «հեռու է, մոռացված, ճամբան դժվար, ճամբի վրա կանաչ խոտ»[2]։ «Խաղլացավը» տեղի է ունենում մի գյուղում, որը պահված է «յոթը սարի հետևում»[3]։ Սաբունում մարդկանց կյանքը շատ չի տարբերվում անտառի արջի կյանքից, իսկ Շաթրիկում մի այնպիսի անասելի աղքատություն կա, որ «քաղաքի աղբակույտերում ընկած հին լաթերը գուցե հարսանիքի շոր լինի» նրա համար[4]։ Բակունցի գյուղերը թաղված են աղբի մեջ ու կուչ եկած մթին ձորերում, անանց անտառներում ու քերծերում։ Նրանցից ամեն մեկը մի «ուրույն աշխարհ» է, ինչպես Մթնաձորն ու Մրոցը, կամ էլ Բիչանագը[5], ու տպրում է առանձնացած, նախնադարյան հին կյանքով։

[1] «Մթնաձոր», էջ 79։
[2] Նույն տեղում, էջ 117։
[3] «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 263։
[4] Նույն տեղում, 1926, № 243։
[5] «Մարտակոչ», 1925, № 130։

Այս դյուցերի ծագումը պատած է խոր անցյալի թանձր մշուշով։ Աբարը «հին է՝ անհիշելի ժամանակներից»[1]։ Հյումբաթի ձորում մարդիկ ապրում են «անհիշելի ժամանակներից ի վեր»[2]։ Սարան «անհիշելի ժամանակից ի վեր... խիստ անտառների մեջ է տեղավորված»[3]։ Մրոցը «հնուց ի վեր իր տեղն է, և... թվում է, թե անհիշելի ժամանակ... ապառաժի կտորներից ծնվել են և Մրոցի բնակիչները»[4]։ Հիշողությունից ջնջվել է, սակայն, ոչ միայն դյուցերի, այլև այն ամենի ծագումը, ինչ կատարվում էր այնտեղ։ Մրոցն ու Միրը կռվում էին ծիրանի տափի համար, բայց «ոչ ոք չէր հիշում... թե երբ ծագեց առաջին թշնամությունը»[5]։ Մանասն ու Առաքելը թշնամի էին իրար ու հայտնի էր, որ այդ թշնամությունը երկու տան մեջ «հնուց» կար («Օրանջիա»)[6]։ Պետին նույնպես «հնուց» էր նախրապան («Այու սարի լանջին...»)[7]։ Իսկ Բադին ինքն էլ «չէր հիշում», թե քանի տարվա տավարած էր («Վանդունց Բադին»)[8]։ Այդպիսով, ամենի արմատներն էլ կորչում են անցած դարերի ու օրերի մութ ծալքերում։

Բակունցի այս դյուցերը բնականորեն պահել են իրենց ծոցում ու հասցրել մինչև մեր օրերը առասպելներ ու սովորույթներ, որոնց ծայրը հասնում է ամենահին, ամենապատում ժամանակներին։ Սարուի աղանդավոր բնակիչները, ծրանք, ովքեր ապրում են յուրահատուկ կյանքով և ունեն ծիծեռնակի թևի պես սև միրուքներ, հավանորեն ամենահարատ կերպով կապված են մատաղաթյա ձեռագրի արևին չինարու տակ ծունր դնող արևորդների հետ։ Իսկ Մրոցի «կռապաշտանոցը» գուցե նույնքան է իրական նրա բնակիչների համար, որքան և խաչակիր

---

[1] «Մթնաձոր», էջ 31։
[2] «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № 298։
[3] «Մթնաձոր», էջ 163։
[4] Նույն տեղում, էջ 117։
[5] Նույն տեղում, էջ 57։
[6] Նույն տեղում, էջ 111։
[7] Նույն տեղում, էջ 38։
[8] Նույն տեղում, էջ 11։

Եկեղեցին, կամ էլ սրան հաջորդող խրճիթ-ընթերցարանը: Մինչև այժմ էլ Մրոցում շատ տներ հեթանոս Նավասարդի դիշերը զարթնում են, ճրագները վառում և լուսադեմին ճաշ անում: Իսկ սրբան խորհրդավոր է տոլքի զրնգոցը, կամ էլ մանկամարդ աղջկա դեղին մատնների սրագ շարժումները: Մազը սպիտակած պառավը ձմռան երկար դիշերներին սովրեցնում էր ջահել հարսներին դունավոր թելերից հին նախշեր գործելը, ու նախշերի հետ միասին բացավառվում էին մոռացված մտքեր, իսկ չորացած շրթունքներից հոսում, հա հոսում զարդանդ պատող պատմություններ հնորյա չարքերի մասին («Սարու», «Հյումբաթի ձորը», «Միրանի տափ»): Զարմանալի չպիտի թվա սրանից հետո, որ Կաթավաթերդի օջախի մոտ նստած գյուղացի կինը Բակունցին թվում էր հոտոտանու առաջ նստած բրմուհի, իսկ Շաթրիզի՝ ինքնահոս փչող բարակիրան կանայք՝ պղնձե կուռքի առաջ սրբազան ծես կատարողներ: Առասպելը և հեթանոս զարերի շունչը դեռ շատ է հզոր Բակունցի մոռացված ու իր հայրարամյա դեմքը համարյա «անտրտում» պահած գյուղերում:

Բակունցի գյուղերը կարող էին մնալ իրենց հնադարյան վիճակում շնորհիվ միմիայն այն հանդամանքի, որ նրանք հեռու են բանուկ ճանապարհներից ու շրջապատված մթին ձորերով և խիտ անտառներով: Անտառներն անանց են և կուսական ու թվում է, թե նրանք այն օրերից են, «երբ դեռ մարդը չկար, և բրածո դինոզավրը նույնքան ազատ էր զգում իրեն, ինչպես արջը մեր օրերում»[1]: Մոայլ ժայռերը, հաստաբուն կաղնիների սաղարթը, դարավոր ծառերի մճճված ճղները,— այս ամենը թանձր սավերներ ու խավար են սփռում իրենց չորս կողմը ու ժամացույցը տարօրինակ է թվում այստեղ, իսկ նրա զարկերը՝ թույլ: «Ժամանակն այստեղ ուրիշ ընթացք ունի, որի նվազ միավորը դարն է»,— ասում է Բակունցը («Շաթրիզ»)[2]: Բակունցը մի զարմանալի պարզությամբ պատկերացնում ու նկարագրում է անտառը, նրա ռիթմը, նրա բնաիիչ-

[1] «Մրնաձոր», էջ 3:

[2] «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № 243:

ներին: Կարծես մեր աչքի առջև է գալիս վիլ ոռնում՝ դունչը լուսնյակին մեկնած, սևամորթ արջը սուրում չորանի պես, թավալվող լինում չոր տերևների վրա ու ընկած փորանի վրայով անցնում ժայռից ժայռ, իսկ կատաղած վարազները ակոսում կաղնու տակը՝ արջից վրեժխնդիր լինելու համար: Բակունցը հմտությամբ ճանաչում է վայրի գազանների ու թռչունների սովորությունները: Նա գիտե միրհավի քջուջ անելու բոլոր մանրամասները, գիտե, ինչպես ագռավը ընկույզը կտուցին թռնում է բարձր, վերից գցում քարի վրա, ջարդում և ապա ցածրանում ուտելու («Խոտ»)[1]: Բակունցի այս իմացությունը չի սահմանափակվում միայն վայրի, այլ տարածվում է նաև ընտանի կենդանիների վրա: Բակունցը գիտե ձիուն, կովին, գիտե, որ վերջինս զգայուն է ու սիրում է քննքշանք, գիտե, թե ինչպես է իրեն պահում ոչխարը բորան օրերին, կամ էլ թե որքան զգույշ է այծը մացառի տերևները կըրծելիս: Վաչկատուն ցեղերի ու սրանց որսորդ նախնիների բոլոր այս պիտելիքները դարերի ընթացքում մնացել են իրենց սկզբնական դրության մեջ, Բակունցի անանց անտառների խորքերում թաղված գյուղերում, որ մի գեղեցիկ օր, շնորհիվ մեր հեղինակի զրչին, ողողվեն արևի լույսով:

Բակունցի՝ ձորերում կորած նախնադարյան գյուղերում ապրում են մարդիկ, որոնք նույնքան են պարզ, որքան պարզ են նրանց շրջապատող բնությունն ու հանգամանքները: Ահա «Այս սարի լանջին...» պատմվածքի Պետին: Բակունցը կարողացել է վարպետորեն կերտել այս տավարածի պատկերը: Պետին միամիտ էր ու նրա հոգին այնքան վճիտ, որքան իր փրած սարերի ջուրը: Եթե Պետու գիտելիքները սպառվում էին նախիրով ու շրջակա լեռներով, ապա նրա սիրտը աշխարհի չափ լայն էր: Գունավոր թիթեռ կամ էլ չքնաղ բզեզ տեսնելիս Պետին փառք էր տալիս աստծուն, իսկ նախիրի համար նա ավելի էր, քան հոգատար մայր: Պետին վերապրում էր ծնող կովի ցավերը ու գիշերով լալիս վառած տավարի վրա: «Ինչ

[1] «Սովետական Հայաստան», 1925, № 259:

որ վեհություն կար Պետու Չարքաշ, պղնձադույն դեմքին, փոս ընկած աչքերում անհոգ բարություն կար և միամիտ սեր դեպի խոտը, կովը, ծաղկած սարերը»[1],— այդպես է ասում Բակունցը նրա մասին պատմվածքի վերջում:

Պետին, կարծես, նախնական համայնքի մի բեկոր լիներ: Նա տուն ու տեղ չուներ, կին ու ընտանիք: «Սար գեղն իմ տունն ա»,— ասում էր նա ու ինում սրա նրա գոմում կամ էլ մարագում: Գյուղն էլ հոգում էր նրա պետքերը, գյուղացի կանայք կարկատում նրա չուխան ու շալվարը: Սեփականության գաղափարը միանգամայն խորթ էր Պետուն: Նա ամբողջովին պատկանում էր հասարակության ու նրա կյանքն սկսում ու վերջանում էր այն նախիրով, ուր նա չուներ մի հատիկ կով անգամ:

Պետին համեմատաբար պրիմիտիվ պայմաններում միայն կարող էր իրեն լավ զգալ: Պատերազմը, հեղափոխությունը, հայ-ադրբեջանական բարդությունները,— այս ամենը ալեկոծեցին մարդկանց, մի շարք նիրհող հակասություններ բացին: Պետու համար կյանքն անհասկանալի դարձավ, նրա պայծառ հայացքը սկսեց մթագնել, նա կծկվեց ու դարձավ չհասկան: Եվ այն մարդը, որը չգիտեր, թե ինչ բան է հրացանն ու խրամատը, ընկավ հենց խրամատ փորելիս ու նույն այդ հրացանի զնդակից: Սակայն բնությունը, իր սիրած Այու սարը հավատարիմ մնաց նրան, ու Պետու գերեզմանի վրա խոտն ավելի փարթամ բուսցրեց, քան մնացած տեղերում: Այսպես վերջացավ Պետու կյանքը:

Ահա Վանդոմց Բադին, որը Պետու պես նախրապան էր: «Նահապետական վարք ու բարք ուներ Բադին, միամիտ էր ու արդար»[2],— ասում է Բակունցը: Պետուց նա տարբերվում էր նրանով, որ տուն ու տեղ ուներ, կին ու ընտանիք: Ուրիշների կովերի հետ միասին Բադին արածեցնում էր և՛ իր սեփական կովը ու միակ որդուն մտածում էր դարձնել ոչ թե տավարած, այլ արհեստավոր: Սակայն անկախ այս ամենից, Բադին էլ

[1] «Մթնաձոր», էջ 54:
[2] Նույն տեղում, էջ 12:

մինագամայն մերված էր սար ու քոլին, խոտ ու նախրին ու պրիմիտիվ պայմանների միևնույն պրիմիտիվ պավակն էր:

Պետու և Բադու շարքին է պատկանում և Լատ-Մարգարը: Հետու երկրներից Մարգարն իր հետ բերել էր մի կակիծ՝ պատառ կնոջ զերեզմանը հարավի ավազուտներում ու մի ուրախություն՝ Թոռնիկ Թորոսիկին: Դյուղում նա ջրվոր էր ու ամենայն բարեխղճությամբ կատարում էր իր պաշտոնը: Երբ որևէ մեկը փորձում էր ջուր գողանալ կամ էլ կասկածել Մարգարի արդարության մեջ, Մարգարը բահը բարկացած դեն նովն էր տալիս, թողնում խոսակցին ու գնում առվի հետ: Բայց հետու նա չէր գնում: «Նստում էր առվի մոտ,— ասում է Բակունցը,— նայում ջրի հանդարտ հոսանքին, չոր ծղոտներին... Նայում էր առվի եզերքին բուսած կանաչին և մտքերը նորից հանդարտվում էին»[1]: Այդքան մոգական էր ջրի ու խոտի ապրեցությունը այն հոգու վրա, որը ձուլված էր բնության, նայիվ էր, բարի և միամիտ:

Պետին, Բադին, Մարգարը, սրանք բոլորն էլ հասակն առած մարդիկ են: Բակունցն, առհասարակ, սիրում է հին մարդկանց, ծերունիներին: Ծերունի է և Ավան ամին: «Հին տանը» գրվածքում[2] Բակունցը որդիական գորովով պատմում է այն մասին, որ Ավան ամին սպիտակահեր էր, ջանասեր և միամիտ ու հավատացած, թե աշխարհի լիությունն ու բարին վերացան հենց այն օրից, երբ հացն առաջին անգամ կշեռքի վրա դրվեց: Ավան ամու միտքը սառել էր, ձայնը ուրիշ աշխարհից էր գալիս: Քաղաքի մասին նա շատ աղոտ պատկերացում ուներ ու թվում էր նրան, թե գյուղն ամուր պատվանդան է, իսկ աշխարհը պատվում է նույնքան դանդաղ, որքան իր կալի կամերը: Ավան ամին շատ որդիներ ուներ, բայց նրանցից և ոչ մեկը չէր բռնում նրա մաճը կամ էլ կալսում նրա կալը: Եթե պատմիր էլ, Ավան ամին, միևնույն է, չէր հասկանա, թե ինչ մտքերով տարված՝ իր զավակները ցրվել են աշխարհիս երեսին և մոռացել ամեն ինչ: Ու մի գեղեցիկ օր

[1] «Մթնաձոր», էջ 155:

[2] «Խորհրդային Հայաստան», 1927, № 6:

մեր խեղճ Ամին, թևը չարդված ծիծեռնակի պես կփռվի դատարկ բնի վրա ու կվհատանա, և իր վերջին րոպեին չի դանի ոչ ոքի, որին կարողանար հանձնել պապենական տան ժանդատած ու ծայրը ծուռ բանալինները։ Բակունցը գիտակցում է նորի դալուստը, հաղորդակից է այդ նորին ու ողջունում է նրան, բայց միևնույն ժամանակ համակվում թախիծով հանդեպ հնի։

«Ծանոթ բակում»[1] մենք գործ ունենք համարյա միևնույն զգացմունքների և ապրումների հետ, ինչ և «Հին տան» դրվածքում, միայն մի փոքր թուլացած։ Եթե երկրորդ դրվածքը հայրական տան այցելության նկարագրությունն է՝ շաղախված մանկական հուշերով, ապա առաջինը այն դպրոցի այցելության նկարագրությունն է, որտեղ սովորել է մեր հեղինակը՝ շաղախված արդեն պատանեկան հուշերով։ Ահա ճեմարանը, ահա ճեմարանի բակը, ուր առաջ իշխում էր պանդակների ծլնգոցը, իսկ այժմ արևակեզ պիոներների դոփյունը՝ մե՛կ, երկու, ա՛չ, ձախ։ Ահա և սրբազան տեսուչը։ Որքա՜ն փոխվել է նա, մեր խեղճ ու միամիտ վարժապետը։ Նրա բերանի խոռոչում այլևս չկա և ոչ մի ատամ։ Նրա ժպիտը մայր մանող արևի պես է ու ինքն ամբողջովին՝ մի մայրամուտ։ Որքա՜ն հեռու են նրա պատմածները մեր օրերի անց ու դարձից, մեր դալիքից։ Նա միայն ապրում է մագաղաթի վրա գրած հին պատմություններով, նա ամբողջովին անցյալումն է, ու ինքը՝ քարացած մի անցյալ։ Հինն ապրել ու ապառել է իրեն, այժմ անվտանգ ու դանդաղ չքանում է այս աշխարհից։ Բարեմիտ հայացքով Բակունցը դիտում էր այդ անէացումը ու թողնում, որ այն կատարվի բնական ճանապարհով ու հանգիստ։ Այս վերաբերմունքը դեպի հինը մասամբ հիշեցնում է Ա. Նվերովին։

Բակունցի առեղծագործական ուշադրությունը գրավում են ոչ միայն հին, մի ոսը գերեզմանում գրած մարդիկ, այլև այն նյութական-կուլտուրական շրջապատը, որում ապրել են նրանք ու նրանց պապերը, և որը հետզհետե անհետանում

[1] «Սովետական Հայաստան», 1926, № 292։

է աշխարհի երեսից։ Այս տեսակետից չափազանց հետաքրքրական է «Հյումբաթի ձորը» պրոզաթը[1]։ Լրագրական մի քանի սյունակներում Բակունցը կարողացել է տալ Հյումբաթի ձորի խառացրած պատմությունը՝ սկսած այն օրից, երբ նա մի շեն ավան էր, բոլորված Մելիք-Բախտամի դղյակի շուրջը, հասած այն օրին, երբ առաջին մոլորվի հրամանով տափարակի վրա կառուցվեց սպիտակ քարե զորանոցը, որը և սկսեց արյունաքամ անել Հյումբաթի ձորը և, վերջապես ավարտված մեր օրերով, երբ կիսավեր գյուղի վերջին բնակիչներն էլ ուզում էին մի կերպ ազատվել իրենց բնակավայրից։ Ավանի քայքայման դինամիկան, նրա դանդաղ մահացման պատկերը Բակունցը տալիս է մեծ հաջողությամբ։ Ինչպիսի՞ պարզությամբ ներկայացնում ենք մենք մեզ և այս կամարակապ կիսափուլ ապրյուրը, որի «քարե խողովակից զուր է ջուր ծլծլում, որովհետև և ոչ մի մարդ չի կռանում խողովակից ջուր խմելու» և այս կրպակը, որի դուռը «գոց էր այնպես, ասես սովզաքար տերը ճաշի է գնացել կամ զերեզմանօրհնեքի», վերջապես՝ և այս կիսախարխուլ տները, «դարպասը գոց, մեծ կողպեքը վրան», կարծես նրանց բնակիչները հենց հիմա պիտի վերադառնան հանդից։ Սակայն, դարպասները չեն բացվում, կրպակները մնում են փակ, բերդի քարերը շարունակում են ընկնել մեկ-մեկ ու իրենց տակն առնել մելիքի բանտն ու ծաղկանկար ախոռը, ուր մի ժամանակ ազնվականի ձին ոսկեզույն գարի ու քիշմիշ էր ուտում։ Անցյալն օրգանապես տակավին ապրում էր ներկայումս, նրա դրոշմը անջնջելի է Հյումբաթի ձորում և իզուր չէ Բակունցին թվում, թե Մելիք-Բախտամի ուրվականը դեռ շարունակում է շրջել իր դղյակի խավար խուցերում։ Բակունցը կարողանում է շոշափելիորեն զգալ այդ անցյալը. ու վարպետորեն վերարտադրել այն իր պրոզաթներում։

«Հյումբաթի ձորում» Բակունցը զգացնել է տալիս մեզ մելիքական մի ժամանակվա փառահեղ ավանի դանդաղ ավերման ռիթմն ու էությունը։ Պիտի ասել, որ առհասարակ

---

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № 298։

ավերակն ու նրա մոտիվները զբաղեցնում են Բակունցին։ «Ալպիական մանուշակը» հյուսվում է ավերակ բերդի շուրջը։ «Շաթրիդում», բլրակի լանջին խանդարված եկեղեցին առիթ է տալիս Բակունցին մտորելու այն մարդկանց մասին, որոնք մի ժամանակ այստեղ «ծիծաղել են, աշխատել, լաց եղել, ծնվել ու մեռել»։ Վերջապես, «Օրանջիա» գրվածքը, ուր պատմվում է տանուտերի և պլաստուն կազակի զավիր արարքների մասին, կապված է Օրանջիա ձորակում գտնվող ավերակի հետ ու բանաստեղծորեն սկսվում և վերջանում է միևնույն մոտիվով՝ ավերակի վրա բուսած մասրենու դեղին ու սպիտակ վարդերով։ Ավերակը, իբրև միևնույն անցյալի մի վարիանտ, զարթեցնում է Բակունցի մեջ կենդանի ապրումներ։

Սերը առհասարակ չի զբաղեցնում Բակունցին։ Սակայն որքան զբաղեցնում է —այն վերհուշ է, այսինքն, վերջին հաշվով, նորից ավերակ։ Սերը վերհուշ է «Ալպիական մանուշակում», վերհուշ է և «Միրհավում»։ Միրհավի թավշե բմբուլին Դիլան դայու ձեռքը միայն մի անգամ դիպավ։ Վիրավոր միրհավը թռավ, փախավ։ Սոնայի տաք մարմինը, նրա շապիկից ելնող զրդռիչ բուրմունքը Դիլան դային վայելեց միայն մի ակնթարթ։ Սոնան թռավ միրհավի պես, մեռավ, «հետքից թողեց աշունքվա հուշեր»[1]։ «Միրհավը» մի էլեգիա է, անցյալի մի բեկոր, որին սահող տարիները ավելի ևս պայծառացրել են ու հղկել գետի քարի պես։ Այստեղ փայփայանք կա, կա և մեղմ մրմուռ։ Միևնույն մեղմությամբ է պարուրված և «Խոնարհ աղջիկ» գրվածքը, որը նորից վերհուշ է, երեսնամյա տղամարդի պատմությունը իր երիտասարդ օրերի սիրո մասին։ Այստեղ էլ խաղաղություն կա ու հույզերը ելնում և իջնում են սահուն, առանց աղմուկի։ Աղջկա անունը Խոնարհ է, ու ինքն էլ խոնարհ աղջիկ է։ Այս ամենը չափազանց բնորոշ է։ Խոնարհ, գլուխը կախ աղջիկը հիշեցնում է Բակունցի գլխահակ ծաղիկները, ապա ալպիական մանուշակը, որը ամպոտ օրին թեքվում է, գլուխը քարին հենում, վերջապես,

[1] «Մթնաձոր», էջ 72։

դերեզմանատարերը, մամռոտ, դրերը խանգարված, քարը խոնարհված ու կիսով չափ թաղված հողի մեջ։ Մյուս կողմից, խոնարհությունը կապվում է խաղաղության, այդ երկուսն առաջին սիրո ամոթխած վիթխարի հետ, իսկ դրանք բոլորը վերհուշի հեռանկարում դառնում են տխրանք ու բյուրեղ, ու առնչվում Բակունցի պատմվածքների հատակ երկնքին, կուսական անտառներին ու պարզ հոգիներին։ Սրանք ամենը պատկանում են անցյալին։

3.

Բակունցի ստեղծագործության առարկան միայն գյուղը չէ։ «Իվան բեկ»[1] և «Դրոզդական Գևո»[2] պատմվածքների նյութը վերցված է գավառական քաղաքի կյանքից, իսկ «Հովնաթան Մարշը»՝ դա արդեն ստուերա է համահայկական մասշտաբով։

Իր այս ամենաընդարձակ գործում Բակունցը ծաղրի է ենթարկում հայկական ազգայնական ռոմանտիզմը։ Թե՛ ըստ ձևի, և թե՛ բովանդակության «Հովնաթան Մարշը» մասամբ հիշեցնում է Չարենցի «Երկիր Նաիրին»։ Մարշը հայկական ազգայնականության Դոն-Քիշոտն է։ Արքայազն որսորդները վաղուց փոշիացել են, Արարատյան դաշտի շամբուտները կորցրել են իրենց հմայքը, իսկ դեղաբանդակ վանքերը վերածվել ավերակների, սակայն Մարշը շարունակում է տպրել և զառանցել նրանցով, ու ճոճել իր ծիպակն օդի մեջ։ Մարշին թվում է, թե իր թուրը դեմ պիտի առնի տապետի ղրահապատ լանջին, բայց իրոք նա դեմ է առնում բամբակի խրտվիլակի։ Սրանից առաջ է գալիս նրա կոմիկական վիճակը։ Գրվածքը հայտնաբերում է նաև Անդրեաս Բալիքյանների պես գաղութահայ հարուստ «բարերարների» ու մարշերի գործունեության իսկական տուտառը, այն սերտ կապը, որը գոյություն ունի մի կողմից «ազգասիրության» ու «հայրենիքի կարո-

[1] «Նոր օր», 1926, № 1։

[2] Նույն տեղում, 1926, № 2։

սի», մյուս կողմից հնչյուն դրամի և բրդի ու գորգերի առևտրի միջև:

«Հովնաթան Մարչը» ազգայնական հին ֆանտաստիկ ծրագիրների վերջնական վերլուծումն է մեր օրերում: Եթե այս գծով մենք մոտենանք Բակունցի մնացած, վերը հիշած երկու գրվածքին, կտեսնենք, որ «Իվան բեյը» հին չինովնիկների դանդաղ անէայումն է իր համար անհարազատ նոր կյանքի ֆոնի վրա, իսկ «Դրոգասյան Գևոն» — դրոգասյանի տիար և օրհասական զայրույթը հանդեպ հզոր կոնկուրենտի՝ ավտոբուսի, որը վերջին տարիներս հեղեղել է մեր խճուղիները: Այսպիսով, Բակունցի այս գործերն էլ պատկերում են հին դաղափարախոսության, հին հոգեբանության ու մարդկանց, հին տնտեսական ձևերի քայքայումն ու մահացումը կյանքի նոր պայմաններում:

Թե՛ Մարչն իր մարմաջով ու իմպոտենտ ցանկություններով, թե՛ հարբեցող Գևոն՝ իր պղտոր մտքով, և թե՛, վերջապես, Իվան բեյը,— սրանք բոլորն էլ զուրկ են հոգեկան ճկունությունից ու այս կամ այն կերպ ոչնչանում են, կամ էլ պիտի ոչնչանան՝ չկարողանալով համակերպվել նոր կյանքին ու պայմաններին:

Նոր կյանքը Բակունցի այս գործերում հանդիսանում է միմիայն իբրև հնի մահացման ֆոն: Սովերների պես մեր առջևով անցնում են պետեր, որոնք ռեալ քաղաքականություն են վարում, շոֆերներ, որոնք ղեկավարում են իրենց մեքենաներով, երկարավիզ կոշիկներ ու կաշվե բաճկոններ հագած երիտասարդներ, որոնք շտապ գալիս են կենտրոնից, ժողով սարքում, հարց ու փորձ անում և կրճատում Իվան բեյին, ապա նորից շտապ հեռանում: Սակայն, Բակունցը չի բավարարվում թեկուզ հենց հաջող պատկերած ֆոնով: Նա փորձում է տալ նաև նորի միտն ու արյունը, որը այնքան էլ չի հաջողվում նրան:

Վերցնենք Հաբուդին, որը մեզ ծանոթ Բադու միակ որդին է: Հաբուդը զարգանում է արագ, թավալգլոր, առանց դրսի որևէ հանգամանքի օգնության, ինքն իրեն: Անհասկա-

նալի է, թե ինչպես այդ տավարածի զավակը դեռ մինչև պատերազմն ու հետամնաց մի գյուղում այդօրինակ հեշտությամբ հասավ դասակարգային գիտակցության, իսկ հետագայում ցուցահանեց իրեն գրել-ջնջելու մեջ վարժ ու շատ բանի տեղյակ մարդ, ապա և հասուն ու գիտակից բոլշևիկ: Հաբուդը, իսկապես, դեռ տիպ չէ գեղարվեստական իմաստով, այլ միայն նյութ՝ տիպ դառնալու համար:

Կամ մի ուրիշ օրինակ. «Միհա Բիբին» գրվածքում թերևս իրական գծերով օժտված է միայն պիոներ Անժիկը, իսկ նրա ծնողները, էլիան և Տիգրանը, որոնց նույնպես պետք է դասել նոր մարդկանց շարքին, պատկերված են տակավին թույլ և դունատ:

Բակունցին համեմատաբար հաջողվում է նոր պայմաններում ծնունդ առած գյուղի համփոփ մարդկանց նկարագրությունը: Բնորոշ է զորբա Օսեփը, կուչ եկած ու ամեն կերպ հավատացնելիս, որ ինքը ոչինչ չունի: Բնորոշ են և «Ծատուն տղան»[1] ու «Բանդին»[2] իրենց անհագուրդ ցանկությամբ՝ ինչ գնով էլ լինի ավելացնել սարում արածող ոչխարների թիվը, կամ էլ հորից ժառանգած հողի կտորները: Բայց, իհարկե, այս վաշխառուներն ամենասերտ կերպով կապված են հնի հետ ու կարելի է ասել՝ նույնիսկ այդ հինն են, միայն մի փոքր դեմքը փոխած, այլ ձև ստացած:

Այդպիսով, Բակունցի ստեղծագործության բոլոր մոտիվները դալիս դեմ են առնում մի հանգամանքի՝ նոր մարդուն: Ինչպես Արշակ Թագավորը, պարսից հողն անցնելուց, թուլանում էր, այնպես էլ Բակունցի գրիչն է թուլանում, երբ նա փորձում է հին աշխարհից թևակոխել նոր աշխարհը:

Արդի կյանքը մեծագույն շարժում է ու վերահաս՝ լուծելու ամեն մի հակասություն, որը, սակայն, հեշտությամբ չի տեղավորվում Բակունցի գիտակցության մեջ: «Արաքսյի Ջաբիի»[3] պես պատմվածքներ,— ուր նկարագրվում է արդի գյու-

[1] «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № 11:
[2] Նույն տեղում, 1926, № 71:
[3] «Երիտասարդ բոլշևիկ», 1927, № 1:

դում տեղի ունեցող շերտավորումը, բատրակի դասակարգային գիտակցության զարգացումն ու նրա և կուլակի մեջ տեղի ունեցող հակամարտության ծավալումը,—նա շատ չունի և դրանք որքան էլ հաջող լինեն, այնուամենայնիվ, նսեմանում են նրա լավագույն գործերի դիմաց: Բակունցի գրիչը կատաղի հնղել չէ, այլ խոր ու մարմանդ հոսող ջուր: Բակունցը ընթանում է սայլվորի պես դանդաղ, ծծելով լեռնային ճանապարհի թարմ օդն ու գեղեցկությունները: Նրան հատուկ չէ շոգեկառքի հապճեպ, մտաղբաղ, շրջապատը կատարյալ անուշադրության մատնած ընթացքը:

Մենք տեսանք, որ Բակունցի ստեղծագործության գլխավոր թեման թե՛ նոր և թե՛, մանավանդ, հին, մինչհեղափոխական գյուղն է՝ նահապետական նիստ ու կացով, հնավանդ սովորություններով ու առասպելներով: Գյուղական կյանքի ու պեյզաժի անդորրն ու հայեցակարգությունը իրենց դրոշմն են դրել հեղինակի գրվածքների վրա: Այսպիսով, Բակունցի ստեղծագործության սուբյեկտը հաճախակի զուգադիպում է նրա օբյեկտի հետ: Երկու այս հանգամանքների այլ փոխհարաբերության պատկերը տալիս է Դ. Ֆուրմանովի «Չապաև» հայտնի գրվածքը: Միանգամայն ռեալիստորեն նկարագրելով գյուղացիական տարերքը՝ Չապաևին ու նրա զնդերը, Ֆուրմանովը միևնույն ժամանակ հակադրում է բանվորական իրական աշխարհայեցողությունը գյուղացիական հեքիաթային ռոմանտիկ տրամադրություններին: Բակունցի գրվածքներում չկան այդպիսի հակադրություններ: Նկարագրելով գյուղը, Բակունցը հիմնականում հավատարիմ է մնում գյուղական մըթնոլորտին ու դուրս չի գալիս նրա հոգեբանության ոլորտից: Ահա հենց այստեղ մեր հեղինակի ստեղծագործությունը բախվում է նրա աշխարհայեցողության հետ:

Պարզենք մեր ասածը մի օրինակով:— Ըստ «Ալպիական մանուշակի», անմխիթարական է հայ գյուղի թե՛ ներկան և թե՛ մանավանդ ապագան: «...Դեռ քանի սերունդ պիտի ապրի Բասուտա գետի մոտ,—ասում է Բակունցը,—կարկատած թաղիքներ պիտի փռեն ցեխերի վրա», եղեգնով պատեն վրաննե-

րը և ամեն գարուն... այծ ու ոչխար տանեն պահելու կաքավաբերդի լանջերին, պարկը պանրով լցնեն ու ձմռան օրերին կորեկ հացի հետ ուտեն այծի պանիր»[1]: Ուրեմն գյուղն անշարժ է, քարացած, խոր քնի մեջ:

«Տրախտորի մաշինում» Բակունցն, ընդհակառակը, ասում է, որ գյուղում «անդարձ մեռնում է հինը ու նորը գարնան կանաչի պես հերվան դեղնած ցողունների արանքից ծլում է փարթամորեն»[2]: «Գավառական նամականիում»՝ «Հին կապերը թուլացել են, տեղ-տեղ մի բեթև հարված են սպասում, որ խզտա վերանան...»: Նոր կենցաղը գյուղում դեռ թույլ նվաճումներ է անում, սակայն գյուղն արդեն հակված է նորին:

Միևնույնը կրկնվում է և «Արաելիայում». «Նորի մատաղ ոտնկը... գյուղում արմատներ է դցել»[3]: Իսկ «Մեր գյուղերում» և «Հյումբաթի ձորում»[4] Բակունցը նկարագրում է, թե ինչպիսի բուռն թափով գյուղացիք ձգտում են թողնել իրենց քերծերն ու կածանները, գետնափոր ամձավներն ու մթին ձորերը՝ սարահարթում նոր գյուղ հիմնելու ու այնտեղի լույսը վայելելու համար: Ընդհանրապես, ըստ այս սկզբնական գրվածքների, գյուղում շարժում կա ու նորը ըմբռնելու և նրա հոսանքով ընթանալու մեծ ձիգ:

Արդ ինչո՞վ բացատրել Բակունցի տված գյուղի երկու այս պատկերի հակասությունը: «Ալպիական մանուշակը» գեղարվեստական անթերի մի գործ է՝ հին կյանքից ու նահապետական գյուղից մթերած տպավորությունների հալոցք: «Գավառական նամականին», «Տրախտորի մաշինը», «Արաելիան» և մյուսներն, ընդհակառակը, նոր գյուղից վերցրած ու քղթակցության հարակցող գրվածքներ են: Թեև դուրկ առանձին գեղարվեստական արժանիքներից, նրանք, այնուամենայնիվ, անդրադարձնում են Բակունցի գիտակցության արդի վիճակը ու հետևապես փորձում դինամիզմի դրոշմը դնել հայ

---

[1] «Մթնաձոր», էջ 171:

[2] «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 221:

[3] Նույն տեղում, 1925, № 206:

[4] Նույն տեղում, 1925, № 238, 1925, № 259 և 1926, № 298:

դյուղի վրա։ Ահա թե ինչ հետևանքների են հասցնում Բակունցի ստեղծագործության և աշխարհըմբռնման հակասությունները։

* * *

Մենք վերջացրինք։ Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ Բակունցը դեռ վերջնականապես իր մեջ չի ներշնչել արդի կյանքի դինամիկան։ Բակունցի արհեստը կոլիզիայի մեջ է նրա արվեստի հետ։ Ըստ արհեստի Բակունցը պետք է պատվաստի մեր դյուղերին տրակտոր և առհասարակ ցանի մեքենայացման սերմեր — ու դա, մենք հավատացած ենք, նա անում է ամենայն սիրով ու հոժարությամբ։ Բայց մյուս կողմից, հինավուրց դարձանն իր լծկաններով նրա մեջ ավելի շատ տպրոմաններ է զարթեցնում։

Այստեղ, սակայն, մի հանգամանք ոչ մի դեպքում չպետք է մոռացության տալ։ Ըստ խառնվածքի Բակունցին կարելի է դասել — հետևելով հին կլասիֆիկացիային — խոլերիկների շարքին։ Տպավորությունները մշակվել են նրա մեջ երկար և խորը ու տարիների ընթացքում կուտակվելուց հետո սկսել ծորալ փրև հին կյանքի միանգամայն ապրած, պրոզայով գրած լիրիկա։ Ուրեմն պարզ է, որ հետագայում Բակունցին կհաջողվի տալ նաև արդի կյանքի մարմած պատկերը։ Այսպիսով հնի ու նորի այս հակասությունը մշտական չպետք է համարել։ Փորձի և հասունության, այլև գիտակցության միասնացման հետագա տարիները անպայմանորեն կվերացնեն այդ հակասությունը։

Մի քանի էջ առաջ մենք ասացինք, որ Բակունցի ստեղծագործությունը կատաղի հեղեղ չէ, այլ խոր ու մարմանդ հոսող ջուր։ Այժմ չմոռանանք, որ մարմանդ ջուրն էլ իր հոսանքի ընթացքում կարող է դեմ առնել սեպ ժայռերի ու այդ դեպքում հուժկու շառաչով ցուցահանել իր թափն ու կորովը։ Բակունցն ընդունակ գրող է ու կրում է իր մեջ շատ կարելիություններ։ Նա թարմ է ու տակավին տպավորվող, նրա խառնվածքի հիմնական գիծը՝ դանդաղկոտությունը, ոչ թե նրա մի-

նուան է, այլ, ընդհակառակը, պլյուսը: Ծանր մարտկոցի թըն-
դանոթի պես նա անփուլթ ու հանգիստ կծռի իր վիզն ու հան-
կարծ շեշտակի կհարվածի մի այնպիսի ուղղությամբ, որն
առաջին պահին թվում էր միանգամայն անհնարին: Ուրեմն,
պատրաստ լինենք ու չզարմանանք, եթե միառժամանակ հե-
տո Բակունցի գրվածքներում լսենք և մեր օրերի շառաչը: Բա-
կունցի լիրիկայի առարկայականությունը՝ նրա առաջին հաղ-
թանակն էր: Երկրորդ հաղթանակը կլինի այն, որ մեր ժամա-
նակաշրջանն իր անպաճուճ վեհությամբ դրոշմվի նրա գըր-
վածքներում:

„Նարե", 1928, № 1:
(Տպագրված է առաջ կրճատումներով)

Է. ՋՐԲԱՇՅԱՆ

Ա. ԲԱԿՈՒՆՑԻ ԱՆԱՎԱՐՏ ՎԵՊԸ ԱԲՈՎՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

(Պատմա-կենսագրական ժանրի առանձնահատկությունների հարցի շուրջը)

ՄԵԾ ԿՅԱՆՔԻ ՀԵՏՔԵՐՈՎ

Պատմա-կենսագրական ժանրի ստեղծագործությունները պատկանում են ժամանակակից գրականության մեջ լայնորեն տարածված և զարգացող նոր երևույթների թվին, որոնք չեն կարող տեղավորվել գրական տրադիցիոն հասկացողությունների սահմաններում։ Պատմա-կենսագրական երկերը, մասնավորապես վեպերն ու պիեսները, երևան եկան 20-րդ դարում որպես պատմա-գեղարվեստական գրականության նորագույն տեսակներ։ Սակայն նրանք իրենց որոշ առանձնահատկություններով տարբերվում են սովորական պատմական վեպից կամ պիեսից։

Ո՞րն է այդ տարբերությունը։ Պատմա-գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ պատմականորեն հավաստի և հեղինակի կողմից ստեղծված դեմքերի, իրադարձությունների հարաբերակցությունը կարող է ամենատարբեր ձևեր ու եղանակներ ընդունել։ Անցյալի պատմական վեպերում հաճախ տեսնում էր այնպես, որ հեղինակի հնարած ինքնու-

բույն սյուժեն գրեթե ամբողջությամբ դուրս էր մղում իրական-պատմական դեպքերն ու հերոսներին: Առաջին պլանի վրա էր դրվում գրողի երևակայության օգնությամբ ստեղծված հերոսների գործողությունների, կապերի, հոգեբանության պատկերումը: Դա բնորոշ էր առավելապես ռոմանտիկական պատմավիպագրության համար: Հիշենք Հյուգոյի «Փարիզի աստվածամոր տաճարը», «Մարդ, որը ծիծաղում է» վեպերը: Պատմականն այդ վեպերում հանդես է գալիս բացառապես հերոսների բնավորության, արարքների, միջավայրի համապատասխան նկարագրության միջոցով: Ուրիշ պատմավեպերում մենք տեսնում ենք, թե ինչպես հեղինակի ստեղծած կերպարները, որոնք վեպի սյուժետային զարգացման մեջ հիմնական տեղն են գրավում, դառնում են պատմական հայտնի իրադարձությունների մասնակիցը, և նրանց ճակատագիրը պայմանավորված է այդ իրադարձություններով կամ պատմական նշանավոր անձնավորությունների հետ ունեցած փոխհարաբերությամբ: Այդ սկզբունքով են կառուցված, օրինակ, Վ. Սկոտի «Քվենտին Դորվարդը», Հյուգոյի «Ինսուներեքը», Պուշկինի «Կապիտանի աղջիկը», Բալզակի «Շուաններ»ը, Էրկման-Շատրիանի «Մի գյուղացու պատմությունը» կամ, վերջապես, Լև Տոլստոյի պատմական հանճարեղ էպոպեան: Հայ կլասիկ պատմավիպասանության լավագույն էրկերում («Սամվել», «Երկունք», «Գևորգ Մարզպետունի») մենք տեսնում ենք պատմական փաստերի և գեղարվեստական հնարանքի համադրության մի այլ եղանակ: Գլխավոր հերոս դարձնելով թեև իրական, հավաստի, բայց պատմական աղբյուրներում սոսկ մեկ արարքի համար էպիզոդիկ կերպով հիշատակվող անձնավորությունների, Րաֆֆին, Մերենցը, Մուրացանը իրենց վեպերը կառուցում են այնպես, որ հերոսի հայրենասիրական սխրագործությունը ըստ ամենայնի պատճառաբանվի, դրվի պատմական դեպքերի բնական շղթայի մեջ: Գլխավոր հերոսի կողքին հանդես են գալիս բազմաթիվ իրական-պատմական և հնարված կերպարներ, միասին կազմելով վեպի սյուժետային բարդ հյուսվածքը:

Սրանով, իհարկե, չեն սպառվում պատմա-գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցման բազմազան հանգամանքները, բայց տվյալ դեպքում այսքանը բավական է կենսագրական ժանրի տարբերիչ առանձնահատկությունը ընդգծելու համար։ Երբ պատմական նշանակալոր անձնավորությունը, քաղաքական կամ կուլտուրական դործիչը (որի կենսագրության հանդամանքները հետագա սերունդներին լավ ծանոթ են) դառնում է ստեղծագործության գլխավոր հերոս, ներկայացվում է իր կյանքի և շրջապատի հավատի գծերով, այդ դեպքում մենք դործ ունենք պատմա-կենսագրական ստեղծագործության հետ։ Այստեղ գլխավոր հերոսի կենսագրության և վաստակի իրական պատմությունը պայմանավորում է ստեղծագործության բովանդակության, դեպքերի և կառուցվածքի էական գծերը։ Պատմա-կենսագրական ստեղծագործության մեջ՝ պատկերվող դարաշրջանի իմաստը բացահայտվում է գլխավոր հերոսի կյանքի պատմության միջոցով։ Ժամանակաշրջանի կարևորագույն իրադարձություններն ու դործիչները ներկայացվում են ոչ թե իրենց ինքնուրույն գծով, ոչ թե իրենց ամբողջ ծավալով, այլ այնքանով, որքանով նրանք առնչվում են գլխավոր հերոսի հետ, արտացոլվում են նրա կյանքի և գործունեության մեջ։ Գլխավոր հերոսի կերպարը, նրա կյանքի ուղին դառնում են այն կիզակետը, որի մեջ արտացոլվում է ժամանակի, սոցիալական, մարդկային հարաբերությունների պատկերը։

Իհարկե, վերջին հաշվով սկզբունքային մեծ տարբերություն չկա, ասենք, սովորական պատմական վեպի և կենսագրական վեպի միջև։ Այստեղ սահմանները բավական շարժական են, պայմանական։ Լավ է այն կենսագրական ստեղծագործությունը, որը դարաշրջանի տիպական բովանդակության, հերոսների արարքների և հոգեկան աշխարհի գեղարվեստական պատկերման ուժով բարձրանում է լիարժեք պատմական ստեղծագործության մակարդակին։ Բայց դրան հասնելու ուղիներն այստեղ ինչ-որ չափով տարբեր են, և դա չի կարելի հաշվի չառնել։

Սովետական գրականության, թատրոնի, կինոարվեստի պատմությունը (հատկապես վերջին տասնամյակի) ցույց է տալիս, որ պատմա-գեղարվեստական ժանրի ստեղծագործությունները գնալով ավելի մեծ տարածում են ստանում, նվաճում են ընթերցողի և հանդիսականի սերը: Դա պահանջում է գրականագիտությունից՝ հետազոտել ժանրի զարգացման առանձնահատկությունները, մանավանդ, որ լավ ստեղծագործությունների կողքին հանդես են գալիս նաև թույլ պատմա-կենսագրական երկեր, որոնց անհաջողության պատճառներից մեկն էլ, ըստ երևույթին, ժանրի բնույթի մասին գոյություն ունեցող սխալ պատկերացումներն են:

Առանց վերապահության պետք է ասել, որ սովետահայ գրականության լավագույն պատմա-կենսագրական ստեղծագործությունը՝ Ակսել Բակունցի անավարտ վեպն է Խաչատուր Աբովյանի մասին (կարելի է ասել՝ լավագույնը ամբողջ հայ գրականության մեջ, քանի որ նախահոկտեմբերյան հայ գրողները այդ կարգի արձակ երկեր չեն գրել): Ու թեև այդ երկը մնացել է անավարտ (մեզ հասել է, ըստ երևույթին, հեղինակի ծրագրածի ոչ-մեծ մասը միայն), թեև նրա ստեղծումից անցել է ուղիղ քառորդ դար,—Բակունցի վեպը այսօր էլ մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում և՛ իր փայլուն արժանիքներով, և՛ պատմա-կենսագրական ժանրի սկզբունքների տեսակետից:

Այս հոդվածում Ակսել Բակունցի «Խաչատուր Աբովյան» վեպը վերլուծվում է պատմա-կենսագրական ժանրի առանձնահատկությունների տեսանկյունից, ավելի ճիշտ՝ վեպի բննարկումը միշտ ենթարկվում է ժանրի սպեցիֆիկ գծերի պարզաբանման խնդրին: Այստեղից բխում են մի քանի ընդարձակ չեղումներ, որոնք անհրաժեշտ են հիշյալ խնդիրն արծարծելու համար: Մյուս կողմից, վերլուծության հետ կապված որոշ հարցեր չեն շոշափվում:

Աբովյանին նվիրված վեպը շատ կարևոր նշանաձող է Բակունցի ստեղծագործական կյանքում: Դա գրողի վերջին ստեղծագործական մտահղացումն է և ցույց է տալիս գեղար-

վեստական վարպետության այն մակարդակը, որին հասել էր նա այդ շրջանում։ Այս վեպով Բակունցը փաստորեն առաջին անգամ դուրս էր գալիս իր ստեղծագործության հիմնական թեմայի՝ կյանքի ռևոլյուցիոն հեղաբեկման դարաշրջանում հայ գյուղի և գյուղացիության պատմական ճակատագրի պատկերման շրջանակներից և դիմում էր բոլորովին նոր կենսական նյութի, մինչև այդ անծանոթ թեմաների ու կերպարների։ Գրողի առջև բացվում էին գեղարվեստական նոր հեռանկարներ։ Արովյանին նվիրված անավարտ վեպը Բակունցի ստեղծագործության մեջ սկզբնավորում էր նոր, ըստ ամենայնի ավելի հասուն մի էտապ, որը սակայն չամբողջացավ, լրիվ դրսևորում չստացավ։

Ստեղծագործական նոր ուղիներ որոնելիս Բակունցը ելնում էր այն ճիշտ դրույթից, որ սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը ենթադրում և պահանջում է գեղարվեստական թեմաների, ձևերի, ոճերի անսպառ բազմազանություն։ Նա հատկապես ընդգծում էր սովետական գրականության ժանրային հարստության անհրաժեշտությունը, կոչ անելով գրողներին՝ լուրջ ուշադրություն դարձնել ինչպես հին ժանրերի նպատակահարմար օգտագործման, այնպես էլ նորերի ձևավորման խնդրին։ Ժանրային միօրինակությունը, քարացածությունը խիստ վնասակար է սովետական գրականության համար, որը, ինչպես նշում էր Բակունցը 1934 թվականին, «պետք է լինի անսահմանորեն բազմազան և պատկերավոր։ Որովհետև չկա այնպիսի մի ժանր, որը հնարավոր չլիներ օգտագործել սոցիալիստական ռեալիզմի ոճի ներսում»։ Միանգամայն իրավացի էր Բակունցը և այն դեպքում, երբ ասում էր, որ անհրաժեշտ է համարձակորեն օգտագործել նաև տրադիցիոն ազգային ժանրային ձևերը (օրինակ, արևելյան հեքիաթի ժանրը)։ «Ես կարծում եմ,—ասում էր նա,—որ ձևով ազգային և էությամբ սոցիալիստական գրականության բանաձևը պետք է լեցվի կոնկրետ բովանդակությամբ նաև այս բնակավառում։ Յուրաքանչյուր ազգային գրականություն պետք է իր ավանդը

մտնի սոցիալիստական դրականության ձևերի ընդհանուր դանձարանը»[1]։

30-ական թթ. Բակունցի մոտ նկատվում է ուժեղ հետաքրքրություն պատմական անցյալի և այն արտացոլող գեղարվեստական հուշարձանների նկատմամբ։ Հիշատակենք հայ միջնադարյան լավագույն առակների հրատարակությունը՝ Բակունցի աշխարհաբար թարգմանությամբ, առաջաբանով և ծանոթագրություններով, Գոգոլի «Տարաս Բուլբա» պատմական վիպակի թարգմանությունը և նրան կցած ոդհշունչ հոդվածը, Ջ. Սվիֆթի «Գուլիվերի ճանապարհորդության» հայերեն հրատարակության ընդարձակ առաջաբանը և այլ փաստեր։ Բակունցը սովետահայ առաջին գրողներից մեկը էր, որ դրեց սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության մեջ պատմական ժանրի, իբրև ժողովրդի անցյալի գեղարվեստական յուրացման և գնահատման միջոցի, զարգացման անհրաժեշտության հարցը։ Հանդես գալով Սովետական գրողների համամիութենական առաջին համագումարում (1934), Բակունցն իր ճառում անդրադարձավ նաև այդ խնդրին, խոսելով մասնավորապես պատմա-գեղարվեստական գրականության այնպիսի մի ժանրի մասին, որպիսին «գեղարվեստական պատմական խրոնիկան» է։ «Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում գեղարվեստական պատմական խրոնիկայի ժանրը,— ասում է Բակունցը։— Վիթխարի քանակությամբ հայկական պատմական խրոնիկաները, որոնք չեն օգտագործված գեղարվեստական գրականության կողմից, մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում։ Մեր գրողների պարտականությունն է քննել, ուսումնասիրել դրանք, վերցնելով այնտեղից էպիկականությունը, խստությունը, լեզվի գունեղությունը, արտահայտչական հարստությունը և խոսքի մեծ խնայողությունը, որոնք չափազանց բնորոշ են գեղարվեստական խրոնիկայի համար»[2]։

---

[1] Տե՛ս Ա. Բակունցի զրույցը՝ «Ժանրերի բազմազանության համար» („Литературная газета", 17 августа, 1934, № 104).

[2] „Литературная газета", 23 августа, 1934, № 109.

Խոսելով անցյալի հայ դրականության լավագույն գործիչների մասին, նա նույն ելույթում կանգ է առնում Աբովյանի կյանքի և ժառանգության վրա, ներկայացնելով նրան իբրև «հիանալի ֆիդուրայի՝ ոչ միայն իր գրական նշանակությամբ, այլև իր կյանքով»։ «Դա մի մարդ է,— շարունակում է Բակունցը,— որը տեսել է պարսկական տիրապետությունը, պատահաբար ընկել է Դորպատի համալսարան, ապրել Գյոթեի ընթերցողների հասարակության մեջ, ծանոթ է եղել Ժուկովսկու հետ և այլն։ Վերադառնալով Հայաստան Նիկոլայ առաջինի դաղանային ռեժիմի դարաշրջանում, նա անհետ կորել է, թողնելով «սև կառեթի» լեգենդը և Օխտոյան երկրում իր նույնքան առասպելական գերեզմանի պատմությունը»[1]։

Իր այդ ելույթից մի քանի տարի առաջ Բակունցն արդեն սկսել էր աշխատել Աբովյանին նվիրված վեպի վրա, որը պետք է լիներ նրա կյանքի և աշխատանքի «գեղարվեստական խրոնիկան», տար նրա շրջապատի և դարաշրջանի լայն պատկերը։ Շատ կարևոր է ընդգծել այն հանգամանքը, որ հենց սկզբից Բակունցն իր գործին մոտեցել է իբրև ոչ միայն գեղարվեստական, այլև գիտական խնդրի։ Չէ՞ որ պատմավիպասանից պահանջվում է նկարագրվող դարաշրջանի սոցիալական հարաբերությունների, քաղաքական իրադարձությունների, պատմական գործիչների կյանքի և գործունեության հանգամանքների լայն, մանրակրկիտ ճանաչողություն։ Անցյալի մասին գրող վիպասանը պետք է կարողանա ներկայացնել ոչ միայն իր հերոսների կապերն ու բնավորությունները, այլև նրանց ապրած ժամանակի հիմնական բովանդակությունը։ Ահա թե ինչու Բելինսկին ասում էր, թե «պատմական վեպը ասեք այն կետն է, ուր տեղ պատմությունը, իբրև գիտություն, միաձուլվում է արվեստի հետ»։ Ահա թե ինչու շատ գրողներ, նախքան պատմական վեպով կամ պիեսով հանդես գալը, անհրաժեշտություն են զգացել գիտական եղանակներով հետազոտելու ընտ-

[1] Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, 1934, стр. 213.

րած ժամանակաշրջանը, պատմական դեպքերն ու հարաբերությունները, որպեսզի հետո դրանք մարմնավորեն գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ։ Այսպես, «Կապիտանի աղջիկը» վիպակի վրա աշխատելիս ծնվեց Պուշկինի պատմական հետազոտությունը՝ «Պուգաչևի պատմությունը»։ Բաֆֆին որը պահանջում էր պատմական վեպի մեջ միացնել «բանաստեղծական տաղանդը խորին, լուրջ գիտությանը»[1], «Դավիթ բեկի» հետ միասին դրեց «Խամսայի մելիքությունները» ուսումնասիրությունը, իսկ «Սամվելի» մեջ մտցրեց «Փակագծի մեջ» բաժինը, որն ինքնին մի ինքնուրույն պատմա-գիտական ակնարկ է չորրորդ դարի Հայաստանի մասին։ Ճշմարտացի արտացոլելով պատմական իրականությունը, ստեղծագործական երևակայության հզոր ուժով կենդանություն և շունչ հաղորդելով անցյալի կերպարներին, լավագույն պատմա-գեղարվեստական երկերը ձեռք են բերում խոր ճանաչողական նշանակություն։ Այդ նկատի ուներ Բակունցը, երբ Դոդոլի «Տարաս Բուլբայի» մասին գրում էր, թե նրա մեջ «պատմական իրողություն գուցե ավելի շատ կա, քան մի կարգ հաստահատոր «պատմություններին» մեջ»[2]։

Պատմական դարաշրջանի, հերոսի գործունեության ճշմարտացի, օբյեկտիվ և բազմակողմանի գեղարվեստական վերարտադրությունը առավել ևս անհրաժեշտ է սովետական պատմավեպի համար։ Լավ գիտակցելով այդ բանը, Բակունցը նախքան վեպի ստեղծմանն անցնելը երկար ժամանակ զբաղվում է Աբովյանի կյանքի և դարաշրջանի գիտական հետազոտությամբ։ Նա մանրակրկիտ կերպով ուսումնասիրել է Աբովյանի գրերին բոլոր ստեղծագործությունները, օրագրերը, նամակագրությունը, պաշտոնական թղթերը,— նյութեր, որոնց մի փոքր մասը տպագրված էր հայկական պարբերականներում, իսկ ճնշող մեծամասնությունը Բակունցի ժամանակ դեռ հրապարակված չէր, գտնվում էր ձեռագիր վիճակում։

---

[1] Բաֆֆի, Գրականության մասին, 1958, էջ 150։

[2] Ն. Գոգոլ, Տարաս Բուլբա, Երևան, 1934, թարգմանությունն և առաջարան Ա. Բակունցի, էջ 6։

Նա օգտագործել է Աբովյանի կյանքին և ստեղծագործությանը վերաբերող տասնյակ մեծ ու փոքր ուսումնասիրություններ, հոդվածներ, ժամանակակիցների հուշեր, վկայություններ, 19-րդ դարի առաջին կեսի Հայաստանի և Դորպատի կյանքն ու հարաբերությունները բնորոշող բազմաթիվ պատմական, աշխարհագրական, տնտեսական փաստաթղթեր, հետազոտություններ: Այս ամենը արտացոլվել է նախ և առաջ Բակունցի անավարտ վեպում, որի գրեթե յուրաքանչյուր նկարագրություն, էպիզոդ, հաճախ նույնիսկ արտաքուստ աննշան մանրամասնություն հենվում է, ինչպես կտեսնենք, Աբովյանի ժառանգությունից, նրա անձնավորությանը և ժամանակին վերաբերող վավերաթղթերից քաղված տվյալների վրա:

Դեպի իր խնդիրը Բակունցի բծախնդիր վերաբերմունքի մասին է վկայում նաև «Խաչատուր Աբովյանի «անհայտ բացակայումը» գրքույկը, որը լույս տեսավ վեպի ստեղծումից երկու տարի առաջ՝ 1932 թվականին: Բակունցի այդ ուսումնասիրությունը, որ սովետական տարիներին Աբովյանի մասին հրատարակված առաջին գիրքն էր, բուռն վեճ առաջացրեց: Հաջորդ, 1933 թ. լույս տեսավ պատմաբան Աշոտ Հովանիսյանի «Աբովյան» գիրքը, որն ամբողջությամբ ուղղված էր Բակունցի ուսումնասիրության դրույթների հերքմանը: Ու թեև ընդդիմախոսը հայտարարում էր, թե Բակունցի գրքույկը ոչ թե գիտական փաստաթուղթ է, այլ «շնորհալի բելլետրիստի նոր վիպասանություն», բայց հենց նրա դեմ մի ամբողջ գրքով հանդես գալու հանգամանքը հակառակն էր ապացուցում: Ո՞րն էր այդ բանավեճի բուն առանցքը: Արժե այդ հարցին ևս անդրադառնալ, քանի որ դա ուղղակի առնչվում է Բակունցի վեպի գնահատման հետ:

«Խաչատուր Աբովյանի «անհայտ բացակայումը» գրքույկում պետք է տարբերել երկու կողմ: Առաջինը Աբովյանի անհայտացման այն նոր վերսիան է, որ առաջ էր քաշում Բակունցը: Ըստ այդ վերսիայի, Աբովյանը ո՛չ ինքնասպանություն է գործել, ո՛չ էլ սպանվել է մի ուրիշի կողմից, այլ խորապես հիասթափված լինելով տիրող քաղաքական պայման-

ներից, դիմել է փախուստի, Արաքսի մոտ անցնելով ռուսական պետության սահմանները, որովհետև հենց այդ օրերին նա ստացել էր 1848 թ. հեղափոխության լուրը, որը նրան «խոստացել է ազատություն»։ Առաջադրելով մեծ գրողի անհայտացման այդ նոր հիպոթեզը, Բակունցը վերապահություն էր անում, որ ինքը Աբովյանին չի ուզում ներկայացնել իբրև «հեղափոխությանը մասնակցած որևէ կազմակերպության աշխարհայացքի համոզված հետևորդ»։ «Հեղափոխության լուրը միայն առիթ էր,— գրում է Բակունցը,— արտաքին հարված, որը նրան տեղից շարժեց այնպիսի նպատակով, որ անմիջական ոչ մի կապ չուներ 1848 թվականի հեղափոխության հետ»[1]։ Եվ այնուամենայնիվ, Աբովյանի վախճանի այդ նոր ենթադրությունը խիստ անհամոզիչ և արհեստական էր։ Ժամանակակիցների այն մեկ-երկու նամակներն ու վկայությունները, որ բերում էր Բակունցը, ոչ մի չափով չէին ամրապնդում այդ ենթադրությունը։ Պետք է ավելացնել նաև, որ նույնիսկ համոզիչ լինելու դեպքում էլ Բակունցի առաջադրած տեսակետը դարձյալ չէր կարող լուծել Աբովյանի մահվան դարավոր առեղծվածը, քանի որ, լավագույն դեպքում, նա այդ առեղծվածը փոխադրում էր «Արաքսի մի ափից մյուսը», ինչպես ճիշտ կերպով նշում է Ա. Հովհաննիսյանը իր գրքում[2]։

Բակունցի գրքույկի երկրորդ կողմը՝ Աբովյանի աշխարհայացքը, նրա գաղափարական զարգացման ուղին վերադնահատելու փորձն էր։ Ինչպես հայտնի է, այդ թվականներին և՛ Աբովյանի, և՛ հայ շատ ուրիշ կլասիկների ժառանգության գնահատման մեջ տիրապետող էին գռեհիկ սոցիոլոգիական տեսակետները։ Այդ տեսակետների ազդեցության տակ հաճախ անտեսվում էր անցյալի մեծ գրողների ստեղծագործության և աշխարհայացքի, նրանց ուժեղ և թույլ կողմերի կապը աշխատավորական խավերի կյանքի պայմանների և ձգտում-

---

[1] Տե՛ս Աբովյանի «Անհայտ թղթակցությունը». արխիվային նոր վավերագրերի և անհայտ նամակների հիման վրա գրեց Ակսել Բակունցը, Երևան, 1932, էջ 52, 62։

[2] Տե՛ս Հովհաննիսյան, «Աբովյան», Երևան, 1933, էջ 76։

ների հետ, կլասիկների ժառանգության մեջ ընդգծվում էր ոչ թե առաջադիմականը, մնայունը, լուսավորը, այլ այն սահմանափակն ու անցողիկը, որը արդյունք էր ժամանակի անզարգացած պայմանների։ Ակսել Բակունցը առաջինն էր սովետական արվեստագիտության մեջ, որը փորձեց վճռականորեն վերանայել մեծ գրողի ստեղծագործության և գործունեության այդ կարգի դնահատականները։ Իր գրքում նա Աբովյանի կյանքի և գրական ուղու կարևորագույն կողմերից մեկը սևանում էր տիրող ցարական ռեակցիայի հետ ուժեցած կոնֆլիկտի անընդհատ խորացման մեջ։ Բակունցն Աբովյանի աշխարհայացքի բովանդակությունը կապում էր գյուղացիական դեմոկրատիայի կենսապայմանների, նրա հակաֆեոդալական և հակակապիտալիստական ժգտոհության, հայրենասիրական ձգտումների հետ, իսկ մեծ գրողի ապրած ողբերդությունը բացատրում էր այդ դեմոկրատիայի քաղաքական անհատնությամբ, պայքարի հստակ հեռանկարների չունենալով։ Սա Բակունցի ուսումնասիրության արժեքավոր կողմն էր և այս իմաստով նա, իհարկե, շատ ավելի մոտ էր ճշմարտությանը, քան նրա ընդդիմախոսը, որը արտահայտելով գռեհիկ սոցիոլոգիական նույն մտայնությունները, Աբովյանին համարում էր «գաղափարական անդրանիկ ազդարարը կովկասահայ միջավայրում սաղմնավորվող կապիտալիստական հարաբերությունների», իսկ նրա «գլուխ գործոցը միաժամանակ՝ դովքը ցարական էքսպանսիայի և նախերդանքը բուրժուական նացիոնալիզմի»[1]։

Մերժելով Աբովյանի անհայտացման ամհիմն, ըստ էության ֆանտաստիկ ենթադրությունը, չի կարելի անտեսել Բակունցի աշխատության այդ «ռացիոնալ հատիկը», որը պետք է դառնար ապագա վեպի գլխավոր հերոսի մեկնաբանման հիմքը և ելակետը։ Բակունցի գրքույկի ուրիշ առանձին պնդումներ և դատողություններ նույնպես այսօր ընդունելի չեն կարող լինել։ Բայց անկասկած է, որ աբովյանագիտության հետագա զարգացումը հաստատեց և խորացրեց հիմնականը

[1] Ա. Հովհաննիսյան, Աբովյան, 1933 թ., էջ 2։

Բակունցի աշխատության մեջ՝ մեծ դրողի ստեղծագործության և գործունեության դյուղացիական, դեմոկրատական բովանդակության դրույթը։

Այսպիսով, վեպի ստեղծման խնդրին Բակունցն անցնում էր իր հերոսի գործունեության ըմբռնման որոշակի կոնցեպցիայով, նրա ժառանգության և ժամանակաշրջանի բազմակողմանի ճանաչողությամբ, հետազոտողի աչքով Աբովյանի մեծ, ողբերգական կյանքի բոլոր մասնելի ճանապարհներով ու կածաններով անցնելուց հետո։

ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԴՐՈՂԻ ԵՐԵՎԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆԸ

Բայց, հասկանալի է, պատմական փաստերի խոր ուսումնասիրումը դեռ բավարար պայման չէ պատմա-դեղարվեստական ստեղծագործության հաջողության համար։ Դրողի առջև կանգնում է բազմաթիվ փաստերի մեջ նպատակահարմար ընտրություն կատարելու, նրանց պատկերավոր ձև տալու, նրանց միջև բնական կապ և ներքին զարգացում ստեղծելու, այսինքն թեմայի գեղարվեստական լուծման խնդիրը։ Այս բոլոր հարցերը վերջին հաշվով հանգում են մեկ առանցքային պրոբլեմի՝ պատմա-դեղարվեստական երկի մեջ դրողի ստեղծագործական երևակայության ֆունկցիաների ու նպատակների, սահմանների և հնարավորությունների խնդրին։ Պատմական նյութի բազմակողմանի ճանաչողությունը և ստեղծագործական երևակայության ճիշտ գործադրումը՝ պատմական վեպի հեղինակի առջև կանգնող երկու կարևորագույն խնդիրներն են։ Նրանց ճիշտ համադրումից և փոխհարաբերությունից է ամենից առաջ կախված պատմա-դեղարվեստական ստեղծագործության հաջողությունը։ Տարվել միայն պատմական առատ փաստերը ներկայացնելու խնդրով և թերագնահատել դեղարվեստական երևակայության դերը՝ նշանակում է ստեղծագործությունը մատնել անխուսափելի ձախողման։ Ահա թե ինչու, խոսելով պատմա-դեղարվեստական ստեղծագործության վրա իր կատարած աշխատանքի մասին, այդ ժանրի

միլլուն վարպետ Ալեքսեյ Տոլստոյը 1934 թ. գրում էր. «Վերանդավոր է խեղդել հնարանքը, երևակայությունը, կենդանությունը՝ պատմական նյութի մեջ։ Պատմական նյութը պետք է լավ մարսել, որպեսզի այն նյութից վերածվի կերպարների և մտքերի հարստության»[1]։

Հայտնի է, որ երևակայությունը արվեստագետի անփոխարինելի գենքն է։ Դա բխում է նրա աշխատանքի ստեղծագործական բնույթից։ Կյանքի արտացոլումը արվեստի մեջ երբեք չի հանդում իրականության փաստերի պասսիվ, մեխանիկական կրկնության, նկարահանման։ Արվեստը վերստեղծում է կյանքի, մարդկային հարաբերությունների պատկերը, կերտում է բնավորություններ ու տիպեր՝ միշտ գաղափարական որոշակի դիրքերից, միշտ ինչ-որ բան ակտիվորեն հաստատելու կամ ժխտելու համար, իրականության այս կամ այն կողմը, տենդենցը ընդգծելու, ավելի ցայտուն դարձնելու նպատակով։ Դրան հասնելու համար գրողը անհրաժեշտաբար հենվում է երևակայության վրա, որի կարևորագույն դերը հավասարապես հանդես է գալիս ստեղծագործական աշխատանքի բոլոր էտապներում՝ կյանքի այս կամ այն փաստը նկատելու, առանձնացնելու պահից մինչև նրան կատարյալ գեղարվեստական ձև տալու և գաղափարապես դնահատելու ակտը։ Երևակայության օգնությամբ գրողը կարողանում է բարձրանալ կյանքի անհամար փաստերից ու տպավորություններից, նրանցից ընտրել հիմնականը, էականը, այն, ինչ ամենից շատ է համապատասխանում գրողի խնդրին։ Բայց արվեստի մեջ փաստը միշտ «փաստացված», տիպականացված փաստ է։ Կյանքում իրադարձությունները տեղի չեն ունենում այնպես նպատակասլաց, «ղուլած» տեսքով, ինչպես մենք տեսնում ենք գեղարվեստական երկի մեջ, այլ համարյա միշտ զուգակցվում են բազմաթիվ երկրորդական, պատահական, ոչ-անհրաժեշտ փաստերի հետ։ Գրողը չի կարող այդ բոլորը տեղափոխել ստեղծագործության մեջ։ Նա պետք է ժամանակի և տարածու-

---

[1] Алексей Толстой, О литературе, „1956, стр 251.

թյան մեջ ցրված բազմաթիվ համանման երևույթները խտացնի մեկ ամփոփ պատկերի մեջ, որը, պահպանելով հանդերձ առանձին փաստի բոլոր անկրկնելի անհատական գծերը, միաժամանակ պատկերացում տա կյանքի նման կողմերի մասին։ Այդ խնդիրը ևս չի իրագործվի առանց ստեղծագործական երևակայության օգնության։ Երևակայությունը, որը մարդկային գործունեության մեծագույն խթանիչ ուժերից մեկն է, որի դերը, Լենինի բնորոշմամբ, «անհեթեթություն է ժխտել նաև ամենախիստ գիտության մեջ»[1], առանձնապես վճռական հանգամանք է գեղարվեստական աշխատանքում։ Չի կարելի պատկերացնել մեծ արվեստագետ, առանց վառ և հզոր երևակայության, որը չի կարելի փոխարինել ո՛չ մաթի ուժով, ո՛չ գաղափարի խորությամբ, ո՛չ կենսական նյութի բազմակողմանի ճանաչողությամբ։ «Գեղարվեստականությունը» առանց «երևակայության»— անհնար է, գոյություն չունի»,— գրում էր Մաքսիմ Գորկին[2]։

Բայց ի՞նչ է նշանակում գրողի համար վառ և հզոր երևակայություն ունենալ։ Իդեալիստական էսթետիկան, անկումային գրական ուղղությունների ներկայացուցիչները գեղարվեստական երևակայության ուժը տեսնում էին ամենից առաջ ընթերցողին կյանքից կտրելու, նրան անիրական երազների ու ձգտումների աշխարհը տեղափոխելու ընդունակության մեջ։ Արվեստագետի երևակայությունը, նրանց պատկերացմամբ, մի ազատ, միստիկական գործոն է, որի օգնությամբ նա խզում է իր բոլոր կապերը անհրապույր կյանքի, իրական մարդկային հարաբերությունների հետ և սավառնում է իր ստեղծած «գեղեցիկ երազանքի» ոլորտներում։ «Վերցնում եմ կոպիտ և խրճճուն կյանքի մի կտոր և նրանից ստեղծում եմ քաղցր լեգենդ, որովհետև ես բանաստեղծ եմ»,— հայտնի միստիկ, սիմվոլիստ Ֆ. Սոլոգուբի այս խոսքերն արտահայտում էին ստեղծագործական երևակայության դերի հենց այդպիսի ըմբռնումը։

---

[1] В. И. Ленин, Философские тетради, М., 1947, стр. 308.
[2] М. Горький, О литературе, 1953, стр. 279.

Իրականում արվեստագետի հզոր երևակայությունը սրնվում է ամենից առաջ կյանքի, մարդկային հարաբերությունների և հոգեբանության խոր, բազմակողմանի ճանաչողությամբ, իսկ նրա միակ և անփոխարինելի խնդիրը կայանում է այդ նույն մարդկային կապերի, արարքների, ղգացմունքների հշմարիտ վերարտադրության մեջ: Որքան դրողը լավ է ճանաչում կյանքը, մարդկանց, նրանց սոցիալական վիճակն ու բնավորությունները, այնքան նրա երևակայությամբ ստեղծված պատկերներն ավելի կենդանի, համոզիչ, ճշմարտացի, դեղադիտորեն հուզիչ կլինեն: Վերցնենք, օրինակ, Գոգոլին: Նրա մասին Ակսել Բակունցը գրել է. «Ռուս գրողներից և ոչ մեկը չի ունեցել այդպիսի հզոր երևակայություն և ոչ մեկը չի թողել այնպիսի էջեր, որտեղ լիներ այդքան արև, այդպիսի սանձարձակ տարերք և այդ տարերքի նման դյուցազուններ»[1]: Բայց երբ մենք դիմում ենք իր՝ Գոգոլի ինքնաբնութագրումներին, ապա կարող ենք հանդիպել այսպիսի տողերի. «Ես երբեք ոչինչ չեմ ստեղծել երևակայության մեջ և այդ տվորությունը չեմ ունեցել: Իմ մոտ միայն այն է լավ ստացվել, ինչ որ ես վերցրել եմ իրականությունից, ինձ ծանոթ տվյալներից... Բայց իմ երևակայությունը մինչև այժմ ինձ չի նվիրել ոչ մի աչքի ընկնող բնավորություն և չի ստեղծել ոչ մի այնպիսի բան, որ իմ հայացքը բնականում որևէ տեղ նկատած չլիներ»[2]: Մեր ընտրած երկու մեջբերումների հակադրությունը միայն արտաքին է, երևութական: Գոգոլի «հանճարեղ երևակայությունը», որի մասին խոսում էր Բակունցը, հենվում էր կյանքի, բնավորությունների բազմակողմանի ճանաչողության վրա, և այդ պատճառով էլ նրա ստեղծած կերպարները միշտ այդքան ճշմարտացի, կենսական էին: Բայց այդ կերպարները չէին կարող ստեղծվել առանց դեղարվեստական հզոր երևակայության, որը կյանքի «ծանոթ տվյալներից» ընտրել, խտացրել, կառուցել է այդ բոլորը:

Անկասկած է, որ ընդհանուր օրինաչափությունների հետ

---

[1] Ն. Գ ո գ ո լ, Տարաս Բուլբա, 1934, էջ 12—13:

[2] „Русские писатели о литературном труде", т. 1, 1954, стр. 500.

միասին տարբեր տիպի ստեղծագործություններում երևակայությունը հանդես է գալիս իր որոշ առանձնահատկություններով, սպեցիֆիկ գծերով։ Քնարերգության մեջ այն զգալիորեն այլ խնդիրներ և այլ կոչում ունի, քան վիպական կամ դրամատիկական երկերում։ Ո՞րն է ստեղծագործական երևակայության դրսևորման առանձնահատկությունը պատմական, մասնավորապես պատմա-կենսագրական ժանրի դործերում։ Պատմա-կենսագրական ստեղծագործությունը որոշ չափով շեղվում է դեղարվեստական աշխատանքի այն ընդհանուր սկզբունքից, որ դեռ Արիստոտելի ժամանակներից հայտնի է իրրև դեպքերի ու հերոսների ընտրության ոչ թե ճշդրիտ կատարվածի հիման վրա, այլ ըստ հավանականության կամ անհրաժեշտության։ Իրոք, ասենք ժամանակակից կյանքի մասին վեպ գրող հեղինակը լիովին ազատ է դեպքերի զարգացման, տեղի, ժամանակի, հերոսների կենսագրության և արարքների պատկերման հարցում։ Նա ղեկավարվում է միայն այդ բոլորի կենսական ճշմարտացիությունը, տվյալ հանդամանքներում նրանց հավանականությունը համոզիչ դարձնելու սկզբունքով։ Այնինչ պատմա-կենսագրական ստեղծագործության հեղինակը չի կարող այդպես վարվել։ Չէ՞ որ նրա հերոսներն իրենց կենսագրության և գործունեության իրական հանգամանքներով նրան տրված են պատմության կողմից։ Չէ՞ որ նա «կաշկանդված է» այնպիսի փաստերով, որոնց բնույթը փոխել նա չի կարող։ Բերենք տարրական մի օրինակ։ Աբովյանի մասին վեպ գրողը, իհարկե, իրավունք չունի բանն այնպես ներկայացնել, որ նա, ասենք, եղել է ոչ թե 19-րդ դարի սկզբի, այլ վերջի գործիչ, սովորել է ոչ թե Դորպատի, այլ Մոսկվայի համալսարանում, կամ ոչ թե մանկավարժական աշխատանք է կատարել, այլ զբաղվել է հաշվապահությամբ և այլն։ Այս և նման դեպքերում գրողի երևակայությունը իրավունք չունի «խառնվելու», փոխելու հերոսի կյանքի հանգուցային, էական հանգամանքները։ Պատմա-կենսագրական ստեղծագործության մեջ գրողի երևակայությունը ինչ-որ չափով «սահմանափակված է», որքանով մանավանդ խոսքը վերաբերում է նյութի փաստական կողմին։

Բայց նշանակո՞ւմ է այս բոլորը, թե պատմական և կենսագրական երկերում գրողի հզոր երևակայության անհրաժեշտությունը վերանում է, թե այս դեպքում բավական է պատմական աղբյուրներից վերցնել համապատասխան փաստեր, պատմել նրանց մասին քիչ-թե շատ «գեղեցիկ» ոճով, և ստեղծագործությունն արդեն պատրաստ կլինի: Իհարկե՝ ո՛չ: Պատմական փաստերը և ճշգրիտ հանգամանքները, որքան էլ նրանք ինքնին հետաքրքիր և հարուստ լինեն, չեն կարող մեխանիկորեն դառնալ գեղարվեստական ստեղծագործության մասեր: Գեղարվեստական երևակայության միջամտությունն է անհրաժեշտ այդ փաստերին կենդանի պատկերի տեսք տալու, պատմական դերձիչներին շոշափելի անհատականություններ դարձնելու համար: Պատմական աղբյուրները չեն պահպանում հայտնի դեպքերի մասնակիցների հոգեկան, զգացմունքային աշխարհի նկարագրությունը, առանց որի անհնար է գեղարվեստական ստեղծագործությունը: Դրա, ինչպես նաև բազմաթիվ փաստերի մեջ ընտրություն կատարելու, նրանց միջև բնական կապ ստեղծելու համար նույնպես օգնության պետք է գա գրողի երևակայության ուժը: Խոսելով ճշգրիտ փաստերի վրա հենվող գրականության մասին (ակնարկ, հիշողություն, պատմական ստեղծագործություն), Բելինսկին գրում էր.

«...Փաստերի ճիշտ վերարտադրությունը միայն էրուդիցիայի օգնությամբ անհնար է, այլ պետք է նաև երևակայություն: Աղբյուրներում պարունակվող պատմական փաստերը ավելին չեն, քան քարեր և աղյուսներ. միայն արվեստագետը կարող է այդ նյութից գեղեցիկ շենք կառուցել»[1]:

Բայց ոչ միայն այդ: Կարևի է ասել, որ այս կարգի երկերում գրողի երևակայության առաջ նոր, լրացուցիչ դժվարություն է ծագում՝ գեղարվեստական հնարանքը բոլոր դեպքերում պետք է բխի իրական եղելությունից, համապատասխանի նրա ոգուն և բովանդակությանը: Երևակայությունը չպետք

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. X, 1956, стр. 316.

է դուրս գա պատմական հնարավորության սահմաններից. պետք է օգնի ավելի ցայտուն և կենդանի ներկայացնելու ժամանակաշրջանը, հերոսներին: «Միացնել այդ երկու պահանջները,— գրել է Դոբրոլյուբովը,— պատումիայան մեջ մտցնել իր երևակայությունը, բայց այդ երևակայությունը հիմնել պատմության վրա, բխեցնել այն բուն դեպքերի բնական ընթացքից, անխզելիորեն կապել պատմական շարադրանքի ամբողջ թելի հետ և այդ ամենը ներկայացնել այնպես, որ ընթերցողը կենդանի կերպով իր առջև տեսնի պատմությունից իրեն ծանոթ անձնավորություններին, որոնք այստեղ պատկերված են պոեզիայի հմայքով, նրանց մասնավոր կենցաղի և ներքին նվիրական խոհերի ու ձգտումների տեսանկյունից,— ահա պատմավիպասանի խնդիրը»[1]:

Մյուս կողմից, պատմական փաստաթղթերում երբեք չի կարող պահպանվել հերոսի կյանքի ու գործունեության բոլոր հանգամանքների ու մանրամասների նկարագրությունը: Այնինչ գրողի համար, որը արվեստի սպեցիֆիկայի համապատասխան կյանքն արտացոլում է իր կոնկրետ-զգայական դրսևորումների, կենդանի մանրամասների մեջ, հաճախ անհրաժեշտ է լինում հենց այդպիսի սովորական, առօրյա դեպքերի ու փաստերի պատկերումը, որը պետք է կենդանություն տա կերպարին, ստեղծի լիարյուն մարդկային անհատականություն: Այդ պատճառով էլ պատմա-կենսագրական ստեղծագործության հեղինակն անհրաժեշտաբար պետք է «հնարի» գեղարվեստական մանրամասներ, երբեմն նաև ամբողջ դեպքեր ու դեմքեր, որոնք գալիս են լրացնելու դարաշրջանի և հերոսի գործունեության պատկերը, տալու նրան այն կոնկրետ, իրական «կյանքի ձևը», որը, ինչպես բնորոշել է Չերնիշևսկին, գեղարվեստական արտացոլման էական հատկանիշը պետք է լինի բոլոր դեպքերում: Պատմական երկերում ստեղծագործական երևակայության ակտիվ ֆունկցիան էր ընդգծում սովե-

[1] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. I 1634, стр. 530—531.

տական հայտնի կենսագրական վեպերի հեղինակ Յու. Տինյանովը, երբ ասում էր. «Այնտեղ, ուր վերջանում է փաստաթուղթը, սկսում եմ ես»[1]:

Պատմա-գեղարվեստական դրականության լավագույն վարպետները խորապես գիտակցել են պատմական նյութի մշակման ընթացքում, ստեղծագործական ինքնուրույն մոտեցման, երևակայության կենսական անհրաժեշտությունը, որի օգնությամբ անցյալի դեմքերը կենդանանում են, իսկ դեպքերը դառնում շոշափելիության աստիճան համոզիչ, պատճառաբանված, բնական: «Բանաստեղծը վեր է առնում պատմությունից չոր ու ցամաք կմախքը միայն, նրան վերաստեղծում է, հոգի և մարմին է տալիս և մի առանձին պատկերով ներկայացնում է մեզ,—գրում էր Բաֆֆին:—Այդ պատկերը թեև պատմության նկարագրած պատկերը չէ, բայց մենք տեսնում ենք նրա մեջ պատմությունը հարություն առած, կենդանացած և իր ամբողջական կերպարանքով մեր առաջ կանգնած: Ահա դրա մեջն է պատմական վիպասանի հարստությունը»[2]: Մուրացանը, հանդես գալով գեղարվեստական ստեղծագործությունը փաստագրությամբ փոխարինելու փորձերի դեմ, պատմական վեպի, դրամայի հաջողության առաջնագույն պայմանն էր համարում «բանաստեղծական հափշտակությունը, վառ երևակայությունը, ստեղծագործող ուժը և, այդ ամենի հետ միասին՝ մարդկային հոգվո խորքը թափանցելու կարողությունը»[3]:

Պատմա-կենսագրական ժանրի ստեղծագործության մեջ հեղինակի երևակայության դերի հարցը պարզաբանելու համար այդ տեսանկյունից քննարկենք Եղիշե Չարենցի «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմը (1933): Իր շատ կողմերով այդ պոեմը սերտորեն առնչվում է Բակունցի անավարտ վեպի հետ՝

---

[1] Մեջբերումը Ի. Վ. Սերպինսկու հոդվածից՝ «Կենսագրական վեպի և Տինյանովի վեպի մասին» („Литературный критик", 1937, № 4):

[2] Բ ա ֆ ֆ ի, Գրականության մասին, 1958, էջ 229:

[3] Մ ու ր ա ց ա ն, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, 1954, էջ 359:

և՛ գլխավոր հերոսի ընդհանրությամբ, և՛ նրա կերպարի ողբերգական էության մեկնաբանությամբ, և՛ նրանով, որ Չարենցն իր պոեմը նվիրում է «Ակսել Բակունցին՝ պայծառ բարեկամիս», իսկ վերջինս մեկ տարի հետո հրատարակած իր վեպի առաջին իսկ գլուխը նույնպես անվանում էր «Դեպի լյառը Մասիս» ու նրա բնաբան էր դարձնում Չարենցի պոեմից քաղված տողերը:

Չարենցի պոեմում պատկերված է Աբովյանի կյանքի ամենացնցող էջը՝ անհայտանալուց առաջ նրա անցկացրած վերջին ժամերը: Ինչպե՞ս է դրսևորվել պոետի ստեղծագործական ակտիվ երևակայությունը կենսագրական ատաղձ ունեցող այդ պոեմում: Ամենից առաջ՝ Աբովյանի կերպարի մեկնաբանության մեջ: Չարենցին, անշուշտ, հայտնի էին Աբովյանի կյանքի վերջին օրերի իրադարձությունները, որ տեղի էին ունեցել ողբերգական վախճանից առաջ, այն մարդկանց անունները, ովքեր չարադուշակ դեր էին կատարել նրա հոգեկան դրամայի մեջ: Բայց հատկանշական է, որ վերանալով այդ կարգի կենսագրական փաստերից, բանաստեղծն իր ամբողջ ուշադրությունը ուղղել է Աբովյանի կերպարի հոգեբանական գծերի, նրա գործունեության պատմական իմաստի գեղարվեստական բացահայտմանը: Չպատկերելով ո՛չ մի կոնկրետ իրական դեպք, Չարենցն իր հերոսի ներքին խոհերի, փոթորկոտ մտքերի ու հույզերի, լուսավոր ու մռայլ հիշողությունների նկարագրության միջոցով է ներկայացնում Աբովյանի՝ անձնազոհ աշխատասիրությամբ լեցուն կյանքի ուղին, որ ամբողջովին նվիրված էր հարազատ ժողովրդի քաղաքական ու կուլտուրական վերածննդին: Այդ նույն ճանապարհով է բանաստեղծը վերարտադրում կերպարի ողբերգականությունը, նրա ճակատագրական մենակությունը, տիրող պայմանների սպանիչ սառնությունը, թշնամությունը նրա հայրենասիրական գործին:

Ստեղծագործական երևակայության մի աքանչելի գյուտ է պոեմում պատկերվող կոնկրետ իրադրության ընտրությունը, ինչպիսի՞ն է եղել Աբովյանի կյանքի վերջին պիշերը,—

ոչ ոքի հայտնի չէ։ Բայց ահա բանաստեղծը դիմում է խիզախ գեղարվեստական հնարանքի։ Նա Աբովյանին պատկերում է մի այնպիսի վիճակում, երբ արդեն որոշած լինելով թողնել ամեն ինչ ու հեռանալ, նա այդ վերջին դիշերվա ընթացքում նորից քրքրում, թերթում է իր ձեռագրերը, նամակներն ու օրագրերը, և նրա աչքերի առջև վերակենդանանում են անցյալի պատկերները, ստիպում են նրան նորից վերապրել անցած օրերի բուռն ոգևորության և ծանր հիասթափության պահերը։ Երևակայությամբ ստեղծված այդ իրադրությունը ներկայացված է հոգեբանական և կենսական այնպիսի ճշմարտացիությամբ, որ համոզում է հավաստի իրողության նման։ Ոչ միայն պոեմն ընթերցելիս, այլև նրանից շատ ու շատ հետո էլ մեզ թվում է, թե Աբովյանի կյանքի վերջում ամեն ինչ հենց այդպես է եղել։ Եվ այդ այն պատճառով, որ այդ ամբողջը լիովին համապատասխանում է Աբովյանի գործունեության ու բնավորության իրական նկարագրին և այդ իմաստով թվում է միանգամայն հնարավոր, ավյալ հանգամանքներում նույնիսկ անհրաժեշտ։ Հենց դրա մեջ է ստեղծագործական երևակայության կարևորագույն խնդիրը։

Չարենցի պոեմում տեղ գտած միակ հավաստի կենսագրական փաստը՝ դորպատյան տարիներին մի երիտասարդ գերմանուհու՝ Շարլոտտա Շուլցի նկատմամբ Աբովյանի տածած սիրո պատմությունն է։ Դորպատյան օրագրերում Աբովյանը բազմիցս ակնարկում է այդ աղջկա հետ ունեցած հոգեկան մտերմության, հանդիպումների, իր անբիծ զգացմունքների մասին, իր աշխարհզգացողության համապատասխան այդ զգացմանը տալով նույնիսկ պանթեիստական գունավորում. «Համեստությիւն սորա,—գրում է նա Շարլոտտայի մասին,—քնքուշ սիրտ, աղնուսիրտ հոգւոյ, հեզ և պարկեշտ բարք միանգամայն դրաւեալ էին զհոգի իմ... Երկինք և բոլոր շրջակայք թուէին ներդաշնակիլ ընդ մեզ ի ներքին զգացութիւն մեր։ Ախ, մեք սիրէաք զմիմեանս...»[1]։ Գրողի արխիվում

[1] Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 6, 1955, էջ 278։ Տե՛ս նաև նույն հատորի 208, 224—226, 234—237, 273, 277 էջերը, ինչպես նաև «Դիվան Խ. Աբովյանի», հատ. 1, 1940, էջ 340, հատ. 2, 1948, էջ 16։

մինչև այժմ պահպանվում է գոթական տառերով գրած հրաժեշտի այն չափածո տողերը, որ այդ աղջիկը Աբովյանին է նվիրել 1832 թ. ամռանը, Պոնեմոն ավանում[1]։ Չարենցի պոեմում գործն այնպես է ներկայացվում, որ անհամար թղթերի, ձեռագրերի ծալքերում պահպանված հենց այդ նամակն է, որ պատահաբար ընկնելով Աբովյանի աչքին, դրդում է նրան վերհիշելու ժամանակի «փոշոտ պատնեշով» բաժանված այդ աղջկան, մի պահ նորից վերապրելու պատանեկան ռոմանտիկ զգացմունքը.

Ինչպես ցողն է ընկնում ծաղիկների վրա՝
Թափանցիկ, վաղընջական ու գերող—
Այդ թերթիկը կապույտ ալեկոծեց նրան
Հուշերով՝ չճաշակած մի քաղցրություն բուրող...

Իր պոեմի մի բավական ընդարձակ հատված (50 տող) նվիրելով այդ պատմությանը, Չարենցը գործ չի գործում նրա հետ կապված կենսագրական կոնկրետ փաստերով, այլ ամենից առաջ վերարտադրում է հերոսի հոգեբանական ռեակցիան, զգացմունքների ներքին բախումը։ Այդ պատմությունը զբաղեցնում է Չարենցին ոչ թե սիրային պատմությամբ ստեղծագործությունը «կենդանացնելու» համար, այլ իբրև երիտասարդ Աբովյանի հոգում աշխարհիկ կյանքի և ասկետական ըմբռնումների ընդհարման մի ցայտուն մոմենտ, իբրև նրա հոգեկան հեղաշրջման դործոններից մեկը.

Հիշեց։ — Ե՞րբ էր արդյոք։ — Դեռ ինքը՝ երիտասարդ՝
Լցված երազներով ու հույզերով,
Երևանից մինչև այն եզերքը հասած՝
Բռընկվեց անկարելի մի սիրով...
Մռայլ հեռուներից եկած մի արեգա,
Ընտելացած խոհեմ երազի ու կյանքի—
Զգեցած սուրբ վարքի խստաբարո ուրար—
Դեմ հանդիման եկավ այն տեղչանքին անգին...

Այսպես, կենսագրական փաստի նկարագրությունը, ըստ եղծագործական հզոր երևակայության շնորհիվ, վերածվում

---

[1] Գրականության և արվեստի Թանգարան, Աբովյանի արխիվ, վավ. № 488։

է հոգեբանական պոեզիայի դերապանց նմուշի։ Բայց սրանով էլ չի սպառվում գեղարվեստական ֆանտազիայի դերը պոեմում։ Այն ամենուրեք հանդես է գալիս նաև գեղարվեստական ճշմարտացի մանրամասներ ստեղծելու մեջ, որոնք մեծապես լրացնում, կենդանացնում են պատկերվող իրադրությունը, տալիս են նրան այն կոնկրետությունը և կենսական ամբողջականությունը, առանց որի չի կարող լիարժեք պատկեր լինել։ Այստեղ կարելի է նշել և՛ այն, թե ինչպես ամենավերջին րոպեներին Արովյանը մատիտով ուղղում է «Վերքի» ձեռագրում սպրղնած սխալները (վեպի ձեռագրում իրոք կան այդպիսի մի քանի ուղղումներ, և Չարենցը դրանք կապում է Արովյանի վերջին դիշերվա հետ), և՛ Պարրոտի երևակայական պատկերը, որը հանկարծ կանգնում է նրա հայացքի առջև՝ «հարազատ, սառը, խստաբարո», և՛ Արարատի վերելքի հետ կապված էպիզոդը, և՛ հիշատակությունը «ավանդական արկղի» կամ կռնատակին դրած գլխարկի մասին, այն վերջին «դառն հայացքի» մասին, որով Արովյանը դիտում է իր «թղթերը, արկղը, պատերը սենյակի» և այլն։

Երևակայության օգնությամբ ստեղծված այդ գեղարվեստական մանրամասները երբեմն շատ կարևոր ֆունկցիա են կատարում։ Վերցնենք մի վերջին օրինակ՝ պոեմի ֆինալը։ Ծանր, տավայտալից խոհերով լեցուն գիշերից հետո մենք հերոսի հետ միասին դուրս ենք գալիս նրա տնակից և մի անգամից ասես ողողվում ենք նոր ծագող արեգակի առաջին շողերով, տեսնում ենք «Հորիզոնի վաղընջական ծիրում» փռված վեհափառ Մասիսը, որը կանչում է Արովյանին «որպես լուսե ցնորք, որպես հեռու բարեկամ անդավաճան, կամ եղբայր»։ Այստեղ Չարենցը ստեղծում է այսպիսի մի մանրամասն. արթնացող, առաջին թարմությամբ շնչող բնության հոյակապ տեսարանը ցրում է հերոսի «խառնիխուռը և վրդովյալ» խոհերը, այդ ամենը այժմ թվում է նրան հեռու, քաղցր «ոսկեղեն հուշ», —

Եվ նա քայլեց հասատատ, քայլով սովորական,
Ինչպես գնում են գործի, որ կարևոր է հույժ։

Այս մեկ հատիկ մանրամասնը,— հատատաս, սովորական քայլերով ինչ-որ հույժ կարևոր գործի դիմող մարդու պատկերը,— բարձրացնում է մեզ Աբովյանի ողբերգության էմպիրիկ ընկալումից, նախապատրաստում է պոեմի լավատեսական, սիմվոլիկ վերջավորությանը: Դրա շնորհիվ մի պահ երկրորդ պլանի վրա է քաշվում տանջալից կասկածների, մենակության մեջ տառապող հերոսի կերպարը, և մենք արդեն տեսնում ենք դեպի Մասիսը ընթացող Աբովյանին, որը պետք է ձուլվելու վեհանիստ լեռանը, նրա հետ անմահանալու իր ժողովրդի սրտում:

Չարենցի պոեմը ցույց է տալիս, թե ինչքան բազմազան են գեղարվեստական երևակայության հնարավորությունները պատմա-կենսագրական ժանրի երկերում: Իհարկե կենսագրական վեպում կամ պիեսում այդ հնարավորությունները դրսևորվում են այլ ձևով ու չափերով, քան այնպիսի համեմատաբար ոչ մեծ, մեկ իրադրության պատկերման վրա կառուցված ստեղծագործության մեջ, որպիսին «Դեպի լյառը Մասիս» քնարական պոեմն է: Բայց սկզբունքները վերջին հաշվով նույնն են, և մեզ թվում է, որ պատմա-կենսագրական ժանրի երկերում դրողի ստեղծագործական երևակայության հիմնական ֆունկցիաները հանդում են հետևյալին:

Նախ, հենվելով երևակայության վրա, դրողը հերոսի կենսագրության հայտնի փաստերին գեղարվեստական կոնկրետ պատկերի տեսք է տալիս, ազատում է անկարևոր, գործին խանգարող մոմենտներից, լրացնում է նոր կողմերով, որոնք պետք է օգնեն ավելի խոր արտահայտելու տվյալ բովանդակությունը: Հերոսի կենսագրության ոչ մի իրադարձություն չի կարող ճույնությամբ տեղափոխվել գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, այլ բոլոր դեպքերում պետք է ստանա հոգեբանական-զգացմունքային իմաստավորում:

Երկրորդ, երևակայության օգնությամբ դրողն ընտրություն է կատարում պատմության ընձեռած բազմահամար դեպքերի և կապերի մեջ, առանձնացնում է հանգուցյալին, էական փաստերը, «խտացնելով» նրանցում հերոսի գործու-

նեութեան ամբողջ կենսական, պատմական, հոգեբանական բովանդակութիւնը։

Երրորդ, երեւակայութեան ակտիւ մասնակցութեամբ պատմա-կենսագրական երկի հեղինակը վերստեղծում է գլխաւոր հերոսի գործունեութեան բնական միջավայրը, կապերը, հարաբերութիւնները, այդ բոլորը ենթարկելով հերոսի դարաշրջանի եւ անցած ուղու պատկերման խնդրին։

Վերջապես, ստեղծագործական երեւակայութեան միջոցով հեղինակը կարող է կերտել բոլորովին նոր, պատմական ուղղակի հիմք չունեցող կերպարներ, դէպքեր, հարաբերութիւններ եւ դրանք մտցնել իրադարձութիւնների իրական ընթացքի մէջ, եթե այդ նոր կերպարներն ու դէպքերը չեն խախտում գլխաւոր հերոսի գործունեութեան եւ բնաւորութեան ճշմարտութիւնը, այլ հաւանական են, բնական, նոյնիսկ անհրաժեշտ են՝ պատմական իրադրութիւնն աւելի լրիւ, կենդանի ներկայացնելու համար։ Նման դէպքերում «երեւակայութիւնը,—Գորկու բնորոշմամբ,—լրացնում է փաստերի շղթայի մէջ պակասող, դեռեւս չգտնված օղակները»։

ԿԵՐՊԱՐԻ ՍՏԵՂԾՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ

Մենք հասել ենք Բակունցի վեպի երեք գլուխներ։ Առաջին, համեմատաբար փոքր հատուածի մէջ («Դեպի լյառը Մասիս») վերարտադրվում են ուսանող Աբովյանի հիշողութիւնները ոչհեռավոր անցյալի՝ Պարրոտի եւ նրա ուղեկիցների հետ Արարատի գագաթը բարձրանալու մասին։ Երկրորդ գլուխը («Վիբեր արմենիեր»), որը տասնապատիկ ընդարձակ է առաջինից, նվիրված է Դորպատում Աբովյանի կյանքի, հոգեկան աշխարհի, նրա շրջապատի պատկերմանը։ Երրորդ մասը («Գործ Մայրանա, դատեր Մկրտումի») պատկերում է Երեւանում Աբովյանի ծառայութեան հետ կապված մի դրվագ՝ դավառական քաղաքի կենցաղի եւ արտաքինի բավական մանրամասն նկարագրութեան ֆոնի վրա։

Այդ գլուխներում թեեւ չի ամբողջանում Աբովյանի կյանքի

ուղին, բայց արդեն հանդես է գալիս նրա կերպարն իր հոգեբանական և պատմական մի քանի էական դծերով։ Այն, ինչ ամենից ավելի բնորոշ է Աբովյանի համար՝ լույսի ու գիտության անսահման ծարավը, հայրենիքի և ժողովրդի նկատմամբ ինքնամոռաց նվիրվածությունը, հումանիստական լայնախոհ վերաբերմունքը դեպի մարդը, ողբերգությունն այն գործչի, որը իրականության մեջ չի գտնում իր բարձր իդեալների հենարանը և նրանց իրագործման համար ստիպված է պայքարի դիմել միայնակ,— այս բոլորը կենդանի, պատկերավոր արտահայտություն է ստացել։

Պատմա-կենսագրական ստեղծագործության հաջողության ամենավճռական չափանիշը գլխավոր հերոսի կերպարի գեղարվեստականության աստիճանն է։ Չէ՞ որ այստեղ ամեն ինչ վերջին հաշվով ստեղծվում է գլխավոր հերոսի կյանքը, բնավորությունը, նրա գործունեության բովանդակությունը ճիշտ բացահայտելու համար։ Ըստ երևույթին, կենսագրական հիմք ունեցող ստեղծագործության մեջ ամենից հնարավոր և միաժամանակ վտանգավոր սխալն այն է, երբ հեղինակն իր խնդիրը տեսնում է սոսկ հերոսի կյանքից վերցրած դեպքերի, փաստերի մասին պատմելու մեջ, այդ նպատակով միայն «ներմուծելով» մի քանի արտաքին գեղարվեստական հատկանիշներ (համապատասխան դիալոգ, լեզվա-արտահայտչական միջոցներ, հանգամանքների նկարագրություն և այլն)։ Եվ իրոք, պատմա-կենսագրական ժամանակակից վեպերում հաճախ հենց այդպես էլ պատահում է, բայց այդպիսի երկերը լավագույն դեպքում կարող են ընթերցողին նորից ծանոթացնել հայտնի պատմական անձնավորության կենսագրության հետ, իսկ նրա գեղարվեստական կերպարը, նրա գործունեության և ներքնաշխարհի տպավորիչ պատկերը վերստեղծել չեն կարող։ Քննարկելով Բակունցի վեպը, մենք տեսնում ենք, որ նա այդ հարցերը լուծել է իր հերոսին արժանի գեղարվեստական բարձրությամբ։

Ամենից առաջ Բակունցն իր հիմնական ուշադրությունը և ջանքերը ուղղել է Աբովյանի կերպարի հոգեկան բարդ աշ-

խարհի բնութագիրը տալու խնդրին։ Դա լիովին համապատասխանում է թեմային, որովհետև Աբովյանը, և՛ իբրև անձնավորություն, և՛ որպես ստեղծագործող, աչքի է ընկնում նաև իր ընդգծված զգացմունքայնությամբ, հոգեբանական բարդությամբ։ Դրա շնորհիվ հայտնի կենսագրական փաստը Բակունցի գրչի տակ միշտ հագենում է զգացմունքային վարակիչ ուժով, ընթերցողն էլ հեղինակի հետ միասին երևույթի արտաքինից թափանցում է հերոսի մտքերի ու հույզերի դաղտնարանները։

Վերցնենք, օրինակ, վեպում պատմվող առաջին իսկ էպիզոդը՝ Արարատ բարձրացած հայ գյուղացիների երդմնազանցության լուրն առանալու պատմությունը։ Իր օրագրում (1832 թ. հունվարի 5-ի և 8-ի գրառումները) Աբովյանը պատմում է, թե ինչպես է այդ լուրը իրեն հաղորդել Պարոտը, ինչքան ցնցող ազդեցություն է թողել դա իր վրա («իբրև ձայն որոտոյ անկաւ ի լսելիս, լսել զայսպիսի անհաւատարմութիւն ազգացնոց իմոց»), ինչպես է ինքը ամաչել և տանջվել հայրենակիցների այդ քայլի համար («յամօթոյ ո՛չ կարէի բարձրացուցանել զաչս») և այլն[1]։ Այդ մի քանի տվյալները Բակունցի համար հիմք են դարձել ծավալելու և մի ամբողջ հոյակապ դեղարվեստական նկարագրություն տալու համար[2]։ Այդ առաջին իսկ նկարագրության մեջ արդեն գծագրվում են Աբովյանի բնավորության մի քանի հատկանշական կողմերը՝ անմիջականությունը, բուռն պոռթկումները. կեղծիքի ու երեսպաշտության նկատմամբ անհաշտ ատելությունը, հայրենասիրական պատասխանատվությունը։ Ինչքա՜ն բնական է պատկերված Աբովյանի առաջին ռեակցիոն այդ լուրն առնելուց հետո. «ինչպե՞ս,— ճչաց երիտասարդը և թռավ ոտքի։ Նա նման էր դատապարտյալին, որին հայտնում են, թե վե՛ր կաց, ահա դալիս են քեզ տանեն այնտեղ, ուր պատրաստ է գերեզմանի

[1] Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 6, էջ 118—119. 124։

[2] Ա. Բակունց, Երկեր, 1955, էջ 564—567։ Բակունցի վեպից բոլոր մեջբերումները կատարվում են այս գրքից։ Հետագայում մեջբերումները կնշվեն տեքստի մեջ՝ ցույց տալով համապատասխան էջը։

փոսը»։ Հետո անմիջապես հաջորդում է մի նոր հոգեվիճակի պատկերը. «— Ինչպե՞ս թե չենք բարձրացել,— բոլորովին մեղմ հարցրեց երիտասարդը, սակայն այդ մեղմությունը ավելի զարհուրելի էր, քան առաջին ճիչը»։ Ապա կայծակի արագությամբ նրա հիշողության մեջ վերակենդանանում են վանականների դեմքերը, այն մարդկանց, որոնք երևի ստիպել են գյուղացիներին հրաժարվելու իրենց երդումից, և ծանր վշտի համարյա ֆիզիկական զգացողությունը համակում է նրան («Նրա աչքերը արցունքով լցվեցին, նա սեղմեց շրթունքները և ջանաց, որ արցունքները սառչեն և չթափվեն»)։ Դրան հաջորդում են իր խեղճ գյուղացի հայրենակիցներին Պարրոտի առջև արդարացնելու համար ասված՝ Աբովյանի խոսքերը, կեղծիքը մերկացնելու պատրաստակամության նրա բուռն, անկեղծ հայտարարությունը, և հերոսի հոգեկան ալեկոծ ապրումների պատկերն ամբողջանում է։ Երևակայությունը, գեղարվեստական հնարանքը այս և շատ ուրիշ դեպքերում փայլուն կերպով զուգակցվում է պատմական հավաստի փաստին։

Աբովյանի դորպատյան տարիների հոգևոր կյանքի ամենաբնորոշ և կարևոր կողմերից մեկը հայրենիքի նկատմամբ անսահման կարոտի, բաղձանքի, սիրո տրամադրություններն են, որոնց մասին այնքան համակող տողեր կան այդ շրջանի նրա բանաստեղծություններում, նամակներում, օրագրերում[1]։ Դրան մեծ տեղ է հատկացված նաև Բակունցի վեպում, իսկ «Վիրեր արմենիեր» բաժնի 11-րդ ենթագլուխն ամբողջովին նվիրված է հերոսի այդ տրամադրությունների քնարական շարադրանքին։ Կարելի է ասել, որ այդ գլուխն ինքնին մի արձակ պոեմ է, հայրենասիրական բաղձանքի մի անմոռանալի սիմֆոնիա, որ սկզբից մինչև վերջ արտահայտում է միևնույն հզոր տրամադրությունը, տիրապետող գաղափարը, մոտիվը՝ նրա անհամար տարբերակներով, երանգներով, ելևէջներով։

«Նրան տանջում էր հայրենիքի կարոտը։

Գարուն էր բացվում և առաջին գարունն ավելի էր զորաց-

[1] Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 6, էջ 144, 166—167, հ. 1, էջ 66—71 և այլն։

նում այդ կարոտը։ Իսկ ոչ ոք չկար այն հեռու երկրից, որ նրա հիշողության մեջ պայծառ էր, ինչպես մութ պիշերին հովիվների խարույկը լեռան վրա։ Այդ մի անմարմին կարոտ էր նման այն գոլորշուն, որ գարնանը բարձրանում էր ճահճուտներից, անտառներից և էմբախի ջրերից։ Այդ մի ձայն էր, որ նրա ականջի տակ հնչում էր երբեմն մանուկ օրերի երգը, երբեմն պարզ լսում էր մոր ձայնը՝ «Խաչե՜ր, Խաչե՜ր ...»։

Այսպես է սկսվում վեպի այդ սքանչելի հատվածը, որը մինչև վերջ էլ զարգանում է այդ նույն հոգեբանական պլանով։ Նվ մենք հայրենաբաղձ Աբովյանի հետ միասին երևակայությամբ տեղափոխվում ենք հայրենի Քանաքեռի ձորերը, այգիներն ու հանդերը, լսում ենք ծառերի մեղմ խշշոցն ու ջրերի տխուր խոխոջը։ «Ներս միտն էր գալիս Նովավոր աղբյուրը, ծարավում էր, ականջի տակ աղբյուրի ձայնն էր, նրա զով վշշոցն, աչքերի առաջ թափվում էր կապույտ ջուրը, որ գլուխը գալիս էր ոսկեկանաչ մամուռների միջով։ Ա՜խ, եթե միայն մի անգամ ձեռքերը բոլո աներ և կռանար այդ հստակ ջրի վրա, խմե՜ր, խմեր կում-կում՝ ականջի տակ ջրի ձայնը, ընկուզենիների խշշոցը, Գոշգոշանի շառաչը...»։

Իսկ հոգեբանորեն ինչքա՜ն ճշմարտացի է, երբ Աբովյանը հայրենիքի տանջող այդ կարոտը դեթ մի պահ մոռանալու համար «դասը սերտում է բարձրաձայն» կամ շրջում է Դորպատի փողոցներում ու շուկայում, որ ժխորի մեջ մի պահ մոռանա «Նովավոր աղբյուրի ձայնը և ընկուզենիների խշշոցը»։ Իսկ երբ կարոտը շատ է նեղում, նա նորից քրքրում է հեռվից իր հետ բերած իրերը, կամ դանդաղ «դնդնում է» հայրենի մի մեղեդի, որ խառնվում է աչքերից իջնող արցունքի կաթիլներին, կամ կարոտը հագեցնելու համար երկար պատմում է բարեկամներին իր հայրենիքի՝ այս երկրում առասպել թվացող պատմությունները։ Բայց չկա փրկություն այդ կարոտից, նրա հոգում են ոչ միայն հարազատները, այլև հայրենի ամեն մի թուփ ու ծառ, նույնիսկ իրենց բակի քարերը կամ տան «ճռացող դռները»։ Եվ այդ բոլորը նրան ասում են. «Դու մեզ չես մոռանա, Խաչեր, դու երբեք մեզ չե՜ս մոռանա»։

Այստեղ ամեն ինչ ստեղծված է երևակայության օգնությամբ, բայց բնական է ու համոզիչ։ Աբովյանի կյանքի, ստեղծագործության ու բնավորության ինչպիսի՜ խոր, հիրավի անպարփակ ճանաչողություն էր պետք ունենալ, այս բոլորն ստեղծելու համար։

Բակունցը մի առանձին ենթագլուխ է նվիրում (էջ 625—630) նաև Աբովյանի դրսպատյան կյանքի մի ուրիշ հայտնի փաստի՝ ուղի հիվանդանոցում պատահած չերքեզ պինվորի հետ ծանոթանալու, նրան հաճախ այցելելու և օգնելու պատմությանը, որը Աբովյանի օրագրում շատ հաճախ է հիշատակվում[1]։ Այդ պատմությունը, որն իրոք շատ արտառուչ է և նշանակալից, Բակունցի ուշադրությունը գրավել է իրրև Աբովյանի պայծառ էության, նրա իսկական ժողովրդական հումանիզմի և այլ ազգությունների մարդկանց նկատմամբ տածած եղբայրական զգացմունքների մի բացառիկ ցայտուն դրսևորում։ Բայց այս դեպքում ևս Բակունցը նույնությամբ չի վերաբերում օրագրի փաստերը, այլ դրանք ստեղծագործորեն վերակազմում է, ինչ-որ չափով փոխում, կրճատում, լրացնում։ Նախ, նա փոխում է հիվանդ չերքեզի հետ ծանոթանալու հանգամանքները, դա կապելով քաղաքի մոտակայքում կատարած պատահական շրջագայության հետ (իրականում Աբովյանը հիվանդանոց է գնացել իր հարևան բժիշկ Ֆոքելպանի հրավերով, որը նրան պատմել է չերքեզի մասին)։ Այդ հնարավորություն է տվել ստեղծելու հիվանդանոցի բակում հավաքված վիրավոր պինվորների հետ խոսակցության կոլորիտային պատկերը, որով մի նոր գիծ է ավելանում Աբովյանի մարդասիրական էության, նրա կողմից կյանքի ու մարդկանց ճանաչողության փաստերի վրա։ Ինչ-որ չափով փոխված է չերքեզին պատժելու պատմությունը, ավելացված է նրա երգելու և դրա թողած ազդեցության հոգեբանական պատկերը (էջ 628—630) և այլն։ Դրա փոխարեն Աբովյանի օրագրում հիշատակված բազմաթիվ այցելությունների փոխարեն վե-

[1] Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 6, էջ 66, 67, 69, 88, 92, 95—99, 145, 148, 149։

պում հանգամանորեն նկարագրված է միայն մեկը, և դրա մեջ «խտացված», կենտրոնացված է այն ամենը, ինչ էական է այդ ամբողջ պատմության համար։

Աբովյանի կերպարի, նրա անցած ուղու պատկերը լրացնելու նպատակով Բակունցը հաճախ է դիմում հերոսի հիշողությունների. ու ինքնագնահատման միջոցին։ Աբովյանի կյանքի ուղին վեպում ժամանակագրական իմաստով սկսվում է դորպատյան տարիներից, իսկ նախորդ մի քանի կարևոր, հանգուցային մոմենտները ներկայացվում են արդեն «հետադարձ հայացքի» ձևով, բայց ներկայացվում են այնքան վառ, կենդանի, որ ընթերցողի համար ի վերջո ամբողջանում է հերոսի նախընթաց ողջ պատմությունը։ Ինչու՞ է Բակունցն այդ միջոցին դիմել, հրաժարվելով այդ դեպքերի մասին ուղղակի պատմելու ձևից։ Նախ, այդ եղանակով (հիշողություն, անցյալի վերապրում) զգալի չափով ուժեղանում է կերպարի (և ամբողջ վեպի) հոգեբանական, զգացմունքային բովանդակությունը։ Եվ ապա, այդ հիշողությունները հավաքված չեն մի առանձին բաժնում, այլ ցրված են վեպի շատ մասերում, ընդորում առանց պահպանելու բնական ժամանակագրական կարգը։ Այդ ցրված հուշերը միացնելու, նրանց իրական հաջորդական ընթացքը վերականգնելու աշխատանքը կարծես հանձնված է ընթերցողին, որի երևակայությունը դրա շնորհիվ առանում է շատ ակտիվ դեր։ Իսկ ամենից կարևորը հետևյալն է։ Անցյալի մասին հերոսի բազմաթիվ հուշերը (որոնց մի մասը ուղղակի կենսագրական հիմք ունի, իսկ մյուսները՝ ոչ) Աբովյանի կողմից գնահատվում են արդեն նոր, ավելի բարձր գիտակցության դիրքերից, որ նա ձեռք է բերել Դորպատում։ Եվ ընթերցողն էլ միշտ զգում է տարբերությունը հերոսի անցյալի և այսօրվա միջև, նրա հոգևոր զարգացումը, դաղափարական մարտիկի հասունացումը։

Նորից դիմենք «Դեպի լյարը Մասիս» գլխին։ Պարրոտի տանը վերապրած բուռն, տանջալից երեկոյից հետո Աբովյանը վերադառնում է իր սենյակը։ Ստացած լուրը չի թողնում ո՛չ քնել, ո՛չ պարապել դասերով։ Նա սկսում է քրքրել հնովից

բերած տեսրերը, և անցած օրերի մի ձեռագիր (Արարատ բարձրանալու ճամփորդական նոթերը) օգնում է նորից ամեն ինչ պատկերացնելու շոշափելիության աստիճան կենդանի, վերհիշելու ամեն մի քայլ, խոսակցություն, արարք։ Սկսվում է Արարատ բարձրանալու քնարական ծավալուն վերհուշը (էջ 567—573)։ Այդ ամբողջ նկարագրության մեջ Բակունցը օգտագործել է Աբովյանի ուղեգրությունների հարուստ ավյալները, երբեմն նույնիսկ ուղղակի փոքրիկ քաղվածքներ է արել Արարատի վերելքին վերաբերող նրա նոթերից ու բանաստեղծություններից[1], բայց միաժամանակ երևակայության օգնությամբ ստեղծել է լեռնային բնության գաժան ու վեհ տեսարաններ, հոգեկան ապրումների անմոռանալի դրվագներ։ Հիշենք լեռան կատարին վառված խարույկի, վար գլորվող ահռելի սառցակույտերի, «սառած ամպերը կոխելով» վեր բարձրացող մարդկանց պատկերները կամ վաղորդյան ագամամոլի տեսարանը, երբ «կապույտ սառույցների մեջ ցոլանում է աստղերի սպիտակ դեղնավուն լույսը»։ Հիանալի է տրված բիբլիական լեռան գագաթը բարձրացած առաջին մարդու հիացմունքը, հաղթանակի հրճվանքը, սրբազան ակնածանքը։

«Արև է, անդորր. սառույցներ, լռություն, սպիտակ լռություն։ Նա փակել է աչքերը և դեռ չի նայում, չի ուզում նայել։ Դեռ դողում է սիրտը հուզմունքից, և հոգնությունից դողում են ոտքերը։ Ապա հանկարծ նա է քաշում ձեռքը, տեսնում է արևով ողողված սառցադաշտը, վազում է խելագարի նման քիևերը պարզած, վազում է դեպի արևի կարմիր գունդը, դեպի սառցաժայռերը։ Ապա փռվում է գետին, համբուրում է գետինը, ինչպես ուխտավոր համբուրում է հայոց լեռան նախաստեղծ կատարը...»։

Հոգեբանական նուրբ գյուտ է նաև Արարատ բարձրացած հայ գյուղացիների հոգեկան արթնացման պատկերումը՝ լե-

---

[1] Համեմատել՝ Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. I, 1948, էջ 46—51, հ. 7, 1956, էջ 13—24, 32—35 և այլն։

ման կատարին առասպելական տապանի բացակայության ցնցող տպավորության տակ: Հազիվ սաղմնավորվող այդ միտքն է, որ դրանց համարձակություն է տալիս «աներկյուղ նայելու արևից լուսավոր սառցադաշտին» («նրանց աչքերից ընկավ խավարի վարագույրը»):

Արարատի վերելքի ամբողջ այս վերհուշը՝ գիտակցության նոր մակարդակի հասած ուսանող Աբովյանի կողմից այժմ ընկալվում է իբրև խավարի և հետադիմության, իրենց դարն ապրած ըմբռնումների դեմ իր պայքարի, պատեմարտի սկիզբը, պայքար, որը դեռ չի վերջացել, որը նրանից դեռ շատ ուժեր է խլելու: Այդպես ենք ընկալում վերելքի պատմությունը նաև մենք՝ ընթերցողներս: Ահա թե ինչու այդ հիշողությունից հետո այնքան բնական են հնչում հերոսի հաստատակամ խոսքերը՝ «դուք չե՛ք հաղթի, խավարի որդիք...»:

Վեպի հաջորդ հատվածներում ևս վերհուշի, միջանկյալ պատմության ձևով ներկայացվում են հերոսի կյանքի զանազան դրվագներ: Այսպես, վերհիշում է Աբովյանը Պարրոտի և նրա ուղեկիցների հետ առաջին ծանոթության պատմությունը (էջ 653), Արարատի սառոտում հանդիպած քուրդ աղալարի անլուր դաժանությունը անօգնական դյուղացու հանդեպ (էջ 604—605) և այլն: Այս վերջին պատմությունը Աբովյանի գիտակցության մեջ շաղկապվում է անարդարության, մարդու հարստահարման այն նոր տպավորությունների հետ, որ նա ունենում է Դորպատում և շրջակայքում, ճորտատերերի և չինովնիկների տնօրինության պայմաններում: Բակունցի վեպի հերոսը մտաբերում է նաև իր կյանքի ավելի վաղ շրջանի՝ էջմիածնում և Հաղպատում անցկացրած տարիների դեպքերը (էջ 620, 650—651), բազմիցս հիշում է հայրենի գյուղը, հարազատ, սիրելի մարդկանց և այլն: Այս բոլոր դեպքերում վերհուշի քնարական շունչը միաձուլվում է կենսական մանրամասների բացառիկ ճշգրտության, հավաստականության հետ: Վերջապես, Աբովյանը երբեմն պատկերացնում է նաև իր ապագան՝ ժողովրդի լուսավորության համար կատարելիք աշ-

խաւտանքը[1], հետագեմ հոգևորականների հետ անխուսափելի ընդհարումը և այլն։

Այս բոլոր հիշողությունները, միասին վերցրած, էապես լրացնում են Աբովյանի կյանքի ուղու պատկերը, հարստացնում նրա հոգեկան-զգացմունքային աշխարհի նկարագիրը։

Վերջապես, հերոսի կյանքի ու բնավորության որոշ կողմեր էլ Բակունցը ներկայացնում է, այսպես ասած, շրջապատի մարդկանց ընկալման մեջ։ Այդպիսի հատվածներում Աբովյանի այս կամ այն արարքը, հատկությունը մենք դիտում ենք մի ուրիշ հերոսի հայացքով։ Դրա շնորհիվ վերանում է այդ բոլորի էպիկական մանրամասն նկարագրության պահանջը, պատմությունը նորից ձեռք է բերում ընդգծված քնարական որակ և, բացի այդ, բնութագրվում է նաև ինքը՝ ընկալողը։ Այսպես, Բակունցն ուղղակի չի նկարագրում Աբովյանի մուտքը Դորպատ և նրա առաջին օրերը անծանոթ քաղաքում։ Բայց վեպի մի ոչ-մեծ հատվածից (էջ 597—599) մենք իմանում ենք այդ բոլորի մասին, ինչպես որ դա ժամանակին ընկալել են փոքրիկ քաղաքի բյուրգերները, կանայք ու աղջիկները, որոնք, «ինչպես զարմանալի հրաշք», առաջին օրերը պատուհաններից դիտել են նրա օտարոտի դեմքը, վառվռուն մեծ աչքերը և «մանավանդ հայ գլխի կապան ու ջիբան» ֆրաու Ֆոգելզանգի պանդոկը հաճախող ուսանողները, որոնք առանձին սիրով են ընդունել իրենց պրոֆեսորի հետ Արարատի գագաթը բարձրացած Արմենիներին, և մանավանդ ռուս սարկավագի կին Մարիա Աֆանասևնան, որի տանը առաջին մի քանի օրերն ապրել է Աբովյանը և որը հետո ամեն տեղ պատմել է այդ անսովոր կենդանու վարքի մասին[2]։ Իսկ տիկին Էլոիզ Ատալենդերի հուշերից ու պատկերացումներից (էջ 632—633) մենք իմանում ենք Արմենների «կոշտ լեզվի, Հրն-

---

[1] Տե՛ս վեպում հերոսի երազի պատմությունը (էջ 654), որը, ի դեպ, որոշ փոփոխություններով գալիս է Աբովյանի օրագրից (Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 6, էջ 65)։

[2] Այդ կնոջ կերպարը կենսագրական ուղղակի հիմք ունի (տե՛ս Աբովյանի Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 6, էջ 12, 75 և այլն)։

չեղ ծիծաղի», նրա «պարզ միամտության, զգացմունքների անմիջականության», նրա «կախարդական պատմությունների, ոճավոր խոսքերի և զարմանալի երգերի մասին, որոնց մեջ կար և՛ վիշտ, և՛ վախ»: Վերջապես, Աբովյանի տանտիրուհի այրի Աշինդերի պարզամիտ շատախոսությունը աղախին Մադելդայի հետ (էջ 637—643) մեզ պատկերացում է տալիս Դորպատում Աբովյանի կենցաղի ու կյանքի պայմանների վերաբերյալ և այլն:

Այսպես, տարբեր ուղիներով Բակունցն իրագործում է իր հիմնական գեղարվեստական խնդիրը,— ամբողջացնում է գլխավոր հերոսի զարմանալիորեն կենդանի բնավորությունը՝ հոգեկան-զգացմունքային բացառիկ հարուստ, բազմակողմանի ներքնաշխարհով:

ՀԵՐՈՍԸ ԵՎ ՆՐԱ ՇՐՋԱՊԱՏԸ

Ռեալիստական արվեստի հայտնի օրինաչափությունը՝ տիպական բնավորությունների պատկերումը տիպական հանգամանքների մեջ՝ ամբողջովին վերաբերում է նաև պատմա-կենսագրական ստեղծագործությանը: Սխալ կլիներ կարծել, թե քանի որ այստեղ հեղինակի էական նպատակը պատմական գործչի կյանքի ուղու պատկերումն է, ուրեմն հանգամանքների, սոցիալական միջավայրի լայն նկարագիր տալը դուրս է գալիս այդպիսի ստեղծագործության խնդիրներից: Դարաշրջանի, հերոսի շրջապատի պատկերները անպայման ենթարկվում են նրա կենսագրության և գործունեության հիմնական բովանդակության բացահայտմանը, բայց նրանք բոլոր դեպքերում անհրաժեշտ են, որովհետև միայն կոնկրետ, իրական հանգամանքների մեջ է, որ կարող է ապրել, գործել ու զարգանալ ռեալիստական կերպարը: Սովետական լավագույն պատմա-կենսագրական վեպերի (Օ. Ֆորշի «Դատիշչև», Յու. Տինյանովի «Պուշկինն», Ի. Նովիկովի «Պուշկինը հարավում», Մ. Աուեզովի «Աբայ» և այլն) էական առանձնահատկություններից մեկը հերոսի ուղին դարաշրջանի պատկերման հետ օրգանապես զուգակցելու և հերոսի կենսագրու-

թյան միջոցով ժողովրդի պատմությունը, ճակատագիրը արտացոլելու մեջ է։ Այսպես, խոսելով իր «Պուշկին» վեպի սկզբունքների մասին, Յու. Տինյանովը գրել է. «Իմ վեպը ես ծրագրել եմ ոչ թե իբրև «վիպականացված կենսագրություն», այլ որպես էպոս ազգային բանաստեղծի ծննդյան, զարգացման և զոհվելու մասին։ Ես չեմ բաժանում հերոսի կյանքը նրա ստեղծագործությունից։ Եվ չեմ բաժանում նրա ստեղծագործությունը երկրի կյանքից»։

Ակսել Բակունցը իր ստեղծագործական ծրագրերում կարևորագույն տեղ է հատկացրել Աբովյանի շրջապատի պատկերմանը, ժամանակի հանդամանքներին, որոնց պայմաններում տեղի է ունեցել հերոսի հայացքների, բնավորության կազմավորումը, հասունացել է նրա ողբերգությունը։ Ճիշտ է, վեպի հատվածները վերաբերում են գերազանցապես Աբովյանի ուսանողական տարիներին, այդ պատճառով էլ նրա հետագա գործունեության պատմական ֆոնը, հատկապես հայկական, անդրկովկասյան միջավայրը համեմատաբար քիչ է արտացոլված։ Բայց այդ հատվածներն էլ բավարար են հեղինակի ստեղծագործական կոնցեպցիան պատկերացնելու համար։

Դորպատյան տարիները Աբովյանի կյանքում շրջադարձային նշանակություն են ունեցել, հաղորդակից դարձնելով առաջավոր կուլտուրայի, մանկավարժության հետ։ Դրանով է պայմանավորված այն մեծ տեղը, որ Բակունցի վեպում հատկացված է այդ տարիներին։ Բայց գրողը զգալի չափով դուրս է գալիս Աբովյանի և նրա անմիջական շրջապատի սահմաններից և տալիս է ուսանողական քաղաքի կյանքի, բարքերի, հասարակական խմորումների բավական լայն նկարագրությունը։ «Վիբեր արմենիերի» մի խոշոր մասը (էջ 573—594, 608—621 և այլն) նվիրված է հենց դրան։

Մեզ հետաքրքրող հարցի՝ ստեղծագործական երևակայության ակտիվ դերի ու նշանակության տեսակետից, վեպի այդ հատվածները հիրավի ապշեցուցիչ են։ Արտակարգ կենդանությամբ, տպավորվող գծերով են պատկերված Դորպատի

ուսանողության ներկայացուցիչները (Թոմաս Բրյուվլ, Օտտոկար Դրիշ, Տիդելեն, Մորից և ուրիշներ), նրանց դյուրաբորբոք, անհանգիստ բնավորությունը, բնակիչների նկատմամբ սարքած անմեղ ու չար կատակները, փողոցներում ու պանդոկներում առաջացող անկարգությունները, ընդհարումները, տարբեր սոցիալական ծագում ունեցող ուսանողների կյանքի պայմանների տարբերությունը և այլն: Բակունցը ցույց է տալիս, որ այդ ուսանողները «հասարակ չարաճճիներ» չեն, որ միայն սուսերամարտն ու Մյունխենի գարեջուրը չէ, որ հետաքրքրում է նրանց: Նրանք ապրում են հասարակական հարցերով, բուռն կերպով զայրանում են ու բողոքում սոցիալական և ազգային ճնշման դեմ, իրենց սրտին այնքան մոտ են ընդունում, օրինակ, լեհական ապստամբության կամ ըմբոստության համար դաժանորեն պատժված Խարկովի համալսարանի ուսանողների բախտը, փայփայում են Կարլ Մորի նման «գաղափարական ավազակներ» դառնալու երազներ: Դավանելով «պատիվ, հայրենիք և ազատություն» նշանաբանը, ուսանողներից ոմանք կազմել էին «ազատ եղբայրության» տպրում էին ինչպես կոզակներն անծայրածիր տեպնեբոում»,— գրում է Բակունցը, ասես համեմատելով նրանց «Տարաս Բուլբայի» բուռն տարերքով լեցուն հերոսների հետ: Կարդալով ուսանողական կյանքի այս և բազմաթիվ ուրիշ պատկերները, զարմանում ես նկարագրությունների ու կերպարների ռելեֆությամբ, նրանց արարքների և խոսքերի կատարյալ բնականությամբ, հոգեբանական ճշմարտությամբ: Ի՞նչ պատմական հիմք ունեն Դորպատի ուսանողության այդ նկարագրությունները:

Պատմությունից հայտնի է, որ 30-ական թթ. սկզբում, այսինքն Աբովյանի սովորելու տարիներին, Դորպատում գոյություն է ունեցել ուսանողական «Բուրշենշաֆտ» գաղտնի կազմակերպության խմբակներից մեկը, որի մեջ ներգրաված մի քանի տասնյակ ուսանողները քննարկել են քաղաքական և ազգային դրության հարցերը, արտահայտել են լիբերալ-ազատասիրական տրամադրություններ: 1833—34 թթ. ցարական

ոսաիկանությունը հայտնաբերեց այդ խմբակի անդամներին, նրանցից 18 հոգի համալսարանից հեռացվեցին[1]: Այդ փաստերն են հիմք ծառայել Բակունցի համար՝ դորպատյան միջավայրը, ուսանողների դժգոհությունը և անորոշ քաղաքական մտորումները նկարագրելիս:

Ոչ մի փաստ չկա այն մասին, որ Աբովյանը մասնակցել է ուսանողների այդ հավաքներին կամ բաժանել է նրանց մրցքերը: Համենայն դեպս Աբովյանի դորպատյան օրագրերը այդ առթիվ որևէ վկայություն չեն պահպանել, նրանց մեջ առհասարակ շատ հազվադեպ ենք հանդիպում ուսանողական միջավայրի հիշատակության[2]: Եվ այս բանը, իհարկե, Բակունցին քաջ ծանոթ էր: Ուրեմն ի՞նչ հիմք ուներ նա այդ բոլորի մասին այդքան մանրամասն խոսելու համար: Այս դեպքում Բակունցը դիմել է խիղախ գեղարվեստական հնարանքի, որը թեև դուրս է գալիս հայտնի սովյալների սահմանից, բայց և չի հակասում կերպարի պատմական բովանդակությանը, գեղարվեստական հնարավորության օրենքներին: Պահպանելով գեղարվեստական տակտը, նա երևույթը չի հասարակացնում, Աբովյանին չի ներկայացնում իբրև «ազատ եղբայրության» անդամի կամ լիակատար համախոհի: Ավելին, Աբովյանի և տեղի ուսանողների հանդիպման միակ տեսարանում (էջ 613—621) Բակունցը շատ նուրբ երանգներով ցցացնել է տալիս պլխավոր հերոսի և նրա զրուցակիցների մտավոր հետաքրքրությունների ու ձգտումների որոշակի տարբերությունը: Նա տարբերվում է նրանցից ոչ միայն իր արտաքին մաներանեբով, ճաշակով ու սովորություններով (այդ բոլոր մանրուքները շատ վառ են ցուցադրված), այլև իր մտքերով: Այդ ազատաբաղձ և ազնիվ երիտասարդների խոսքերը յուրովի են արձագանքում նրա հոգում, միշտ կապվելով հեռավոր հայրենիքի վիճակի, իրեն սպասող պայքարի ու դժվարությունների հետ:

---

[1] Տե՛ս Ն. Շահապով, Խաչատուր Աբովյանի կենսագրությունը, 1948, էջ 37, 58—60:

[2] Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 6, էջ 191—192:

Բայց միաժամանակ Բակունցը ելնում է այն ճիշտ պատկերացումից, որ Դորպատի ուսանողական կյանքը, այն միջնոլորտը, որի մեջ ապրել է Աբովյանը, անխուսափելիորեն պետք է ազդեին նրա հայացքների կազմավորման վրա, անկախ նույնիսկ այդ միջավայրի հետ անձնական մոտիկ կապեր ունենալու կամ չունենալու հանգամանքից: Ուսանողների հասարակական ազատ վարքն ու ակտիվությունը չէր կարող չօգնել Աբովյանին ավելի խոր գիտակցելու հայրենիքում տիրող խավարի դեմ կռվելու անհրաժեշտությունը: Այդ պատճառով էլ, ուսանողական կյանքի պատկերները մենք ընկալում ենք ոչ թե իբրև շեղում, հեռացում բուն թեմայից, այլ որպես հերոսի հոգևոր աճի կարևոր գործոն:

Այդ նպատակով է ստեղծված նաև վեպի լավագույն հատվածներից մեկը՝ Աբովյանի խոսակցությունը ռուս նավավարի հետ (էջ 655—660): Այդ աղքատ և ազնիվ մարդը Աբովյանի առջև բացում է Ռուսաստանի սոցիալական կյանքի սոսկալի կոնարատները, պատմում է գյուղացիների հարատև հարության, մասսայական հուզումների, կալվածատերերի տները հրդեհելու, սովի ու ժանտախտի մասին: Նա խոսում է ճորտ գյուղացու մեծագույն երազանքի՝ հողի, ազատության մասին: Ինչպիսի՞ հափշտակությամբ է լսում նրան Աբովյանը՝ «գյուղացու որդին» (ինչպես նա ասում է իր մասին նավավարի հետ զրուցելիս), աստիճանաբար համոզվելով, որ հասարակ մարդու կեղեքումը, անարդարությունը շատ ավելի լայն է տարածված կյանքում, քան ինքը պիտեր: Երբ այդ զրույցից հետո նա վերադառնում է քաղաք, «նրա գլխում ուրիշ մտքեր էին», շատ բան նրան արդեն այլ տեսքով էր երևում, նույնիսկ արևը, որը «չէր թափանցում գետնափոր տնակները», որոնցից մեկի մեջ այժմ դառնդող մահանում է նավավարի վերջին դուստրը...

Հերոսի միջավայրը, շրջապատի մարդկանց կյանքի ու բնավորության հատկանշական կողմերը պատկերելիս Բակունցի գեղարվեստական ներկապնակը արտակարգ բազմազան է, գունագեղ: Բայց կարելի է առանձնացնել մի երկու

ստեղծագործական հնարանք, որոնց հատկապես հաճախ ենք հանդիպում։

Երբ Բակունցը կյանքի այս կամ այն կողմի ընդհանուր բնութագիրն է տալիս, նա երբեք չի հեռանում պատկերավոր մտածողության սկզբունքից, երևույթներն իրենց կոնկրետ զգայական ձևով ներկայացնելուց։ Եվ ահա հաճախ ստացվում է այնպես, որ այդ «ընդհանուր բնութագրումները» վերածվում են փոքրիկ սյուժետային պատմությունների, որոնց մասնակիցները ունեն կենցաղային ու հոգեբանական լիակատար կոնկրետություն։ Վեպի հյուսվածքի մեջ փաստորեն մտնում է մի ամբողջ նովել (բավական է միայն անանուն հերոսներին որևէ անուն տալ)։

Այսպես, խոսելով ագնվական ծագում ունեցող ուսանողների կյանքի ու կենցաղի մասին, Բակունցն իսկույն ընդհանուր դատողություններից է անցնում կոնկրետ շոշափելիությամբ օժտված մի պատմության (էջ 579—581)։ Այստեղ մեր աչքերի առջև, մի քանի ժլատ տողերի օգնությամբ, կանգնում են և՛ հիմնական հերոսը, արդեն քանի տարի այնտեղ սովորող ու «հավերժական շուռդենտի» թեկնածու դարձած երեսնամյա տղամարդը, և՛ նրա խստաբարո ագնվական հայրը, որն ամեն աշուն որդուն հնամենի դրամեզով մթերքներ է ուղարկում, և՛ պառավ մայրը, որն ամուսնուց ծածուկ սպասավորի միջոցով փող է տալիս որդուն ու պատվիրում անպայման իմանալ, քաղաքում տղան հարմանացու չի՞ դառել արդյոք, և՛ այդ ծերունի, բարի ու շատախոս սպասավորը, և՛ նույնիսկ այն հրեա կոշկակարը, որից նա ուզում է իմանալ տիրուհուն հուզող հարցի պատասխանը։ Նույնպիսի կոնկրետություն ու միաժամանակ ընդհանուր—հատկանշական գծերի խտացում կա նաև աստիճանավորների զավակների և բոլորովին հասարակ ծագում ունեցող ուսանողների (կամ «ձեղնահարկի բնակիչների») կյանքի ու կենցաղի պատկերման մեջ։ Ինքնուրույն նովելային սյուժեներ է ստեղծում Բակունցը նաև ուսանողների կալանավորման խցիկի «ալբոմը» նկարագրելիս (էջ 610—612)։ Այդ «ալբոմը» կամ «զարմանալի գիրքը» ոչ այլ ինչ է, բայց եթե խցիկի պատին կալա-

նավոր ուսանողների մակագրություններն ու սրամիտ նկարները, որոնցից մի քանիսի բովանդակությունը մանրամասնորեն պատմում է Բակունցը, զգալի չափով լրացնելով ուսանողական կյանքի պատկերը։ Ահա դրանցից մեկը, ամենահամառոտը.

«Մի այլ տեղ նկարել են հրեա նպարավաճառին, որ երևի գնացել է ուսանողներից հավաքելու ստանալիքը... Նա սարսափած ետ է փախչում, փրփրում են կաֆտանի երկար փեշերը, նա արդեն ցեխի մեջ է թողել մի կալոշը, բայց վազում է, որովհետև նրա հետևից են ընկել գազազած ուսանողները բրդաշուններով և երկար փայտերով, պատուհաններից դուրս են թափվել ուսանողները և խեղճ նպարավաճառի վրա շպրտում են դատարկ շշեր, ձվեր, կաղամարներ, իսկ մեկը պիտոլետը նշան է բռնել և ահա ուր որ է պիտի բռնկվի հրազենը»։

Ռեալիստական վարպետության մի գերազանց նմուշ է Ֆրաու Յոգելպանդի հռչակավոր պանդոկի նկարագրությունը (էջ 584—586), ինչպես նաև այրի Աշինգերի պատմությունն իր հանգուցյալ պոստմեյստեր ամուսնու՝ նամակների բովանդակությունը կռահելու զարմանալի հատկության մասին (էջ 639—640) և այլն։

Բակունցի վեպում ամենուրեք մենք տեսնում ենք գեղարվեստական «մանրամասների ճշմարտացիությունը», այն, ինչ Ենգելսը մատնանշում էր փերև ռեալիստական արվեստի անհրաժեշտ պահանջ։ Մի քանի բառով, հերոսների արտաքինի և ներքնաշխարհի անցողիկ պատկերման կամ նրանց մեկ-երկու խոսքերի միջոցով մեզ ներկայացվում է երբեմն մի ամբողջ բնավորություն։ Վերցնենք տիկին Էլսիդ Առաբենդերի հետ կապված մի քանի մանրամասներ. «Ընթերցելով այդ գիրքը («Վերթերը») նա արտասվել էր, ինչպես այն ռոմանտիկ դարում գիտեին արտասվել երիտասարդ աղջիկները և պատանիները, որոնք զգում էին անգո մի վիշտ տերևների սոսափի և իրենց հոգու մեջ...»։ Այս մի քանի բառերը ցայտուն կերպով արտահայտում են անորոշ ձգտումներով և միս-

տիկ սպասումներով տոգորված ժամանակի երիտասարդի դեմքը։ Իսկ որքա՜ն հատկանշական են գերմանական բյուրոկրատիայի լճացած կենցաղի և ակտիվ իդեալներից զուրկ կյանքի համար հետևյալ խոսքերը. «Այդ օրից սկսել էր նրանց (Աուսլենդերների) կյանքը՝ տաղտկալի և միօրինակ, ինչպես օրերը այն համեստ բյուրոկրների, որոնք ծնվում և մեռնում են միևնույն փողոցում և որոնց կյանքում, ծննդից մինչև մահ, միակ նշանավոր դեպքը ամուսնությունն էր դրացուհու հետ»։

Մի ուրիշ օրինակ. Աբովյանը վերհիշում է Գերման Աուսլենդերի՝ երկրաչափության պրոֆեսորի խոսքերը, որ նա ասել է իր տեսերը դիտելիս, և այդ էպիզոդիկ կերպարն արդեն ճեռք է բերում անհրաժեշտ կենդանություն. «Ինքը, էվկլիդեսը այսպես չէր նկարել։ Բայց և այնպես այս նոանկյունին մի քիչ ծուռ է, այնպես չէ՞, իսկ այս գիծը ավելորդ է, հավատացնում եմ, որ առանց այս գծի էլ կարելի էր ապացուցել, որ ճշմարիտ էր Ծերունի Պյութագորասը...»։

Կամ ահա Աբովյանը մտովի պատկերացնում է հետավոր էջմիածնում իր անվան շուրջը հյուսվող որոգայթները և այն խոսքերը, որ հետագիմ հոգևորականները երևի այժմ ասում են իր մասին,— «Խաբա՜ր ես, խաբա՜ր ես, քանաքեռի խաչատուր չիք-դպիր լյուտերականաց հետ... միանգամա՜յն է...»։ Այդ մի քանի խոսքերը հիանալի կերպով բնորոշում են Աբովյանի անունը «ազգավների» նման «բրքրող», այդ մարդկանց անլուր թշնամությունը, նենգությունը, չարախինդ հրճվանքը, հոգու կոպտությունը։

Դարաշրջանի, հանգամանքների վառ կոլորիտ ստեղծելու գործում մեծ դեր են խաղում նաև ժամանակի համար բնորոշ իրերի, երևույթների, հասկացողությունների, արտահայտությունների, պրաբարյան և օտարազգի բառերի, սճերի օգտագործումը,— որոնց մանրամասն նկարագրությունը հատուկ ուսումնասիրության նյութ է։ Պետք է միայն ասել, որ այդ կարգի մանրամասները ճնշող մեծամասնությամբ հենվում են իրական ավյալների վրա։ Օրինակ, Պարրոտի և մյուսների

կողմից Արովյանին տրվող հորջորջումները՝ «Վիքեր արմենիեր» (սիրելի հայը), «դիակոնուս»,— ուղղակի քաղված են դորպատյան օրագրերից[1]: Զարմանալիորեն վառ և իրական են նաև Դորպատի ու նրա շրջակայքի, աշխարհագրական միջավայրի պատկերները: Թվում է, թե հեղինակը մեկ առ մեկ դիտել է իր նկարագրած քաղաքի փողոցներն ու տները, շրջել նրա արվարձաններում, մոտակա անտառներում, թեև իրականության մեջ Բակունցը պատմում էր ուղիղ հարյուրամյա վաղեմիություն ունեցող դեպքերի մասին և երբեք չէր եղել այն ժամանակ բուրժուական էստոնիայում գտնվող Դորպատ քաղաքում:

Իսկ հին Երևանի նկարագրությու՞նը, որ տրված է «Գործ Մայրանա, գտեր Մկրտումի» գլխում: Արևելյան քաղաքի նեղ, ծուռումուռ, գրեթե ամայի փողոցները՝ կավե ցածր ու կիսախարխուլ պատերով, ջրի կեղտոտ լճակներով և մանավանդ Երևանի հոչակավոր «չարսու բազարը»՝ «խլուրդի բները» հիշեցնող արհեստանոցներով, շարք-շարք կրպակների անվերջ լաբիրինթոսով, անհամար ապրանքներով՝ սկսած անուշահոտ մրգերից մինչև «մի ամբողջ դիցաբանություն» կամ «երազային տերմիններ» պատկերող գորգերը, շուկայում ծփացող «բազմազգի ու բազմալեզու մարդկանց ծովը»՝ «միրուքները հինավուց» պարսիկներից մինչև «կվարտալնի գեներալներները», աստիճանավորներն ու ամուսիններով հետ այստեղ եկող ռուս կանայք,— այս բոլորն այնքան պատկերավոր է ներկայացված, որ թվում է, թե գտնում ես գունագեղ նկարների մի ամբողջ շարք, որոնց հեղինակը դրոշմել է իրերի, մարդկանց բոլոր երանգներն ու գույները:

Նշված բոլոր դեպքերում պատմական նյութի մանրակրկիտ ճանաչողությունը զուգակցվում է ստեղծագործական երևակայության բացառիկ ուժի հետ: Դրա մեջ է վեպի անգնահատելի հմայքի գաղտնիքը: Բակունցի ստեղծագործական փորձը մի անգամ ևս հաստատում է Ալեքսեյ Տոլստոյի խորհրդավոր խոսքերի արդարացիությունը:

[1] Ա. Արովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 6, էջ 18, 65, և այլն:

«Ամեն մի գեղարվեստական ստեղծագործության, այդ թվում և պատմական վեպի, պատմական վիպակի մեջ մենք ամենից առաջ գնահատում ենք հեղինակի երևակայությունը, որը մեզ հասած փաստաթղթերի կտորներից վերականգնում է դարաշրջանի կենդանի պատկերը և իմաստավորում այդ դարաշրջանը։

Արվեստագետը համարձակություն, հանդգնություն ունի, նույնիսկ աննշան բեկորների հիման վրա, իր երևակայությամբ, իր ինտուիցիայով խիզախ ու վստահ կերպով պատմելու դարաշրջանի մասին։ Երբեմն նա կարող է սխալվել, բայց ի՞նչ արած, ռիսկը լավ բան է։ Չի սխալվում նա, ով ոչինչ չի անում, թեև հենց դա էլ նրա հիմնական սխալն է»[1]։

ՍՅՈՒԺԵՆ ԵՎ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻԱՆ

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ պատմա-կենսագրական վեպի սյուժեի հարցը առանձին դժվարություն չի ներկայացնում. հերոսի կյանքի ուղին, նրա կենսագրության հանդուցային դեպքերը արդեն ինքնին կազմում են ապագա գործողությունների բնական ընթացքը, և հեղինակին մնում է միայն պատմել դրանց մասին դեղարվեստորեն։ Բայց նման պատկերացումը խորապես սխալ է, իսկ ստեղծագործական պրակտիկայում՝ վնասակար։ Անհրաժեշտ է միշտ հիշել, որ պատմա-կենսագրական վեպը անցյալի գործիչի կյանքի փաստերի բեղետրիզացված շարադրանքը չէ, ոչ էլ «նշանավոր մարդկանց կյանքը» սերիայով գրված կենսագրական ակնարկ, այլ ինքնուրույն գեղարվեստական ստեղծագործություն՝ իր հատուկ մտահղացմամբ և դեպքերի կառուցվածքով։ Ճիշտ է, այդ դեպքերի մի զգալի մասը գրողը վերցնում է պատմական իրական եղելություններից, բայց հենց նրանց ընտրությունը, դասավորությունը, ընդգծումը, այսինքն սյուժեի կառուցումը, այստեղ ևս կարևորագույն գեղարվեստական խնդիր է։ Մյուս

[1] Алексей Толстой, О литературе, 1956, стр. 323.

կողմից, ամենևին էլ պարտադիր չէ (ընդհակառակը, կենսագրական վեպերում դա շատ հազվադեպ է պատահում), որ հեղինակը մեզ ներկայացնի գլխավոր հերոսի կյանքի ամբողջ ընթացքը՝ սկզբից մինչև վերջ, բոլոր կարևոր դեպքերի նկարագրությամբ։ Ավելի հաճախ նա վերցնում է հերոսի կենսագրության մեկ կամ մի քանի հիմնական էտապներ, որոնք բավարար են նրա գեղարվեստական կերպարը գծագրելու համար։ Պատմա-կենսագրական լիարժեք ստեղծագործության մեջ էս այսպես, դեպքերի ընթացքը երբեք չի կարող ինքնանպատակ «հետաքրքրության» համար ստեղծվել, այլ միշտ պետք է լինի կերպարի էությունը բացահայտելու միջոց, պետք է լինի «այս կամ այն բնավորության, տիպի ածի և կազմակերպման պատմությունը», ինչպես նշել է Գորկին՝ սյուժեի իր հայտնի բնորոշման մեջ։ Այն, ինչ կարևոր չէ «բնավորության ածի պատմությունը» գծագրելու համար, ինչ առավել ևս ծանրաբեռնում կամ մթագնում է էականը, չպետք է տեղ գտնի սյուժեում։

Անսել Բակունցը, Աբովյանի կյանքի ու գործունեության փաստերի իր բազմակողմանի իմացությամբ, կարող էր, իհարկե, վեպի սյուժեն անվերջ «հարստացնել» իրական դեպքերով, պասսիվ կերպով հետևելով հերոսի կենսագրության ընթացքին։ Բայց սյուժեի կառուցման նրա սկզբունքը միշտ ակտիվ է, ստեղծագործական։ Հատկանշական է այս իմաստով արդեն այն հանգամանքը, որ հերոսի կյանքի պատմությունը նա սկսում է, ասենք, ոչ թե մանկա-պատանեկան տարիներից (որոնց մեջ նույնպես շատ հետաքրքիր դրվագներ կան), այլ դորպատյան շրջանից։ Սա ինքնին որոշակի կոնցեպցիայի արտահայտություն է։ Բակունցն իբրև սկիզբ ընտրում է Աբովյանի մասնավոր զարգացման շրջադարձային էտապը, երբ նրա հոգում արդեն գոյանում են ապագա ստեղծագործական և լուսավորական աշխատանքի սաղմերը։ Իսկ նախընթաց տարիների կարևորագույն դեպքերը ներկայացվում են, ինչպես տեսանք, վերհուշի ձևով, և Աբովյանն արդեն ոչ թե սոսկ հանդես է գալիս իբրև այդ դեպքերի մասնակից, այլև ակտիվորեն

գնահատում, վերանայում է դրանք իր նոր, լուսավորական ըմբռնումների դիրքերից։ Կենսագրական փաստերի նման վերադասավորման շնորհիվ որոշակի տարբերություն է առաջանում վեպի սյուժեի (դեպքերի ընթացքը այն կարգով, ինչպես որ դա ներկայացվում է վեպում) և ֆաբուլայի (դեպքերի բնական հաջորդականությունը) միջև։ Ընթերցողը նկատում է, որ դեպքերի իրական կարգը, ընթացքը զգալի չափով փոխված է, շուռ է տրված։ Եվ դա արված է, ինչպես արդեն դիտենք, հերոսի կերպարի պատմական և հոգեբանական բովանդակությունը ավելի ցայտուն դարձնելու նպատակով։

Բայց և հերոսի կյանքի այն էտապը, որ պատկերում է Բակունցը (ավյալ դեպքում՝ դորպատյան տարիները), ամենևին չի ներկայացվում փաստերի ամբողջ մանրամասնությամբ։ Նման մոտեցումը վեպը կդարձներ նկարագրական, ձգձգված։ Բակունցը դեղարվեստական խիստ ընտրություն է կատարում փաստերի մեջ, հսկայական բանակությամբ հնարավոր այսժետային դրվագներից վերցնելով միայն մի բանիսը։ Դատելով վեպի հատվածներից, գրողը չի ձգտել պատկերված դրվագների միջև ատիճանական պատճառ-հետևանքային խիստ կապ և զարգացում ստեղծել, երբ ամեն մի դեպք անպայման տրամաբանորեն բխում է նախորդից և իր հերթին շարունակվում է հաջորդ իրադարձության մեջ։ Ստեղծագործության դերապանցապես հոգեբանական ասպեկտը և բնաբական շեշտվածությունը պայմանավորել են այն, որ դեպքերը զարգանում են, եթե կարելի է այսպես ասել, ավելի շուտ պոեմի սկզբունքով, քան թե էպիկական վեպի։ Այդ սկզբունքը կայանում է ոչ թե դեպքերի մանրամասն հաջորդական պատկերման, այլ, Բելինսկու բնորոշմամբ, «միայն իրադարձության բանաստեղծական մոմենտները» արտացոլելու, «կյանքը նրա բարձրագույն մոմենտներում ընդգրկելու» մեջ։ Զգալի չափով այդպիսի այսժետային հյուսվածք ունի նաև Բակունցի վեպը։ Դրա ցայտուն դրսևորումը մենք տեսնում ենք «Վիրեր արմենիեր» գլխում։

Վեպի տարբեր հատվածների միջև սերտ կապն ստեղծ-

վում է առավելապես կերպարի ներքին հոգեբանական պարզացման պատկերմամբ: Այդ իմաստով հետաքրքիր է, թե ինչպես է հոգեբանական կապ ստեղծվում «Վիբեր արմենիեր» և «Գործ Մայրանա, դատեր Մկրտումի» գլուխների միջև: Թեև, ամենայն հավանականությամբ, նրանց միջև հետագայում Բակունցն ավելացնելու էր ուրիշ հատվածներ (քանի որ ժամանակագրական տեսակետից այդ գլուխները անջատված են մի ամբողջ տասնամյակով), այդ կապն ակնհայտ է:

Արդեն «Վիբեր արմենիեր» գլխում երկու անգամ (էջ 635, 657) խոսվում է այն մասին, որ Աբովյանը հիշում է իր երիտասարդ ազգականուհի Մայրանին, որի հետ կապված է մի ողբերգական պատմությամբ: Երևում է, որ այդ պատմությունը ծանր հիշողություն է թողել նրա հոգում: Թե ինչ պատմություն է դա, ընթերցողի համար պարզ է դառնում «Գործ Մայրանա, դատեր Մկրտումի» գլխում: Օգտագործելով ժամանակի պատական գործերը և հոգևոր սինոդի վճիռները, Բակունցն այդ գլխի սկզբում ամենայն ճշտությամբ պատմում է անչափահաս աղջկա բռնի ամուսնության և դրա ողբերգական հետևանքների մասին: Այդ իրական պատմությանը ակտիվորեն մասնակցել է նաև Աբովյանը, մի քանի անգամ դիմելով Ներսես կաթողիկոսին և ուրիշ մարդկանց՝ այդ որբ ու հիվանդ աղջկա ամուսնալուծության հարցով[1]: Այդ դժբախտ կնոջ մարդկային իրավունքների և արժանապատվության համար պայքարելը Աբովյանի աչքում սկզբունքային նշանակություն ուներ: Բայց, ինչպես ցույց է տալիս Բակունցն իր վեպում, Աբովյանը դառը փորձով պետք է համոզվեր, որ Մայրանի ճակատագիրը միրոյ վայրենի բարքերի, հակահումանիստական նորմաների ուղղակի դրսևորումն է, որոնք խախտելու համեն մի փորձ պետք է հանդիպեր հետադեմ ուժերի կատաղի դիմադրության: Այդ պատճառով, «Գործ Մայրանա...» գլխի վերջում իսկական ողբերգական գծերով են ներկայացվում ոչ միայն այդ խեղճ, անօգնական աղջիկը, ոչ միայն Աբովյանի

[1] «Դիվան Խաչատուր Աբովյանի», հ. 1, 1940, էջ 56—60:

հորեղբայրը՝ Միրզամը, որը խզճի սուր խայթեր է զգում Մայրանի ամուսնության գործին մասնակցած լինելու համար, այլև հենց ինքը, Աբովյանը, որը ներքուստ զգում է նույնիսկ այդպիսի մի տարրական խնդրում հայրենակիցներին օգնելու անզորությունը, զգում է, որ ինքն «անօգնական է նույնիսկ խորհուրդ տալու» այն դեպքում, երբ գյուղացիները զանգատվում են կոռ ու բեգյարի ծանրությունից: Հերոսի և ռեակցիոն շրջապատի, հումանիստական բարձր ըմբռնումների և նրանց իրագործման պրակտիկ անկարելիության ողբերգական հակադրությունն այստեղ արտահայտվում է առավել սրությամբ, մանավանդ երբ մենք, ընթերցողներս, վերհիշում ենք, թե ինչպիսի անձնվիրությամբ էր պատրաստվում Դորպատի ուսանողը պաշտպանելու իր «խեղճ հայրենակիցների», դժբախտ մայրանների իրավունքները...

Բակունցը հաջողությամբ է լուծում իրական հերոսի կողքին հնարված հերոսներ և դեպքեր հանդես բերելու հարցը: Այդ խնդիրը պատմա-կենսագրական ստեղծագործության սյուժեի և կոմպոզիցիայի համար սկզբունքային նշանակություն ունի: Անհրաժեշտ է այդ կարգի դեմքերն ու իրադարձությունները զուգակցել պատմական ուղղակի հիմք ունեցող փաստերի հետ այնպես, որ ճշմարտության որևէ խախտում թույլ չտրվի, ընթերցողի մոտ անբնականության զգացողություն չառաջանա: Բակունցի վեպում ստեղծված բազմաթիվ այդ կարգի կերպարները (ուսանողները, քեռի Մարտինը, պոլիցեյմեյստեր Կրուչինսկին, այրի Աշինգերը, Մատիլդան, ոսա Նավավարը և ուրիշներ) ոչ միայն ճշմարտացի են պատմական ու հոգեբանական տեսակետից, այլև միանգամայն բնական կերպով մտնում են վեպի կոմպոզիցիոն հյուսվածքի մեջ: Մենք զգում ենք՝ եթե այդ բոլոր մարդիկ իրականում չեն էլ եղել, նրանք կարող էին լինել:

Իսկ կարո՞ղ է պատմական ստեղծագործության հեղինակը ուղղակի խախտել իրական հերոսի կյանքի փաստերը, տեղափոխել տարեթվերը և այլն: Այո՛, եթե այդ կարգի խախտումները չեն խեղաթյուրում հերոսի կյանքի և գործունեության

հիմնական պատկերը, տրամաբանությունը, այլ թելադրվում են պատմական ճշմարտությունը ավելի լրիվ արտահայտելու ցանկությամբ: Բանաստեղծը, ասում է Բելինսկին, «իրավունք ունի խախտելու պատմության փաստական ճշտությունը, որովհետև նրան պետք է իդեալական ճշմարտություն»[1]: Բակունցի վեպում հայտնի փաստերի այդպիսի խախտումներ չկան, եթե չհաշվենք Աբովյանի և տիկին Առալենդերի փոխհարաբերությունների դիծը: Աբովյանի գործագրերում այդպիսի անձնավորություն առհասարակ չի հիշատակվում, բայց ակներև է, որ այդ փոխհարաբերությունների ստեղծման համար հիմք են ծառայել պրոֆեսոր Ֆրիդլենդերի և նրա ընտանիքի հետ Աբովյանի մտերմության մասին եղած բազմաթիվ հիշատակությունները[2]: Ծանոթանալով այդ բոլոր փաստերի հետ, Բակունցը իրավունք ուներ, մի փոքր հեռանալով նրանց տառացի ճշտությունից, ստեղծել հոգեկան սերտ կապի և ռոմանտիկ հրապուրանքի այդ պատմությունը, կերտելու Էլոիզ Առալենդերի՝ հոգեբանական նուրբ նյուանսներով օժտված կերպարը, որն ամենահաջողվածներից մեկն է վեպում: Նույնիսկ Աբովյանի կյանքին քաջատեղյակ ընթերցողը այստեղ կենսագրական հանդամանքների որևէ աղճատում չի զգում: Այնուամենայնիվ, գեղարվեստական տակտը Բակունցին թելադրել է մի փոքր փոխել հերոսուհու ազգանունը (Ֆրիդլենդեր-Առալենդեր), ասեք ակնարկելով նախատիպի և կերպարի լիակատար նույնացման անցանկալիությունը:

Գեղարվեստական ստեղծագործության կոմպոզիցիան իր բոլոր մասերով՝ պայմանավորվում է հեղինակի առջև կանգնած թեմատիկ-գաղափարական նպատակով: Կոմպոզիցիայի նշանակությունը լավ է բացատրել սովետական հայտնի գրող

---

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. т. II. 1953. стр. 132.

[2] Տե՛ս օրինակ, Ե. Աբովյանի երկերի լիակատար ժողովածուի 6-րդ հատորի 35, 48, 60, 120—121, 141, 147, 168, 261, 268—269, 304—305 և այլ էջերը, և. Շահպիդի, «Ե. Աբովյանի կենսագրությունը», էջ 34:

Կ. Ֆեդինը. «Կոմպոզիցիան երբեք պրոզի քմահաճույքը չէ, որքան էլ այն արտասովոր լինի: Կոմպոզիցիան թեմայի զարգացման տրամաբանությունն է (ինչպես որ այժմեն՝ կերպարի զարգացման տրամաբանությունը)»[1]: «Թեմայի զարգացման տրամաբանությունից» է բխում Բակունցի վեպի շատ հարուստ, բազմազան կոմպոզիցիոն կազմը: Վեպի մեջ, բացի դեպքերի ուղղակի նկարագրությունից, մտնում են անցյալի բազմաթիվ հիշողություններ, քնարական շեղումներ, հոգեբանական ծավալուն վերլուծություններ, արտաքին աշխարհի և առարկաների մանրամասն նկարագրություններ, պատմական վկայություններ, իրական և ինքնահնար փաստաթղթեր և այլն: Այս բոլոր տարրերը վեպի մեջ միավորվում են բնականորեն, որովհետև ծառայում են ստեղծագործության միասնական մտահղացմանը: Քանի որ վեպի կոմպոզիցիայի այդ մասերին մենք տարբեր տիպերով արդեն անդրադարձել ենք, այստեղ խոսենք միայն մեկ հարցի՝ պատմական փաստաթղթերի օգտագործման և նրանց դեղարվեստական ֆունկցիաների մասին:

Բակունցի վեպում երևան են բերվում տարբեր տիպի փաստաթղթեր: Կան աղբյուրներից կատարվող ուղղակի մեջբերումներ, ինչպես Արարատի վերելքի մասին Արովյանի ճամփորդական ուղեգրություններից, դորպատյան օրագրերից, ժամանակի դատական արձանագրություններից, Երևանի արքունի դպրոցի գործերի մեջ պահպանվող դրություններից քաղված ոչ մեծ հատվածները, որոնք բնականորեն միաձուլվում են ընդհանուր շարադրանքին և ընկալվում են իբրև պատմական ոճավորման միջոց: Կան նաև ընդարձակ պատմական վկայություններ, ինչպես, օրինակ, իտալացի վանական Անտոնինո Ջիովանելլու մանրամասն, դեղարվեստական տարբերով հարուստ նկարագրությունները 18-րդ դարի Երևանի ու նրա շուկայի վերաբերյալ: Երբեմն էլ Բակունցն ինքն է ստեղծում այդպիսի վկայություններ, դարձնելով դրանք դեղար-

[1] „Литературная газета", 1955, 27/XII.

վեպական շարադրանքի, դեպքերի զարգացման մի բնական օրակ: Այսպես, Դորպատի պոլիցեյմեյստեր Կրուչինսկուն վերապրվող զեկուցագրի ընդարձակ տեքստը (էջ 575—578) ինքնին գեղարվեստական շատ կենդանի, ավարտուն մի հատված է, որը հարստացնում է ուսանողության կյանքի նկարագիրը և կարող էր ստեղծվել միայն հեղինակի վառ երևակայության օգնությամբ:

Փաստաթղթերի մյուս գեղարվեստական նպատակն էլ հերոսի հոգեբանական բնութագրի լրացումն է, ավարտումը: «Դեպի լյառը Մասիս» գլխի վերջում բերվող ընդարձակ նամակը պատմում է Աբովյանի հոգեկան խռովահույզ դրամայի, տառապանքների և այն հալածանքների մասին, որոնց ենթարկվել և այժմ էլ, հայրենիքից հեռու, ենթարկվում է նա «հատատապարանոց» մարդկանց՝ ժամանակի մութ և բիրտ ուժերի կողմից: Նամակը բնական շարունակությունը և խորացումն է Աբովյանի փոթորկալից, ողբերգական մտորումների նկարագրության, որը տրված է ամբողջ գլխում: Այստեղ Բակունցն օգտագործում է Աբովյանի դորպատյան մի բանի նամակների տրամադրությունները, մոտիվները, առանձին արտահայտությունները (օրինակ՝ «անհաց, անշոր և անպաշար տարագրեցին ինձ», «անպարտ է հայրենիքն իմ հայտ ամենայնիվ և ինքն ևս տառապի ի բարբարոս ձեռաց այնոցիկ» և այլն)[1]: Բայց ընդհանրապես, դա պատմական ոճավորման սկզբունքով կերտված գեղարվեստական մի ինքնուրույն հատված է, հոգեբանական արձակի մի հիանալի դյուտ:

«Գործ Մայրանա...» գլխի վերջում հերոսի տրամադրությունների խորացման և ամբողջացման գործին է ծառայում կաթողիկոսին գրած Աբովյանի նամակը, որի մեջ զգացվում է նրա խոր վայրույթը, հոգեկան խռովքը: Այս դեպքում Բակունցը մեջ է բերում Աբովյանի իսկական նամակներից մեկը, միայն թարգմանելով այն դրարարից աշխարհաբարի և փո-

---

[1] Համեմատիր՝ «Դիվան Խ. Աբովյանի», հ. 1, էջ 32—33, 39—41, 46—47 և այլն:

խելով հասցեատիրոջ անունը[1]։ Այս պվսում շատ հաջող է օգտագործված նաև մի ուրիշ տեքստ. պատահաբար Աբովյանի աչքին ընկնող՝ Հերդերի գրքի մի քանի տողերը,— «Օ՜ նպատակ, բա՜ծր նպատակ... Առ իմ բոլոր ուժերը և ցանկություններ։ Ես մոլորված շրջում եմ աշխարհում, ի՞նչ փույթ, եթե ես չպիտի անմահանամ...»,— և՛ ամրապնդում են Աբովյանի վճռականությունը՝ պաշտպանելու Մայրանի մարդկային իրավունքները, և՛ ավելի են ընդգծում հերոսի իդեալների ու դաժան իրականության ողբերգական հակասությունը։

Ակսել Բակունցի «Խաչատուր Աբովյան» անավարտ վեպի գեղարվեստական բարձր արժանիքները ցույց են տալիս, որ մենք գործ ունենք առաջնակարգ ստեղծագործության հետ։ Լինելով սովետահայ անդրանիկ պատմավեպը, այդ ստեղծագործությունն իր շատ կողմերով այսօր էլ կարող է օրինակ ծառայել պատմա-գեղարվեստական ժանրով գրաղվող մեր գրողների համար։

---

[1] Համեմատիր՝ «Դիվան Ք. Աբովյանի», հ. I, էջ 57—58։

Ս. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ՏՐԱԴԻՑԻԱՆ ԵՎ ԳՐՈՂԻ ՍԵՓԱԿԱՆ ԴԵՄՔԸ

1

Գրական քննադատության մեջ, ստեղծագործական ասուլիսներին, առօրյա զրույցների միջոցին հաճախ ենք լսում բակունցյան կերպար, բակունցյան ոճ, բակունցյան տրադիցիա գործածությունները: Այս արտահայտությունների լայն շրջանառությունը ինքնին նշանակում է մի շարք պատմա-գրական կարևոր իրողությունների գիտակցումը հասա-րակայնորեն: Դրանցից մեկն այն է, որ Բակունցին բախտ վիճակվեց կատարել ամեն մի արվեստագետի համար ամե-նադժվարին խնդիրը՝ տաղանդներով հարուստ և հզոր հայ գրականության հավիտենական շարժման մեջ «գտնել» իրեն, պահպանել իր դեմքի ինքնուրույնությունը, հայտնագործել իր սեփական անհատականությունը: Ամեն մի հայտնագոր-ծություն, սակայն, նրանով է արժանի դառնում այդ բարձր կոչմանը, երբ կենդանի, գործող, հարատևող արդիություն է հանդիսանում գրական հաջորդ սերնդի համար: Սա Բա-կունցի պատմական դերի երկրորդ կողմն է: Բակունցի վաս-տակը՝ գաղափարական պրոբլեմների և գեղարվեստական առանձնահատկությունների ամբողջության մեջ, այն երևույթ-

ներից է, որ իրոք ձեռք է բերել զարգացման ու շարունակման արժանի փորձի նշանակություն:

Չանդրադառնալով նրա ժառանգության բնութագրմանը, նշենք, որ Բակունցը ևս շարունակությունն է հայ գրականության ժողովրդա-դեմոկրատական ավանդների: Նրա արվեստի ակունքները հասնում են մինչև մեր պատմագիրները՝ Խորենացի և Ղազար, մինչև միջնադարի լիրիկան և արձակը, մինչև 19—20-րդ դդ. հայ կլասիկան՝ Աբովյանից սկսած ու Վ. Տերյանով վերջացրած: Անձնական մեծ ձիրքով հանդերձ, Բակունցը չէր կարող հայրենի գրականության մեջ իր ակոսը բացել, եթե իր ստեղծագործական աշխարհը «հյուսելիս» չանդրադառնար թե՛ նախորդ շրջանների գրողներին (ո՛չ միայն հայոց), թե՛ ժողովրդական ստեղծագործության գանձերին:

«Գրական ազդեցությունը» Բակունցի կյանքում ևս կատարել է մեծագույն դեր, ինչպես նշանավոր գրողներից շատ-շատերի ստեղծագործության մեջ: Իսկ ի՞նչ բան է «ազդեցությունը»՝ հնի կրկնությո՞ւն, թե մի այլ բան: Այս մասին հիանալի է ասել Բելինսկին. «Влияние великого поэта заметно на других поэтов не в том, что его поэзия отражается в них, а в том, что оно возбуждает в них собственные их силы: так солнечный луч, озарив землю, не сообщает ей своей силы, а только возбуждает заключенную в ней силу... У кого есть талант, и кто способен понять поэзию Пушкина, принять в себе ее содержание,—тот, конечно будет писать несравненно лучше, нежели как бы он писал, не зная Пушкина»[1].

Լսենք նաև մեր ժամանակակից խոհերը: Դ. Դեմերճյանը «Երիտասարդություն և վարպետություն» հոդվածում («Дружба народов», 1956, № 51) ասում է. «Անցյալի վաստակներն ու փորձը այնպիսի կարևոր դպրոց են, որոնց կողքից չի կա-

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., Изд. АН СССР, т. V, стр. 562.

բելի անցնել: Բայց ահա մի դժվարին խնդիր՝ ի՞նչ վերցնել կլասիկներից: Թեմա՞ն, բովանդակությո՞ւնը, դաղափարախոսությո՞ւնը: Բայց ստեղծագործության մեջ իսկապես ասած ի՞նչ է նշանակում «վերցնել»: Դա նշանակում է կրկնել: Կլասիկներին կամ ժամանակակիցներին կրկնել՝ նշանակում է չստեղծել քո սեփականը... Անհրաժեշտ է որոնել և գտնել: Ի՞նչ գտնել: Ես կասեի՝ նախ և առաջ ինքդ քեզ: Յուրաքանչյուր մարդ ունի իր թաքուն հանքաքարը, պետք է հանել սեփական հանքանյութը և ոչ թե ձեռքերը տաքացնել ուրիշների ջերմությամբ: Վերցնել ուրիշներից՝ նշանակում է արտահայտել ոչ թե քեզ, այլ ուրիշին: Դա նշանակում է ուրիշ դառնալ»:

Տրադիցիան շարունակելու հասկացողությունը, ինչպես խոսքի, հնչյունի, ներկի բոլոր իսկական վարպետները, բանկոնցը ևս ըմբռնում է նորարարության միասնության մեջ, հնի «յուրացման» և «հերքման» ընթացքում: Նրան խորթ էր արտրիցիալի նեղ ըմբռնումը, որպես արդեն հայտնագործածի մեխանիկական օգտագործում կամ պատրաստի իդեաների ու դեղարվեստական ձևերի ցիտատային կրկնություն:

Այստեղ մենք գործածեցինք հայտնագործում և նորարարություն արտահայտությունները, և կարծեք թե ինչ-որ չափով անցյալի փորձի զարգացման հարցի մեջ մոտրինք ավելորդ թերահավատության մոմենտ: Սակայն ի՞նչ բան է հայտնագործությունը արվեստի մեջ: Տրադիցիաներից հրաժարո՞ւմ, ռեալիստական արվեստի նվաճումների ոտնահարո՞ւմ, դեղարվեստական հայտնի սկզբունքների խորտակո՞ւմ: Ո՛չ, ամենևին: Հայտնագործումը դա գիտակից, համոզված պաշտպանությունն է արտրիցիայի, և ոչ թե ինքնանպատակ «նորարարությունը»: Դա արդեն հայտնի սկզբունքների հաստատումն է, բայց անցկացրած սեփական անհատականության միջով: Իսկ ի՞նչ բան է սեփական անհատականությունը: Ինքնատիպ, նոր մոտեցում նյութին, խոր, մտածված վերաբերմունք կյանքի պրոբլեմների հանդեպ, իրականության նոր հորիզոնների նվաճում՝ արտահայտչական թարմ ձևերով, սեփական կենսա-

փորձի իմաստավորում՝ դարաշրջանի առաջադրած նոր խնդիրների լույսի տակ։

Պարզենք մեր միտքը կոնկրետ օրինակով։ Բակունցը և Զորյանը՝ գեղարվեստական խոսքի երկու փայլուն վարպետ, երկու բնաշխարհիկ գրողներ, սերում են Հ. Թումանյանի գրական դպրոցից, բայց միաժամանակ իրարից այնքան «հեռու», այնքան «տարբեր» ու ինքնատիպ է նրանց արվեստը։ Նրանք այնքան են նման միմյանց, որ կարծեք թե ամբողջություն են կազմում Հ. Թումանյանի ստեղծագործության մեջ արտահայտված ժողովրդայնության պարոսի հետ. նրանք գիտակից կերպով զարգացրել են իրականության և արվեստի սահմանները արտաքուստ «ջնջելու», գրականությունը որպես կյանքի ամենաառօրեական դրվագների վերարտադրությունը դիտելու և այդ դրվագների պատմական արժեքը իմաստավորելու բնկրզբունքը, որ մեր գրականության մեջ հետևողականորեն հաստատել է Հ. Թումանյանը։

Զորյանն ու Բակունցը, ամեն մի «մոդեռն» նորաբանությունից հեռու, պայմանականորեն ասած «ինտո» արձակագիրներ, ժողովրդայնությունն են «մուծել» իրենց ստեղծագործության աշխարհը և ոչ թե կոպիտ «փոխառություններ» են կատարել։ Փոխառությունները չկան, ուղղակի ազդեցությունները բացակայում են, սակայն նրանց ընկալում ենք մի ուղղության մեջ այն պարզ պատճառով, որ ժառանգության նկատմամբ հանդես են բերել ստեղծագործական վերաբերմունք, այնպիսին, որ պահանջում է նրանց աշխատանքի՝ արվեստի բնավորությունը։ Թումանյանի պարոս ասելով, մենք նկատի ունենք ոչ թե հանճարեղ գրողի մասնակի մոտիվներն ու մասնակի իդեանները, որոնք նրա ստրած ժամանակաշրջանի կենսական հարցերն էին՝ բարձրացված համամարդկային հարցերի հորիզոնը, այլ այն հայացքը կյանքի նկատմամբ, որ ելնում էր հարազատ ժողովրդի պատմության ու ապագայի դիրքերից, հայացք, որ դեգերում էր ժողովրդական կյանքի բոլոր անկյուններում՝ գտնելու ժողովրդի ապագայի և գոյության անկյունաքարը։ Խոսքը այս ընդհանուր

փիլիսոփայական լայն պաթոսի՝ ժողովրդայնության ազնիվ պաթոսի մասին է և մեկ էլ գեղարվեստական արտահայտչականության այն բարձր սկզբունքների մասին, որ Թումանյանից հետո գրական դժվարին պայքարի ու բախվող տենդենցների մեջ պահպանեցին Զորյանն ու Բակունցը։ Զորյանը՝ Զորյան, Բակունցը՝ Բակունց չէին լինի, եթե նրանք նույնությամբ, պարզ իմիտացիայի ճանապարհով «վերականգնեին» Թումանյանի արվեստի նրբերանգներն ու մոտիվները։ Կամ մի ուրիշ օրինակ. «Տերյանի դպրոցից» շատերը անհետք հեռացան գրականության պատմության ետնաբակերը, և միայն Չարենցը հասավ իսկական ստեղծագործության բարձունքներին, որովհետև նա, շարունակելով Տերյանին, չսահմանափակվեց նրանով, այլ «որոնեց—գտավ» Չարենցին։

Ինչպես ամեն մի տրադիցիա՝ դա պատկանելիս լինի հետադեմ նախորդներին, թե մեր ժամանակակիցներին, գրական դեղատոմսերի ու «պատրաստի սկզբունքների» հավաքածու չէ, այլ այնպիսի հարստություն, որը պահանջում է ստեղծագործական զարգացում, պատմականորեն նպատակասլաց օգտագործում։ Հակառակ դեպքում անխուսափելի են պատմական անախրոնիզմներն ու «հին գինին նոր տիկերի մեջ» լցնելու սկզբունքի սայթաքուն տենդենցները։

Տրադիցիան ելման կետ է և ոչ թե վախճանակետ։

2

Ակսել Բակունցի երկերի ետմահու հրատարակության (1955) առաջաբանում գրականագետ Ռ. Զարյանը գրում է. «Բակունցի թողած տպավորությունն այնքան մեծ էր, որ թեև իբրև հեղինակ բոլորովին երիտասարդ էր, բառացիորեն մի քանի տարվա գրող միայն, բայց արդեն ազդում էր ուրիշների վրա։ Գրականության մեջ երևացին երիտասարդ գրողներ, որոնք աշխատում էին նմանվել Բակունցին, կրկնում էին Ակսելյան թեմաները, կիրառում նրա ոճերը, նրա օրինակով պատկերներ կառուցում»։

Որն է այս երևույթի պատճառը: «Ալպիական Մանուշակի», «Միրհավի», «Նամակի...», «Պրովինցիայի մայրամուտի», «Սպիտակ ձիու», «Խոնարհ աղջկա» մեջ փայլատակող արվեստի բարմուրյուններ, Բակունցի կիրառած ձևերի հնչեղությունը: Ամեն մի նորություն ժժված է նաև կենտրոնաձիգ ուժով: Բակունցը մատչելի էր ու հարազատ ոչ միայն իր ընդհանուր իդեաներով, այլև իր մասնակի մոտիվներով: Այդ պատճառով էլ Բակունցի ստեղծագործությունը արագ ազդեցություն ունեցավ, «ազդեցություն», որ շարունակվում է նաև այսօր, նորանոր «պինակիցներ» հավաքելով իր շուրջը: Մատաչալական «ուխտադնացությունը» դեպի Բակունցի ստեղծագործական աշխարհը՝ ամենից առաջ ստուգում էր իրեն՝ Բակունցի համար: Նշանակում է՝ նրա արվեստը անցողիկ երևույթ չէ, այլ հատատուն արմատներ ունի մեր գրականության ընդհանուր հյուսվածքի մեջ: Նշանակում է, որ նրա կերպարները, ոճերն ու ձևերը ծնվել են «ժողովրդական տարերքից», որ նրա հայեցողությունը արտահայտում է ժողովրդական կյանքի բովանդակություններ, որ «Բակունցը ազգային գրող է, որը հայկական սպեցիֆիկայի ճանաչման համար ավելի բան է տալիս, քան ամբողջ գիտական աշխատություններ» (Կ. Զելինսկի):

Ժամանակակից արձակում Բակունցի արագիցիանների պարզացման կոնկրետ արտահայտությունները մի հայտարարի բերելով, մենք նկատում ենք երկու երևույթ. ժամանցության ճշմարիտ, ստեղծագործական ուսումնասիրություն, որ տանում է դեպի սեփական դեմքի հատատում, և ժամանցության մեխանիկական օգտագործում, որը կամ հասցնում է արվեստագետի անհատականության կորստին, կամ նրան ժամանակակից կյանքի հարցերից տանում է դեպի պատմական անախրոնիզմների որոտանները:

Երկրորդ՝ մեխանիկական օգտագործման դեպքում մենք տեսնում ենք կամ կրկնված, «ծանոթ» Բակունցին, կամ «շրջված», սխալ հասկացված, սխալ մեկնաբանված Բակունցին: Դիմենք կոնկրետ օրինակներին:

3.

«Սովետական գրականություն» հանդեսի 1958 թ. 7-րդ գրքում տպագրվել է Վիգեն Խեչոմյանի «Կխտարի ձագը» պատմվածքը։ Բովանդակությամբ, «այուժետային հատիկով», ինտոնացիայով և տրամադրությամբ դա Բակունցի «Միրհավի» կրկնօրինակն է։ Մուխել ապան երիտասարդության օրերին տարվել է Մանիշակի գեղեցկությամբ։ Մանիշակը «աղջիկնե-րի, հարսների հետ գետում լողանալուց հետո, շապիկը թրջոց էր դրել, հագել էր դեռևս թաց, բարակ վերնաշորն ու կանգնել քարի վրա, արևի դեմ անմեղորեն պահած հրեղեն մարմինը։ Մուխելն անտեղյակ դուրս էր եկել ծմակի ընկուզենիների ետևից, աղջիկն ուզեցել էր ճչալ, բայց սարսափից միայն կա-րողացել էր ձեռքերը հպել կրծքին, կռանալ, երկուտակվել քարի վրա, ինչպես անսպասելի քամու բերանն ընկած դա-լար չինար։ Իսկ նրա հայացքը սահել էր թրջոց դրած շապկի վրայով, տեսել կեռացած, բարակ, թաց շորով հրեղեն մարմինը...»։

Կարդանք Բակունցին. «Կարծես հավք էր թաքնվել ան-տառի մթին խորշում։ Ապա վիզը երկարեց, ինչպես կաքավը դեղնած արտերում խշխշյուն լսելուց, և մի ջահել կին դուրս եկավ սիմինդրի խիտ արտից։ Դուրս եկավ, ճոճեց բարակ մարմինը, որպես եղեգ և կաքավի մանր քայլերով սուրաց դե-պի հնձանը։

Սոնան էր, զառ մանդիլով նորահարսը, որ այնպես ղըն-գուն ծիծաղում էր, երբ առվակի մեջ կախում էր սպիտակ սրունքները, իսկ դրացու տղան՝ Դիլանը ջուր էր լցնում նրա ողկույզի պես դանդուր մազերին։ Հարսը փափուկ քայլերով, ինչպես այծյամը ձյունի վրա, մոտեցավ հնձանին։ Դռան մոտ զնգացին Սոնայի շալե շապիկի արծաթե սուրմաները...»։ Ոչ մի նմանություն, կառարկեն մեզ, բացի նրանից, որ Մուխել ապան սիրում է Մանիշակին, Դիլան դային՝ Սոնային։ Բայց շարունակենք հետևել երկու պատմվածքների ընթացքին. Մու-խելը չի հասել իր երազին. «Գյուղամիջով հարս էին տարել մի

աղջկա, որի սպիտակ, հարսանեկան քողի տակից Մուխեն իսկույն ճանաչել էր Մանիշակին...»:

Դիլան դային ևս «սիրո ողբերգության» ծանր պահերն է ապրել այն ժամանակից, երբ «մի օր մեծատուն հարևանի շեմքով ներս մտավ Սոնան. հարսի քողը երեսին, արցունքից կարմրած աչքերը՝ պայծառ, որպես լեռնային ծովակ»:

Մուխեյը «մի ամբողջ շաբաթ տուն չէր դարձել, թափառել էր թավուտներում, հոգնեցրել առողջ սիրո կրակով խանձված մարմինը»:

Նույն գործողությունն է կատարել նաև Դիլանը. «Ամբողջ օրը թափառել էր ձորում, եղել էր հարևանի այգու շրջակայքում...,—բայց ոչ մի տեղ Սոնային չէր տեսել»:

Եթե Բակունցի պատմվածքում կործանված սիրո խորհրդանշանը ոսկեփետուր, վիրավոր միրհավն է դառնում, ապա Վ. Խեչումյանի մոտ այդ դերը վերագրվում է աղջկա ոտքերի տակ փռված սպանված կկոտրիին: Եթե Դիլան դային վիրավոր միրհավի տաք բմբուլի շփոթից վերապրում է երիտասարդության օրերին իրեն տրված աղջկա կրքի բանկման հեթանոսական պահը, ապա Մուխեյը Մանիշակի դեղեցկությունը վերապրում է «կկոտրի քիչ թախծոտ աչքերի» հայացքով: Մի դեպքում առարկայական սիմվոլ է դառնում լայվարդ շապիկը, մյուս դեպքում՝ «թրջոց դրած վարդագույն շապիկը»:

Երկու պատմվածքներն էլ դրված են անցած օրերի վերհուշի ձևով, ըստ որում կրկնվում են անգամ վերջվածքները:

Դիլան դային՝ նստած հնձանի առաջ, մտամոլոր, հոգնած վերհիշում է «անցած-դնացած օրերը», մտաբերում է Սոնային, երիտասարդությունը, արնակոլոլ, փափուկ մամուռների վրա երկու փետուր թողած միրհավին, ցավագնորեն վերապրում է կյանքի իմաստը, որ «հետքից թողեց տխրություն և դառնաթախիծ հուշեր»:

Մուխեյ ապան ևս, նստած պատշգամբում (ոչ թե հնձանի առաջ), վերապրում է անցյալը, ծանոթ դիմագծերը, հայրենի բնանկարը, Մանիշակին, մտորում է «ժամանակավոր

կյանքի» մասին, որից մնացել է «սիրտ մաշող տխրությունը»։

Համեմատությունից պարզ դարձավ, որ Խեչոմյանը նույնությամբ կրկնել է Բակունցի նյութը, կրկնել է նրա գաղափարը, հերոսի հոգեբանական ապրումների նրբերանգները, նկարագրական մանրամասնությունները, և ակամա սկսել է մտածել Բակունցի նման, պատկերներ «հյուսել» Բակունցի նախասիրած գույներով, «փոխառություններ» կատարել նաև մյուս պատմվածքներից։ Բերենք մի քանի օրինակ՝ արդեն բառացի կրկնության։ Բակունցի մոտ կարդում ենք. «Պատահել է մեզ տեսնել հին փողոցներ... մի ուրիշ տոմն ունի երազային պատշգամբ, և թվում է, թե ահա ցածր դռնակը կբացվի և նշաձև աչքերով մի աղջիկ դուրս կգա պատշգամբ, և ինչպես երազ, նորից կանհետանա» («Պրովինցիայի մայրամուտ», Երկեր, 1955, էջ 217)։ Վ. Խեչոմյանը այս նկարագրությունը «թարգմանել է» շրջված ձևով. «Պատահում էր, տան պատշգամբում երևում էր բարակիրան մի աղջիկ։ Նկատելով ծերունուն, նա վազում էր այգու միջով, ելնում փողոց, ամոթխած բարի լույս ասում ու կանգնում կողքին»։

Բակունցը գրում է. «Դիլան դային վեր կացավ, ուսը պցեց կայծքարով հրացանը և երեսը դարձրեց դեպի սարալանջի անտառը» («Միրհավ»)։ Վ. Խեչոմյանը հոգեբանական նույն վիճակը պատմում է հետևյալ ձևով. «Նայում էր երկար, հետո ներս է մտնում կարոտով, ուշքը գցում պատից կախված հրացանին, ու հին օրերի նման ճանապարհ ընկնում դեպի անտառ»։

Ահա մի ուրիշ փոխառության օրինակ. «Միայն Ձորի մեջ աղմկում է Բասուտա գետը, քերծում ափերը և հղկում հունի կապույտ որձաքարը» («Ալպիական մանուշակ»). «Դարեր շարունակ հոսել է գետը խոր ձորերի ոլորքներով, նավս սարի տակով, փրփուր լցրել դռնադեղ որձաքարերի վրա» («Կխտաբրի ձագը»)։ Կամ մի՞թե նույն աղբյուրից չէ Խեչոմյանի այս նկարագրությունը. «Խանդոտ մի շինական» «դարձել էր տուն և իր հովվական մահակը ջարդել Մանիշակի թիկունքին»։ Լսենք Բակունցին. «Խանդը կայծակի պես փայլատակեց մռայլ հնձվորի սրտում. Ցրա մազոտ ձեռքերը սեղմեցին ծանր

մահակը և մահակն անասելի թափով իջավ կնոջ թիկունքին» («Ալպիական մանուշակ»)։

Այս ամենին կարելի է ավելացնել բառացի փոխառության փաստեր «Կակաչներ» պատմվածքից («Սովետական գրակ.», 1958, № 7), որը իր կառուցվածքով «Ալպիական մանուշակն է» հիշեցնում (սկիզբը՝ ճանապարհորդի մուտքը գյուղ, հանդիպումը լեռներում ապրող գեղջկուհուն, սրա ամուսնուն), կոլորիտով՝ «Սաբուն» (Արևիք գյուղը վերանվանվել է Արևամոտ, երկու գյուղում էլ գործում է արեդակի ծնրադրության հին աղանդը, որը «մեռնում է դանդաղ»), ճկարագրական եղանդները՝ մերթ մեկին, մերթ մյուսին («օջախի մոտ նստած կինը, որի երկար զգեստի տակ պարզ երևում էին նրա ծնկները, թվում էր քրմուհի՝ եռոտանու առաջ ծխի շարժումները դուշակող», «թվում էր, նա մի հրաշք քրմուհի է, որ հանդիսավորությամբ պատրաստ է տալիս իր հեթանոս տաճարի շուրջը»), ինտոնացիայով՝ բակունցյան պատումի և դիալոգի ձևերը։

Բոլոր այս փաստացի տվյալները կողք-կողքի դրվելով, մատնում են մի տխուր օրինաչափություն։ Վիգեն Խեչումյանը, որ փայլուն մուտք ունեցավ մեր արձակագրության մեջ՝ միջնադարյան Հայաստանի կյանքից ստեղծված գործերով, որ ոսկեբչի նուրբ ձեռքով կերտեց «Աստվածամայր», «Տպագրեալ ի Ամստերդամ», «Հեթում գրիչը» գողտրիկ և թանձր կոլորիտային նովելները, հաստատելով իր սեփական երանգը հայ գրականության մեջ, վերջին շրջանում սկսել է անվել գրքային աղբյուրներից, ազդեցության խնդիրը հասցնելով մինչև... ուրիշի հայտնագործած նյութերի և ոճերի «ցիտատային» կրկնության։

Նկ քանի որ Վ. Խեչումյանի մի քանի նոր գործերում սեփական դիտումների, իր զննումների փոխարեն հանդես են գալիս ծանոթ այժենների ու դարձվածաբանության ոճավորումները, ապա իսկույն աչքի է զարնում նաև սեփական ներմուծումների արհեստականությունը, իսկույն երևում են պատմվածքի սպիտակ կարերը։

«Կխտարի ձագը» պատմվածքում այդպիսի հավելում է անժամանակ կյանքից հեռացած Մանիշակի սերնդի վրա «աչքը քաղցր նայելու» պահանջը. «Գնացել էր Մանիշակը, աղջիկն էր մնացել, որ աղջիկ էր ունեցել ու մոր նման խնդրել էր Մուխելին՝ երեխին քաղցր աչքով նայել, և սա էլ մի աղջիկ էր ունեցել, ու այդ Մանիշակն էր, որին անվերջ, ամեն տարի կխտարի ձագ էր խոստանում Մուխել ապան...»:

Ո՞րտեղից ո՞ւր: Այս հավելյալ դռնապահությունը ոչ միայն չի օգնում կերպարի հոգեբանական աշխարհի բացահայտմանը, այլև ռեալիստական սյուժեի մեջ մտցնում է լեգենդար խորհրդավորության տարրեր, խարխլում է ծանոթ նյութի դեղեցիկ հյուսվածքը: Տրադիցիայի չհամաստավորված, մեխանիկական օգտագործումը Վ. Խեչումյանին պահել է Մուխել ապայի և Մանիշակի սիրո կոնկրետ, խիստ կոնկրետ դրսևորման ասպիճանին, այնինչ Բակունցի մոտ «կամերային» թեման ծավալվելով, պոկվում է իր «նախնական» վիճակից և վերածվում մարդկային երջանկությունը փառաբանող, կյանքի արժեքը իմաստավորող մեծ ու հզոր հիմնի:

«Միրհավը» սքանչելի մի համերգ է՝ հայրենի ուշ աշնան, արևի, խաղողի հնձանի, ծաղիկների, անտառի, միրհավի, ոսկեղեղձան հյուսերով աղջկա և Դիլանի սիրո առաջին սարսուռների մասնակցությամբ, համերգ—որ սկսվելով լիրիկական մեղմ մեղեդիներից, անցնելով վարար ու կրքոտ սիմֆոնիկ ալիքների միջով, ավարտվում է կյանքի գեղեցկությունը հաստատող ողբերգական ակորդներով:

Վ. Խեչումյանը հավանորեն չի «կարդացել» «Միրհավի» ենթաբնագիրը,—երևույթը «տեսել է» ուրիշի հայացքով,—ուստի և կրկնել է այդ ուրիշին միայն արտաքուստ:

Մի ուրիշ դիտողություն. «Կխտարի ձագը» պատմվածքում բնության երևույթների համար կիրառված բառագործածությունը ևս ոճավորման տպավորություն է թողնում: Նրա մոտ բնությունը՝ մի արվեստական «կահույք» է հիշեցնում: Նա ավելի շուտ հեռվից նախշեր է ասեղնագործում, այնինչ Բակունցն այնքան մոտիկ է կանգնած իր առարկային, որ թվում

է, թե պատկերները ծնվեցին հենց այս ակնթարթին, որ նա հենց հիմա լսեց տերևների խշշոցը, մետաղի ծանրությամբ խաղողի վրա ընկնող ցողի կաթիլները, թռչերի նման իրար քավող սիմինդրի տերևների պողպատե ձայնը, լսեց Դիլան գայու և Սոնայի սրտի զարկերը, հենց նոր տեսավ Բաքստոցից գլուխը նշանի հանած Դիլան գայուն, իրար հետևից թռչող միրհավներին, հենց հիմա ականատես եղավ Դիլանի և անտառապահի հանդիպմանը:

Պատումի այս անմիջականությունն է, որ ամենից առաջ պահպանում է Վ. Խեչումյանի գրչին: Ո՞րն է պատճառը: Դարձյալ ստեղծագործական «չեզոքությունը», «ուսուցչի» ընտրած նյութին ու գաղափարին ապավինելը. մի խոսքով ժառանգության նկատմամբ ցուցաբերվող մեխանիկական վերաբերմունքը: Բակունցն, անշուշտ, այնպիսի հնչինակ է, որ կարող է «հրմայել» ընթերցողներից բացի նաև գրողներին: Դա հատատոտում է նրա ուժը: Բայց պետք է իմանալ նրա վատաակից օգտվելու ճշմարիտ ուղին, և ոչ թե պատճենել, կրկնել նրան, «խլել» նրա բանաստեղծական աշխարհն ու կոլորիտը, նրա գույները, «մտածել» և «դիտել» դրքային չափանիշներով: Դրքայնությունը և կրկնությունը արվեստի ամենամեծ թշնամին են: Վիդեն Խեչումյանը որքան շուտ դիտակցի այս ճշմարտությունը, որքան ավելի անմիջականորեն դիմի կենդանի կյանքին, այնքան ավելի արդյունավետ կծառնի նրա բնատուր Հիրքը, այնքան նա ավելի անվթար կպահի իր գրական անհատականությունը:

Բակունցի տրադիցիան զարգացնելու հարցում լուրջ նվաճումների է հասել նույն բնաշխարհից եկող Սերո Խանզադյանը: «Հողը» վեպի մի քանի կերպարները՝ Մանուշ, Բրոտ Մանասար, Բաղդասար պապ և այլն, ինչ-որ չափով իրենց մեջ կրելով «բակունցյան լիցք» (թերևս այստեղ դեր է խաղացել նույն կոլորիտից դուրս գալու պարագան), միաժամանակ գրողի անմիջականորեն դիտած կերպարներ են: Դրանք իրենց հետ բերում են հոգեբանական-սոցիալական նոր գծեր, նոր բովանդակություն, նոր մտազգացում: Խանզադյանի երկերի («Հողը», մի շարք պատմվածքներ) գեղար-

վեստական հյուսվածքը իրեն՝ արձակագրի հոգեկան աշխարհի ծնունդ է, իր անհատականության արտահայտությունը, թեև տեղ-տեղ նրա գործերի մեջ ևս նշմարվում են մեխանիկական «փոխառություններ»։ Բերենք մի օրինակ։

Ա. Բակունցի մոտ. «Դարբասի մոտ իրիկնապահին նստելը պապիս հին սովորությունն էր... դռան շեմքին նստելն ուներ և մի ուրիշ նպատակ։ Գյուղի մեծ փողոցը մեր տան առջևով էր անցնում։ Ուրիշ գյուղերից եկողը մեր տան կողքով պիտի դնար։ Հանդից տուն դարձողները, որը մի խուրձ խոտ շալակին, որը լուծի կապերն ուսին և բեզարած եզներն առաջ արած, որը էշի վրա, ոտները գետնին քսելով,— մի խոսքով, իրիկնապահին ով անցներ փողոցով, պապիս պիտի ասեր «բարի իրիկուն»։ Պապս էլ նրանց պիտի հարցներ, թե վարը պրծա՞ն, կամ թե այսինչ սարի խոտն ի՞նչպես է»։

Ս. Խանդադյանի մոտ. «Մայրամուտին Քաջանց Բաղդասար պապը բազմում էր աղբյուրի մոտի քարե նստարանին ու սպասում հանդից վերադարձող մարդկանց։ Հաճույքով առնում էր գյուղացիների բարևը, մի պահ կանգնեցնում, հարցնում, թե ինչպես է Ծակ քարի աշնանացանը, լավ խոտ բուսե՞լ է արդյոք Կաքավաձորի լանջերին, կամ մրրիկ չի՞ երևում արտերում»[1]։

Հետաքրքրական է նշել, որ նույն այս պատկերով է սկսվում նաև Լ. Հուրունցի «Ոսկե առավոտը» («Ղարաբաղյան պոեմը»). Ամեն երեկո պապս սիրում է նստել դռան քարին։ Ցերեկն աշխատում էր բրուտանոցում, հորս հետ դեղին կժեր ու կճուճներ էր պատրաստում, իսկ մթնշաղին շարունակ նստում էր իր սիրած քարին՝ վեհորեն ու ծանրաբարո, ինչպես գահի վրա։

Նրա մոտով անցնում էին համագյուղացիները։ Պապս բոլորին կանգնեցնում էր, հետները խոսքի բռնվում։ Ամեն

---

[1] «Հոդը» վեպի առաջերեն հրատարակության մեջ (1956) Ս. Խանդադյանը իրավացիորեն հրաժարվել է այս «փոխառություններից»։

ինչ նրան անխափար հետաքրքրում էր—լա՞վն է խոտը Լուսո սարում, առա՞տ է բերքը, կամ ինչպե՞ս է Բրծվում կավը»:

Կարող են ասել, թե այստեղ դեր է խաղացել հայ դյուցազուրի իրիկնապահի բնորոշ, սովորական պատկերը, որ ամեն մի ճանապարհորդի (էլ չասենք դյուցազուս աչքի համար) «տեսանելի է»: Բայց զուգադիպությունները հնարավոր են դիտած երևույթի և ոչ թե պատկերի ու ֆրազի կառուցման («այս ինչ սարի խոտն ինչպես է», «լավ խոտ է բուսե՞լ արդյոք Կաքավաձորի լանջերին», «լա՞վն է խոտը Լուսո սարում»), նույն ինտոնացիայի (հարցական-հաստատող), նույն սկսվածքի ու վերջվածքի մեջ:

4.

Սուրեն Այվազյանի պատմվածքների «խիղճը» հավաքածուն ևս քննադատությունը կապեց Բակունցի տրադիցիայի հետ: Սրա մեջ անպայման կա որոշ ճշմարտություն. կանխակալ սխեմաներից և կանխակալ թեզերից, որ հատուկ էին Այվազյանի վաղ հատակի գործերին, նա դեպ դեպի նոզելային մարդը, դեպի բնաշխարհի կոլորիտը: Այս «շրջադարձը», որտեղ անուղղակի կերպով իր աղդեցությունն ունեցավ նաև Բակունցը, արդյունավետ եղավ շնորհալի գրողի համար: Նա ստեղծեց մի քանի հետաքրքրական պատմվածքներ, որոնցից առանձնանում են «Փրթոսի ընկուզենին» և մանավանդ՝ «Լուս Լալազարը»՝ իր հոգու հազվագյուտ արժեքները ի ցույց չդնող մարդու մասին լայնաձայն ընդհանրացումը: Ռեալիստական պատկերման թանձրություն և դիտողականություն կա նաև «Վիշտը», «Գողը», «Ճանապարհները» պատմվածքներում, մասամբ «Ձորերի ձայնը» պատմվածքում (այստեղ խզում կա մտահղացման և կատարման մեջ), մի շարք ուրիշ գործերում: Այվազյանը դրանցով հաստատեց իր ձիրքի բարեշնորհությունը, և լուրջ հույսեր կապեց իր անվան հետ: Սակայն, ուղղակի պետք է ասել, որ քննադատությունը իրավացիորեն Այվազյանին կապելով Բակունցի տրադիցիաների հետ, միաժամանակ, չի նկատել, որ այդ տրադիցիաների օգտագործման

հարցում նա մնացել է կես ճանապարհին: Նախ դիմենք քննադատության կարծիքին: 1957 թ. արձակի մասին գրված մի հոդվածում («Սով. «Գրակ.», 1958 թ., № 4) Այվազյանի թերությունների, մասնավորապես գաղափարական սխալ ընդհանրացումների պատճառը համարվում է «Բակունցի չհաղթահարված ազդեցությունը»: Ամբողջ խնդիրն այն է, որ Այվազյանը ոչ թե չի կարողացել հաղթահարել նույն կոլորիտի ու նույն աշխարհի տաղանդավոր նկարչի «ազդեցությունը», այլ ճիշտ չի հասկացել Բակունցին: Ավելին. Այվազյանը գնացել է մեր գրականագիտության մեջ հյուսված այն լեգենդի հետքերով, որը Բակունցի ստեղծագործության պաթոսը համարում էր Մրնաձորի իդեալականացումը, նրան ներկայացնում էր որպես նահապետական կապերի կործանման ողբասաց: Չխորանալով խմբակային շարժառիթների և գրականությանը ներկայացվող սխեմատիկ պահանջների հիմքի վրա կառուցված այդ լեգենդի մանրամասնությունների մեջ, հիշենք միայն որոշ փաստեր. մի՞թե ոսկեզօծում է որսորդ Ավու զայրույթը Մրնաձորի դեմ, մի՞թե հին եղերքի ափսոսանքն են արտահայտում «Տիդրանուհին», «Վանդունց Բադին», «Հանավանք» և ուրիշ պատմվածքներ, հայ գրականության մեջ արդյո՞ք շատ են «Սպիտակ ձին» և «Նամակ ուսաց թագավորին» պատմվածքների նման սոցիալական հարուստ լիցք ունեցող արժեքները, ո՞րտեղ է այնքան խոր իմաստավորված ռևոլյուցիայի և հայրենի հողի միասնության գաղափարը, ինչպես դա արել է Բակունցը՝ «սառը հողում» որպես «ոսկեհատ սերմ» երեսնիվայր թաղված սերմնացանի նկարագրությամբ:

Որքան էլ տարօրինակ թվա գրականության մեջ ապաստանած դոգմատիկներին, Բակունցը Հին Հայաստանի ռոմանտիկայի երգիչը չէր, այլ նորի տուրբադուրը, ժողովրդական կյանքի շեփորահարը, ամբողջովին կանգնած ժողովրդական զանգվածների նոր հույզերի ակունքների մոտ: Այս ամենով հանդերձ, նա միաժամանակ հատուկ ակնածանք ուներ արդարության և ճշմարտության վարպետների՝ ժողովրդական խաբակաերների և հին կենցաղի դրական որոշ սկզբունքների նը-

կատմամբ, աշխատում էր ամենահասարակ, աննշան փաստի մեջ անգամ գտնել նրա պատմական արժեքը: Նույնիսկ նրա այնպիսի «զտարյուն» կենցաղանկարներում, ինչպես «Գյուլբահարի համար» և «Մրնաձորի «չարքը» պատմվածքներն են, ավելի շատ նոր հոգեբանության ջատագովում և հնի, նախապաշարումների դատապարտում կա, քան անհույզ ներքողներ ու վերամբարձ օդաններ՝ 20—30-ական ԹԹ. գրականության բնորոշ առաուբյան մեջ:

Չերկարացնենք Բակունցի հարցը և դառնանք Այվազյանին: Մի քանի պատմվածքներում՝ «Խիղճը, «Բախտը» և այլն, Այվազյանը կորցրել է նշմարիտ օրինաչափը. այսպես կոչված «ընտանեկան» թեմաները մեկնաբանելիս նա շեշտը դնում է ոչ թե երևույթի սոցիալական իմաստի և պատմական արժեքի վրա, այլ «մերկ հոգեբանական» ապրումի: Երկու մտերիմ ընկերներ են Դավիթը և Շուշանը: Նրանց մտերմությունը վերածվում է սիրո, բայց լռությամբ կրելով այդ հզոր զգացմունքը, նրանք միմյանց չեն խոստովանում (ճնշում է նահապետական նախապաշարմունքը): Բաժանվում են նրանց ճանապարհները: Դավիթը ամուսնանում է Լուսիկի հետ, բայց սիրում է Շուշանին: Հետո վրա է հասնում զղջման ողբերգությունը, և կողմերը վերապրում են ամենակարող ճակատագրի ծանր հարվածները («Բախտը»):

Մոտավորապես նույն բովանդակությունն ունի «Խիղճը» պատմվածքը: Բոլորի հանդեպ կարեկից, ուրիշի վիշտը սրտամոտ ընդունող Հաբին («Լաց է լինում, երբ զուռնաչի Օհանը սահարի» է փչում, երբ մեկը պատմում է իր դարդը... Հուզվում է թեկուզ շատ վաղուց կատարված որևէ տխուր պատմություն լսելիս») նույնպիսի սենտիմենտալ տառապող է և դժբախտ, ինչպես «Բախտի» բոլոր հերոսները: Սա էլ սիրել է մեկին, նույնպես չի խոստովանել («վախեցա, չասացի»), ամուսնացել է Կատինի հետ («Հաբին նրան քաղցր խոսքեր չի ասում: Ամեն ինչ կատարվում է իբրև պարտականություն»): Շուշանն էլ դժբախտ է յուրովի, հեղհեղուկ կամքը նրան տարել է մի անարժան մարդու մոտ, այնինչ նա «բախտավոր» կլիներ, եթե

Հաբու հետ ամուսնանար։ Գործում է նույն վրիժառության օրենքն ու «խղճի նախապաշարմունքը»։ Մի կողմ թողնելով, որ այս պատմվածքը առաջինի տարբերակն է, մի կողմ թողնելով նաև նման պատմություններին հավանականության խնդիրը, նկատում ենք, որ Այվազյանը երևույթները կտրելով իրենց սոցիալական կապակցություններից, էթիկական պրոբլեմը չի կարողացել տեղափոխել սոցիալական լայն պլանի վրա։ Այվազյանի հերոսները իրենք իրենց մեջ ամփոփված, հոգեբանությամբ պասսիվ և լճացած «անհատներ են», որոնք դեկավարվում են սոսկ էմոցիոնալ ազդակների, նույնիսկ բնազդների ազդեցության տակ։ Նրանց առաջ է տանում ոչ թե գիտակից կամքը, այլ հեղհեղուկ բնազդը։ Սահմանափակ այս կոնցեպցիան, որը վերջիվերջո հանգում է «նատուրալ մարդու» իդեալականացման, ըստ էության «շրջված Բակունցն է»։ Եթե Բակունցի պատմվածքներում «ամենակամերային» թեման հեղինակի դաղափարական և էսթետիկական լայն հորիզոնի շնորհիվ բարձրանում է հասարակական հուզիչ պրոբլեմի աստիճանին, ապա Այվազյանը մանրացնում է թեման կամ իջնում մինչև անձուկ կենցաղագրությունը։ Նորից հիշենք «Մբենաձորի «չարքը»։ Ալևոր մի ծերունի «նատուրալ» կյանքի «հավիտենական» անշարժությանը վարժված շինականներին պատմում է ձորերի տեսիլքների մասին, երբ հանկարծ գյուղ է մտնում կանանց մեջ աշխատանք տանող ձիավոր հրահանգչուհին։ Ի՜նչպիսի նրբանկատությամբ և հոգեբանական ճշմարտությամբ է Բակունցը ցուցադրել մեծ կյանքին անհաղորդ Սաքանի ներքնաշխարհում կատարված կտրուկ բեկումը, ի՜նչքան բնական է նկարագրել գյուղ եկած կնոջ հետ միասին ներթափանցած նոր կյանքի շունչը, ինչպես է կարողացել Սաքանի մտքում գծվող երկու կանանց պատկերների միջոցով հաստատել Մբենաձորի նորոգման գաղափարը. «Երազում Սաքանի աչքին երևաց Մբենաձորը. սպիտակ շոր հագած մի կին ձորով վազում էր իր հետևից, մոտենում էր, որ բռնի, կանգնում է կինը, ծիծաղելով ետ փախչում ձորն ի վեր»։

Ահա, կենցաղային մանրուքներին ու կապերին սոցիա-

լական նշանակալից դաղափար հաղորդելու այս հայացքն է, որ պակասում է Այվազյանին։

Ս. Այվազյանը դիտողական հարուստ պաշար ունեցող և լակոնիկ բնութագրումների հմուտ, բնությունը զգացող և «բառի էսթետիկան» հասկացող մի գրող,—հատկանիշներ, որոնք ծայր են առնում Բակունցի պրոզայից (դրանք նա «մարսել է» ստեղծագործաբար),—շատ դեպքերում դեռևս կյանքի փաստը չի համադրում ամբողջ իրականության հետ, մյուս փաստերի հետ. (ինչպես դա անում էր Բակունցը), և այդ իսկ պատճառով ժամանակի թարմ օդի փոխարեն հաճախ նրա գրվածքներն են ներխուժում ճնաբույր պատկերացումներ։ Բացի այդ, Այվազյանին երբեմն հրապուրում են աննկղոտային մյուժեները («Սակուլանց Լևոնը» պատմվածքը), որոնք հարցադրման լրջությունը դյուրությամբ փոխարինում են դատարկ հումորիստիկայով, երբեմն էլ մեծ հնչեղություն է ստանում արվեստի բնագավառը մտնելու անարժան նյութը («Թխկուտի ձորում»)։

Բայց այստեղ ոչ թե թեման է մեղավոր, այլ գրողի էսթետիկական հայացքների նեղությունը. կյանքի երևույթներին ու տիպաժներին անդրադառնալիս, Այվազյանը գերազանցապես հետաքրքրվում է ոչ թե դրանց սոցիալական նշանակությամբ, այլ էկզոտիկ, արտաքուստ խիստ «յուրահատուկ», բայց ըստ էության անհետաքրքիր կողմերով։ Նրա հերոսների մեծ մասը նախատիպեր սոսկ թանգարանային նմուշներ են, որոնք այսօր թողնում են հոգեբանական անախրոնիզմների տպավորություն և բոլորովին պատկերացում չեն տալիս մի ջավայրի հասարակական և մարդկային էության մասին։ Կանգնելով էկզոտիկայի դիրքերի վրա, Այվազյանը բնականաբար դուրս չի գալիս տվյալ դյուղի, տվյալ բնաշխարհի շրջանակներից։ Եթե Բակունցի համար յուրաքանչյուր կերպար, օրինակ ցանկապատի արանքից նայող խոնարհ աղջիկը, ուսաց թագավորին նամակ գրող զայրագնած պապը, աշխատանքի և արդարամտության անխոնջ բարեկամ Լաո-Մարգարը, հայրենի հողի ցելերի համար նահատակված Սեթը,— այս շարքը կա-

րելի է անվերջ ձգել,— այն կետերն են, որտեղից երևում է հայրենի ժողովուրդը իր անցյալով ու ապագայով, իր հոգևոր կյանքի հարստությամբ ու ապագայի երազներով, ապա Այվազյանի հերոսները, առանձին բացառություններով, չունեն ընդհանրացման այդ ուժը. նրանց կանգնած տեղից երևում է միայն իրենց անձուկ, նեղ միջավայրը: Բակունցի տեսադաշտը լայն հայացքի շնորհիվ չի սահմանափակվում Զանդեզուրով (անցյալում արտահայտված սխալ տեսակետ), այլ ընդգրկում է հայ ժողովրդի պատմական կյանքի հորիզոնները, իսկ Այվազյանի մոտ այդ տեսադաշտը նեղանում է մինչև Սակուլանց Լևոնի և Շամոյի մտահորիզոնը: Ահա այն սկզբունքային տարբերությունը, որ առայժմ գոյություն ունի մեծ գրողի և նրա տրադիցիաները զարգացնել կամեցող «փինակցի» միջև:

* * *

Ժամանակը մեզ վերադարձրեց Բակունցի վաստակը, որն առաջին ալպիական ծաղկի նման մնացել է թարմ ու բուրավետ, հայրենի հերկի ակոսներին իր կյանքը զոհաբերած սերմնացանի հոգու պես շռայլ, ժամանակի ընթացքի մեջ ավելի իմաստնացած: Հայրենի հողի, մայրենի լեզվի, երկրի բնության, ժողովրդական բնավորության և ճշմարտության մեծ սերը,— ահա այն նվիրական սկզբունքները, որոնց նկատմամբ ակտիվ վերաբերմունքը ունի խիստ արդիական նշանակություն: Այս տրադիցիան, ինչպես և դասական գրողների ու մեր ժամանակակիցների՝ Հ. Հակոբյանի, Ավ. Իսահակյանի, Ե. Չարենցի, Դ. Դեմիրճյանի, Սա. Զորյանի ստեղծագործության բարձր սկզբունքները անհրաժեշտ է զարգացնել և խորացնել նոր ժամանակի խնդիրների լույսի տակ: Բայց հետևել ավանդներին, նշանակում է ոչ թե սահմանափակվել դրանցով (սա ստեղծում է էպիգոնության սխուր երևույթը), այլ առաջ անցնել Բակունցից ու Չարենցից, Դեմիրճյանից ու Զորյանից: Դա նշանակում է ընթանալ բարձր գաղափարների, մեծ հույզերի, նշանակալից պրոբլեմների ժողովրդային գրականու-

թյան ճանապարհով և պահպանել սեփական դեմքի անկրկնելի երանգը, լինել ոչ թե նախորդների ցոլքը, այլ ունենալ սեփական լույս։

Գրական տրադիցիաներից պետք է կարողանալ օգտվել ստեղծագործաբար, շարունակելով և ոչ թե կրկնելով այն։ Ամեն մի կենդանի գրականության մեջ անընդհատ պայքար է գնում շարունակողների և կրկնողների միջև, և հաղթում է նա, ով տրադիցիայի հունի մեջ շարունակում է որոնումը, հայտնագործում է իր անհատականությունը և իր պոետական աշխարհը։

Ռ. ԻՇԽԱՆՅԱՆ

Ա. ԲԱԿՈՒՆՑԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԼԵԶՈՒՆ

Գեղարվեստական գրականության նյութական առաղձը, առանց որի չի կարող ստեղծվել այդ գրականությունը, լեզուն է, այնպես, ինչպես երաժշտության համար երաժշտական հնչյունները, նկարչության համար՝ գիծն ու գույները: Հասկանալի է, որ ամեն մի գրական ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքը շատ բանով է պայմանավորվում լեզվական միջոցների ճիշտ ու հաջող ընտրությամբ, լեզվական ոճի մշակմամբ: Չի կարող լինել բարձրարժեք գեղարվեստական ստեղծագործություն, առանց բարձրարժեք լեզվա-ոճական տվյալների: Սակայն կան ստեղծագործողներ, որոնց համար գրական երկի լեզվա-ոճական գործոնը սովորականից ավելի դեր է խաղում, լեզվական ձևերի ընտրության հարցը գեղարվեստական պատկերման միջոցների մեջ շատ ավելի վճռական նշանակություն է ունենում, երբ բառը իրոք որ մի ողջ աշխարհի արժեք է ստանում: Դա հատկապես դիտվում է բանաստեղծական արվեստում: Այդպիսի բանաստեղծների լեզվի բյուրեղացումն ու ուրույնացումը հասցված է լինում առավելագույնի, այնպես որ ավելին անել թվում է անհնար: Հայ գրականության մեջ այդպիսիք են, օրինակ, Հ. Թումանյանը,

Վ. Տերյանը, Մ. Մեծարենցը։ Դրանց շարքին պետք է դասել նաև Ակսել Բակունցին։

Ամեն մի հեղինակի լեզվական-ոճական առանձնահատկությունները ճիշտ պատկերացնելու համար պետք է ելնել նրա ստեղծագործությունների գեղարվեստական առանձնահատկություններից, նրա ստեղծագործական տարերքի հատկանիշներից։ Տվյալ դեպքում Բակունցի տաղանդի կարևորագույն առանձնահատկությունները, մեզ թվում է, հետևյալներն են. ա) բանաստեղծական մեծ ներշնչանք, ուժեղ քնարականություն, բ) կրակոտ, անդուլպ սեր հարազատ աշխատավոր ժողովրդի, հատկապես գյուղացիության նկատմամբ, նրա կյանքի ամենախոր ճանաչողություն, գ) տիպականացման և միջավայրի գունավորում (կոլորիտ) ստեղծելու մեծ վարպետություն։ Այս երեք հիմնական գեղարվեստական հատկանիշներով էլ պայմանավորված են Բակունցի գրվածքների լեզվի և ոճի առանձնահատկությունները՝ լեզվի բանաստեղծականություն, ժողովրդայնություն և լեզվական-ոճական միջոցներով գունավորում ստեղծելու վարպետություն։ Այս առանձնահատկությունները Բակունցի երկերում հանդես են գալիս միահյուսված, չնայած երբեմն տարբեր գրվածքներում զգացվում է մեկի կամ մյուսի գերակշռությունը։ Իսկ այժմ մեզ թույլ ենք տալիս այդ հատկությունների արհեստական բաժանում՝ մեր քննությունն անելու նպատակով։

ԼԵԶՎԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Վաղուց է նկատված, որ Բակունցը արձակ գրող բանաստեղծ է։ Իրոք, այնպիսի ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են «Միրհավը», «Վանդունց Բադին», «Բրուտի տղան», «Մայրը», «Այու սարի լանջին» «Մինա Բիբին», «Լաո-Մարգարը», «Սաբուն» և ուրիշները ինչ են, եթե ոչ ամբողջովին հույզերով թրթռացող մի-մի գեղեցիկ բանաստեղծություն։

Ակնբախ է նաև, որ Բակունցի ստեղծագործությունների բանաստեղծական ոգին շատ բանով է պայմանավորված լեզվի յուրահատուկ մշակմամբ, լեզվական որոշակի միջոցների ընտրությամբ և ոճական յուրօրինակ հնարանքների ստեղծածը:

Ամենից առաջ բակունցյան ստեղծագործությունների լեզվի բանաստեղծականությունը արտահայտվում է խոսքի սեղմությամբ և կարճությամբ: Կարդալով Բակունցին՝ իսկույն զգում ենք, որ գործ ունենք սեղմ ու հակիրճ խոսքի վարպետի հետ:

Նախ հակիրճ է ու սեղմ Բակունցի նախադասությունը: Համեմատաբար փոքր տոկոս են կազմում ստորադասությունները, եղածներն էլ թիթևասահ են, զերծ մտքի ու ոճական ծանրաբեռնվածությունից: Բակունցը մեծ հաջողությամբ վերջավորված նկարագրություններ, քնարական պատկերներ է ստեղծում իր կարճառոտ, հատու նախադասությունների շարանով, ինչպես օրինակ. «... Երկու բարակ ձեռքեր ձգվում են դեպի ինձ և խնդրում.

— Ինձ էլ դրիր:

Նուշիկն է: Վիզը բարակ, դեղնած աղջիկը: Նրա սև աչքերը խոշոր են ու տխուր: Նա հաճախ է լաց լինում: Հայր չունի, իսկ մայրը ուրիշների դռանը լվացք է անում»: Կամ. «Երեկոն կապույտ է: Ծուխը ծալվածալ փաթաթվում է ժայռին, ինչպես վայրի խոտի որթը: Մխում է Դրնգանը, կրակները շարժվում են: Այնտեղ մարդիկ իջնում են գետափի դոմերը: Մի կով աղիողորմ բառաչում է... Գյուղը գիտե, որ բառաչողը Նարգիզն է, որի հորթը քարով է ընկել: Կովը լիզում է հորթի խոտով լցրած մորթին և չի զգում անասնական ջերմություն» (ԲՏ)[1]:

Բակունցը խոսքը զտում է, հղկում, ինչպես կոշտ հան-

[1] Համառոտագրությունները, որոնք ցույց են տալիս, թե Բակունցի որ ստեղծագործությունից է արված քաղվածքը, հետևյալներն են. (ԲՏ)՝ «Բրուտի տղան», (ԵՐ)՝ «Երեքյակի ընկուզենիները», (Զ)՝ «Զորքան», (ԻԲ)՝ «Իվան Բեյց», (Կարմ)՝ «Կարմրաքարը», (Կ)՝ «Կյուրևս»,

քաքարից ադամանդ պատրաստող վարպետը, մինչև ավելորդ ոչինչ չմնա։ Դա, իհարկե, տեղի է ունենում բանաստեղծական տարերքի պահին։ Ուժեղ ներշնչանքը բակունցյան խոսքը դցում է մի այնպիսի հունի մեջ, այնպիսի կերպարանք է տալիս նրան, որ այն կարողանում է իր մեջ ինչ-որ ձևով պահել բանաստեղծի բուռն զգացմունքները, որոնք հետո վարակում են ընթերցողին։ Հետաքրքրական է, օրինակ, որ Բակունցի հակիրճ նախադասությունները հաճախ նույնիսկ ռիթմավորվում են, առանում են ինչ-որ թաքուն, յուրահատուկ չափ, որ ավելի է ուժեղացնում գրվածքի էմոցիոնալ ներգործությունը. «Ամպը կախվում է, Անդոն ու մեր հորթերը կորչում են ամպի մեջ։ Ջորը լցվում է կաթնագույն ամպերով։ Բայց գետինը խլացնում է վազող ձիերի դոփյունը։ Իսկ կառքը գնում է. լսվում է զանգակների ծլնգոցը, կարծես աղջիկները մանր ծաղիկ են տալիս» (ԲՏ)։

Բակունցի խոսքում հանդիպում են, իհարկե, նաև ծավալուն, բարդ նախադասություններ, բայց դրանց բաղադրիչ մասերը դարձյալ զուսպ են ու հատու և ամբողջության մեջ խոսքը պահպանում է բնորոշ բանաստեղծական հակիրճություն։

Բակունցյան խոսքի սեղմության արտահայտությունն է նաև այն, որ մեկ կամ մի քանի էջ պահանջող նկարագրությունները այնտեղ շոշափելի են դառնում մեկ երկու նախադասությամբ, մի բան, որ նույնպես ավելի հատուկ է բանաստեղծությանը, օրինակ. «Երբ ձիավորներն անցան փողոցով, շները հաչեցին կանաչ աբայի վրա։ Աղջիկը գլուխը թեքեց, Սեյիդը ճրագի լույսով տեսավ և գորգը, և տորքի առաջ նստած աղջկան։ Նրան թվաց, թե աղջիկն ինքը մի գունավոր նախշ է գորգի վրա» (Ս), կամ՝ «Ահա առասպել մի հերոս, անունը Գեուշ, որի գերեզմանի սուր քարը հիմա էլ սրբատեղի է Սաբու գյուղում։ Ծերունիները երիտասարդ որսորդներին

(ԼԱ)՝ «Լիքեր Արմենիեր» (Մ)՝ «Մայրը», (Մխրհ)՝ «Մխրհավ», (Ս)՝ «Սաբու», (Վ.Բ)՝ «Վանդունց Բադինց», (Ր)՝ «Բևան, Բևանց», (Օ)՝ «Օրանջևա»։

ավանդում են Գեուշի պողպատե թրի մասին, որի մի հարվածով նա կիսում էր արջի գլուխը։ Մի այլ հերոս, որի վրա հարձակվել են երեք արջ, կոխ է բռնել մարդը նրանց հետ, մեկին սպանել, ապա բարձրացել ծառը, ոտքի թաթը թողնելով գազանի երախում» (Ս)։ Այս երկրորդ օրինակում մի փոքրիկ պարբերության մեջ Բակունցին հաջողվել է պատմել ժողովրդական երկու ավանդություն։

Բակունցի խոսքին բանաստեղծականություն է հաղորդում նաև լրացումների եւտադաս գործածությունը, որը տեղ է գտել նրա մի երկու առավել քնարական գործերի մեջ։ Իզեպ, այստեղ խոսքը վերաբերում է ոչ միայն եւտադաս որոշիչներին, ինչպես ոմանք ասում են, այլ ընդհանրապես եւտադաս լրացմանը, քանի, որ որոշիչից բացի կան նաև այլ լրացումների եւտադաս օգտագործման ոչ քիչ դեպքեր։ Օրինակ, հանդիպում են եւտադաս հատկացուցիչներ, ինչպես. «...ցեցի պես կրծում էին հիմքերը նոր շինության», «...ինչ աղբակույտ կար դանգերում երբեմնի սրատամ գայլերի...» (ԻԲ)։ Կան նաև եւտադաս պարագայի գործածության դեպքեր, ինչպես. «Իվան բեյը հասկացավ, ցավից կանչեց գիլ...», «...պատուհանի ապակիները զնգում էին կամացուկ» (ԻԲ)։

Բակունցի մոտ եւտադաս լրացումների օգտագործումը նույնպես յուրահատուկ ոիթմ է հաղորդում գրվածքին և այն ավելի հուզական ու վարակիչ դարձնում։ Եւտադասության չատ դեղեցիկ օրինակներ կան «Այու սարի լանջին» գրվածքում, որը մի սրտառուչ պոեմ է՝ նվիրված նախրապան Պետու անասելի մարդուր կյանքին ու ողբերգական մահվանը։ Ահա եւտադասության մի երկու օրինակ այնտեղից. «Միան էր բերում և կաղ աղջիկը պառավ և հետո միտքը մեղրաճանճի պես ծռնում էր ուրիշ ծաղկի վրա, շնչում նոր բույր», «տարիներ անցան, տարիների հետ ջահելությունն էլ անցավ և աշնան խոտի պես չորացավ տուն դնելու, կնիկ առնելու միտքը բաոուն», «նոր փորած հողը ծծել էր արյունը կարմիր», «գիշերվա անձրևը սրբեց, լվաց խոտերից կաթիլները Պետու արյան», «Այու սարի լանջին հիմա մի կտոր տեղ կա, ուր կա-

նաչն ավելի փարթամ է, ավելի մուգ։ Փարթամ կանաչն տակ փռում են ոսկորները Պետու»։

Բակունցը խոսքին բանաստեղծական շունչ է հաղորդում նաև որևէ կարևոր բնորոշ նախադասության պարբերական կրկնությամբ։ Օրինակ. «Վանդունց Բադին» դրվածքում դեղջուկ ամուսինների հոգու ավանդական մաքրությունն ու խեղճությունը ընդգծող «Աթանանց մեծ ընկուզենու» և նրա տակ եղած խարխուլ խրճիթի անընդհատ հիշատակությունը սրում է այդ հրաշալի գրվածքի ողբերգական տրամադրությունը և դարձնում այն ցնցող, սրտակեղեք։

Նման դեր են կատարում «Կյորեսում»՝ «ինչպես ձորը և ձորի գետը» նախադասության կրկնությունները, որով բորբոքվում է այն տրամադրությունը, որ ոչ միայն ժամանակն ու ընդհանրապես ամեն ինչ, այլ նույնիսկ գետն էլ անվերադարձ կերպով քանդում է հնադարյան Կյորեսը, որն այնչափ սիրելի է ու թանկ հեղինակի համար։

Վերջապես բակունցյան խոսքը բանաստեղծական են դարձնում այն անհամար, մեկը մյուսից փայլուն ու զարմանալի համեմատությունները, որոնցից կարելի է գոնել նրա երկերի ցանկացած տեղում։ Բակունցը հաճախ համեմատություններով ու պատկերներով է խոսում ամենաառօրյա, սովորական բաների մասին, որով և նրա արձակը անմիջապես տարբերվում է սովորական պրոզայից։ Օրինակ, պետք է ասել մի սովորական բան, թե ինչպես պատվող սղոցը գերան է կտրում, Բակունցն այդ նկարագրում է այնպես պատկերավոր, որ ընթերցողը նույնիսկ սկսում է լսել սղոցի զնգոցը. «Պողպատյա սղոցը պտտվում էր, գերանը դժկամությամբ էր իր սպիտակ բունը մոտեցնում, սակայն վագոնետը գլորվում էր և սղոցի սրածայր ատամները քրքրում էին փափուկ միջուկը, ավազի նման շպրտում։ Սղոցը զիլ էր զրնգում, երբ դեմ էր առնում կարծր կոշտի, ավելի արագ էր պտտվում, տաքանում և կոշտը ճեղքում։ Գերանը երկու կտոր անելուց սղոցն ավելի հանդարտ էր զրնգում, նեղ ձորից դուրս եկող գետակի պես և սպասում էր, որ մի այլ գերան, սպանդանոց քշվող եզան նման, վիզը

մեկնի սուր դանակի տակ» (Կարմ)։ Կամ, օրինակ, պետք է ասել, որ կրակն այրվում է, Բակունցը գրում է. «Կրակն ուրախ աղմկում էր, ինչպես աղբյուր» (ԵՀ) և այլն։

Ընդհանրապես Բակունցը, մանավանդ իր սկզբնական շրջանի գրվածքներում, ամենայն առատաձեռնությամբ աջ ու ձախ ցրում է իր գեղեցիկ պատկերներն ու համեմատությունները որպես գույնզգույն, բուրավետ ծաղիկներ։ Բակունցի գրելակերպի այս առանձնահատկությունն էլ միաժամանակ ժողովրդական մտածելակերպի արտահայտություն է, Բակունցի լեզվի ժողովրդայնության կարևոր դրսևորումներից մեկը։

Ի դեպ, պետք է ասել, որ Բակունցի խոսքի բանաստեղծականության վերը բերված առանձնահատկությունները եղել են այն պատճառներից մեկը, որ որոշ քննադատներ նրան համարել են իմպրեսիոնիստ։ Իհարկե, եթե այդ անունը Բակունցին տրվեր բառացի իմաստով, այսինքն, որ նրա խոսքը տպավորիչ է, ապա այն միանգամայն ընդունելի կլիներ։ Սակայն փորձ է արվել նաև Բակունցի անունը կապել արևմտաեվրոպական իմպրեսիոնիստական գրական հոսանքի հետ, որ միանգամայն անհիմն է։ Մասնավորապես լեզվի ու ոճի հարցում դժվար թե գտնվի մի այլ սովետահայ հեղինակ, որի ստեղծագործությունները իրենց լեզվա-ոճական հատկանիշներով ավելի կապված լինեն հայ գրականության, հատկապես հայկական բանահյուսության ավանդների հետ, որքան Բակունցինը։

Ինչպես ասվեց, Բակունցի լեզվի ու ոճի բանաստեղծականությունը միահյուսված է նրա լեզվի ժողովրդայնության հետ, ուղղակի բխում է նրանից։

Իսկ լեզվի ժողովրդայնությունը Բակունցի ստեղծագործությունների ամենակարևոր հատկանիշներից է։

ԼԵԶՎԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ

Գեղարվեստական խոսքը ժողովրդայնացնելու, ժողովրդի խոսակցական կենդանի լեզվի արտահայտչական մի-

ջոյներով հագեցնելու ձգտումը դիտվում է հայ հեղինակներից շատերի մոտ: Հայտնի է, որ այդ ձգտումը որոշ հեղինակների մոտ ավելի ուժեղ է եղել, լեզվաշինության հարցում սկզբունքային դեր է խաղացել: Այս կարգի հեղինակներից է նաև Բակունցը:

Բակունցի, ինչպես և ամեն մի հեղինակի, ստեղծագործությունների լեզվի ժողովրդայնության մասին խոսելիս անհրաժեշտ է տարբերել իրարից հեղինակային խոսքի և հերոսների լեզվի ժողովրդայնությունը, քանի որ յուրաքանչյուր դեպքում դեղարվեստական երկի լեզվին ներկայացվող պահանջները բավական տարբեր են:

Բակունցի հեղինակային խոսքի մասին կարելի է ասել, որ այն առավելագույն չափով (որքան այդ թույլ են տալիս գրական հայերենի սահմանները) մոտեցված է ժողովրդի, մասնավորապես հայ գյուղացու կենդանի խոսքին, այսինքն՝ այն մարդկանց լեզվին, որոնց կյանքի ու հոգու պատկերմանն է նվիրված Բակունցի գրեթե ողջ ստեղծագործությունը: Սրդեն հեղինակային խոսքի բառային կազմի քննությունից պարզ է դառնում հեղինակի ձգտումը՝ դեպի ժողովրդի խոսակցական լեզվի բառապաշարը և խուսափումն, եթե կարելի է ասել, առավել խիստ գրական ու դրքային բառերից: Օրինակ՝ ճարդ-դարման, պարանոց-վիզ, եկեղեցի-ժամ, այո-թուշ, ստվեր-շվամ, մղես-խլեզ, անկողին-տեղաշոր, ճիճար-լղար, ամուր-պինդ, անցյալ տարի-հերու, կարծես-ասես, փոխարեն-տեղ *(այսինչի տեղը)* և այլ այս կարգի զուգահեռներից Բակունցը միշտ կամ մեծ մասամբ ընտրում է երկրորդները: Նույնը կարելի է ասել նաև կառուցվածքով և հնչմամբ իրարից տարբերվող հետևյալ զուգահեռների մասին՝ երեկո-իրիկուն, աշուն-աշունք, գարուն-գարունք, հավատ-հավատք, զարմանալի-զարմացք (զարմացք բան), կին-կնիկ, արյունոտ-արնոտ և այլն: Դարձյալ մեծ մասամբ ընտրվում են երկրորդները:

Բացի այս Բակունցը մի շարք ցոյավոր և անցոյավոր բայական ձևերից (*ինչպես՝* արեցին-արին, բերեցին-բերին,

դրեցին–դրին, տվեցին–տվին և այլն) նույնպես դրեթե միշտ ընտրում է երկրորդները՝ անցյալավոր, կրճատ ձևերը, որոնք հատուկ են բարբառներին կամ, ավելի ճիշտ՝ ընդհանրապես խոսակցական լեզվին: Այս վերջին ձևերի ընտրությունը գուցե բացատրվի նաև Բակունցի ընդհանուր ձգտմամբ՝ գործածել ամեն մի լեզվական միջոցի հնարավոր ամենակրճատ ձևը: Օրինակ, գրական որոշ բառեր հնարավորության դեպքում նա նույնպես գործածում է կրճատ ձևով, ինչպես սովորույթ (փոխանակ՝ սովորություն), երթևեկ (փոխանակ՝ երթևեկություն), աննկատորեն (աննկատելիորեն), ախորժով (ախորժակով), մրջնոց (մրջնանոց) և այլն:

Բակունցի հեղինակային խոսքում առկա են գրական կամ առավել գրական ղուգահեռներ ունեցող նաև շատ ուրիշ բարբառային կամ կիսաբարբառային (այդ թվում նաև այլ լեզուներից բարբառներին անցած) բառեր, որոնք սակայն մշտական ընտրության առարկա չեն դառնում, կամ համեմատաբար ավելի քիչ են գործածված: Դրանցից են, օրինակ, տուտ (ծայր), պռոշ, պռունկ, աղլուխ, ուստա, խասիաթ, պիսեր, սամավար, կարտոշկա, սիմինդր, օճորֆ, պարապ (դատարկ), նիմիկվա, դաղրած (հոգնած), եռանալ, ետևսոտել, դառնալ (վերադառնալ), դինջանալ, պաչել, կեծանալ, գալ տարի, հա (հա գալիս գնում էին) և այլն:

Բարբառախոս գյուղացիների բառապաշարից վերցրած բառերի մի այլ խումբ են կազմում այնպիսիները, որոնք գրական համապատասխան ղուգահեռներ առհասարակ չունեն, ուստի և ընտրության հարց լինել չէր կարող: Այդպիսի բառերից են, օրինակ՝ ծալքատեղ, կռնատակ, փորքաշ, շվաքարան, աչքատակ, կալատեղի, աղվեսանաչ, արևմոտ, ճնանարամ, եկնհալ, ցցաչոր (ծառեր), ճմշքկալ, լողդողել (լվացքը), փստացնել (ծխախոտի ծուխը), շուլալվել, թոլոլվել, լոք–լոք անել, ժժալ (ձեռքի թաթը ժժում էր), լոշ–լոշ (ականջներ), բարդ–բարդ (ծուխը բարդ-բարդ էր գնում) և այլն:

Բակունցը լինելով ռեալիստ թափանցում էր հայ գյուղի կյանքի ամենափոքրիկ անկյունները, հայ գյուղացու

հոգու խորքերը, ստեղծում գյուղական կյանքի ճշմարտացի, անդերազանց պատկերներ, գյուղի մարդկանց մեկը մյուսից կենդանի կերպարներ: Հազիվ թե այդքան սքանչելի լինեն այդ պատկերներն ու կերպարները, եթե իր հերոսների լեզվից բացի հեղինակային խոսքում ևս Բակունցը այդքան համարձակ չօգտագործեր բազմաթիվ կիսագրական և զուտ բարբառային (այդ թվում նաև հարևան լեզուներից՝ բարբառներին անցած) բառեր: Անշուշտ, Բակունցը միշտ էլ բարբառային բառերի զգույշ ընտրություն է կատարում: Օրինակ, պատահական չէ, որ նրա հեղինակային խոսքում բարբառային այ>ե հնչյունափոխ բառաձևերը (դեղ, ձեն, լեն, ծեր) միայն մի երկու տեղ են գործածված և բոլորովին բնորոշ չեն այդ խոսքի համար: Ամենից կարևորն է, իհարկե, այն, որ բոլոր վերոհիշյալ բառերը Բակունցի մոտ օգտագործված են շատ հարմար և հեղինակային խոսքում չեն առաջացնում անճաշակ բարբառայնության որևէ զգացողություն:

Բակունցի ձգտումը՝ հեղինակային խոսքը հնարավորին չափ հարստացնել նկարագրվող հերոսների լեզվին հատուկ բառերով, արտահայտվում է նաև անձնանունների ու տեղանունների ընտրության մեջ. վերջիններս նույնպես Բակունցը գործածում է այնպես, ինչպես ընդունված է իր գեղջուկ հերոսների մոտ: Ահա մի քանի անձնանուն՝ Ջաոի աղիր, Մինա բիբի, Անա զիզի, Շարմաղ բիբի, Դիլաո դայի, Օնան ապեր, Աբա ապեր, Ավի, Զոլախ Եգոր և այլն: Բակունցը իր ամենից ավելի սիրելի հերոսներին անվանելով այսպես՝ կարծես ուզում է շեշտել իր մտերմությունը, հարազատությունը այդ մարդկանց և ընդհանրապես այդ անունների հեղինակի՝ ժողովրդի հետ: Բնորոշ է, օրինակ, որ Վանդունց Բադու կնոջ մասին խոսելիս Բակունցը ինքն էլ նրան անվանում է այնպես, ինչպես նրա նախրապան ամուսինը՝ Հաթումի աղջիկ, իսկ բարակ ոտքերով, երկարահասակ Մարգարին, որը «լագլագի պես ջրերից ձեռք չի քաշում», հեղինակն ինքն էլ շարունակ կոչում է Լաո-Մարգար անունով՝ միանալով ժողովրդի բարի հումորին ու համակրանքին այդ ազնիվ մար-



Ակսել Բակունցը իր եղբոր—Վահանի հետ, 1934 թ.

դու նկատմամբ, որը նկարագրված է այնքան մեծ գորովանքով։ Այստեղ Բակունցը կանգնած է իր սիրելի հերոսների՝ հասարակ գեղջուկների կողքին, նույն դիրքերում, մինչդեռ նրա հերոսներից ոմանք նույնիսկ անձնանունների գործածությամբ տարբերվում են գեղջուկ հերոսներից և հեղինակ Բակունցից։ Հատկանշական է օրինակ, որ «Կարմրաքարի» քահանան (որի համար նույնպես Բակունցը օգտագործում է ժողովրդի տված անունը՝ Տեր-Նորընծա) տարբերվելով իր համագյուղացիներից, ինչպես և հեղինակ Բակունցից՝ Շուղանց Իսոյին անվանում է Իսրայել, ջաղացպան Անդրիին՝ Անդրեաս և այլն։

Երբեմն ժողովրդի կողմից արհամարհված անձանց համար գործածելով այնպիսի անուններ, ինչպես սուտիկ ուրկանի բոռ Գրդլ Պուղի, Ամբարի կատու Սողոմոն, կամ Ջանբառեխ Գալուստ՝ Բակունցը միանում է ժողովրդի արհամարհական ծաղրին այդ մարդկանց նկատմամբ։

Որոշ տեղերում էլ հեղինակի կողմից որևէ անվան ժողովրդային կրճատ ձևի գործածությունը հերոսին դարձնում է ավելի հարազատ ընթերցողի համար։ Օրինակ, «Բրուտի տղայի» Անդրանիկին մտերմական ձևով միշտ անվանելով Անդո՝ Բակունցը ավելի սրտառուչ է դարձնում նրա կյանքի պատմությունը ընթերցողի համար։

Տեղանունները նույնպես Բակունցը սիրում է դործածել իր հերոսների պես ժողովրդական ձևով, ինչպես, օրինակ, Կյորես, Բևան, Հյումբաթի ձոր, Միրանի տափ, Ծլսեզի տախտ, Շուղանց fարատակ և այլն։

Բակունցի հեղինակային խոսքում տեղ գտած բարբառային քերականական տարբեր ձևերի մասին կարելի է ասել հետևյալը։ Նախ փոքր տոկոս են կազմում և բացառություններ արժեք ունեն խիստ բարբառային քերականական ձևերը։ Մի երկու տեղ միայն օգտագործված են զուտ բարբառային հոլովաձևեր, ինչպես սերկևլու, տղին, շուխի, զուռնով, մուրաբի, ճանուն, իրա և այլն։ Մինչդեռ դրական լեզվին ավելի հարազատ այնպիսի ձևեր, ինչպես՝ աշունվա.

գառուճվա, իրիկվա, Բակունցի մոտ սովորական են, քանի որ, ինչպես ասվեց, այդ բառերի ուղիղ ձևերը (աշուճ, գառուճ և այլն) նա ժողովրդական կազմությամբ ու հնչմամբ է գործածում: Մի շարք բառերի հոդնակին նույնպես Բակունցը մեծ մասամբ կազմում է ժողովրդական ձևով (գյուղացիք, բաղաքացիք, տնեցիք):

Բակունցի հեղինակային խոսքում երբեմն դանում ենք նաև շատ հաջող գործածված ժողովրդական-բարբառային խոսքաոուվյուն, ինչպես՝ «Պատահում էր, որ կովը հանդիս էր ծնում» (հանդում), «Պետին ավելի էր մտածում փորձանքի համար» (մասին), «սարի տակին» (տակ), «աչքովն էր ընկնում» (աչքին) և այլն: Այս ձևերը Բակունցի կողմից գործածվում են շատ տեղին և միայն առավել պատկերավոր են դարձնում խոսքը:

Բակունցի հեղինակային խոսքի համար սովորական է նաև լրացում անորոշ դերբայի փոխարեն բայի դիմավոր, համաձայնեցված ձևի օգտագործումը, ինչպես՝ «չի ուզում գա» (փոխանակ՝ գալ), «եկել է մի բան իմանա» (փոխանակ՝ իմանալու), «ուղեց ասի» և այլն: Այսպիսի շարահյուսության հաջող կիրառությունը շատ է կենդանացնում գեղարվեստական խոսքը և որոշ դեպքերում պետք է իրավունք համարել: Չի կարելի համաձայնել այն լեզվաբանների հետ, որոնք անվերապահորեն մերժում են ստորոգյալի և նրան լրացնող բայի այսպիսի համաձայնեցված ձևերի օգտագործումը դրական լեզվում: Պետք է նկատի ունենալ, որ գեղարվեստական խոսքն ունի իր պահանջները և այն, ինչ հարմար չէ օգտագործել հրապարակախոսական կամ գիտական լեզվում, հաճախ շատ անհրաժեշտ է լինում գեղարվեստական դրականության լեզվի համար:

Վերցնենք, օրինակ, հետևյալ դեպքերը. «Սաքանի փոքրիկ տղան երևաց գոմի դռան մոտ, պորտը քորելով ուզեց ներս մտնի, բայց նանին թևից բռնեց, տուն տարավ» (ՄՉ), «Սրանց տան մոտով անցնելիս Սաքանը ուզեց մոտենա, բայց պատուհանում լույս չտեսավ, անցավ» (ՄՉ), «Տիտոսը չիմա-

ցավ ինչ ասի» (Ր)։ Սրեն այս կապակցություններում բայերի դիմավոր ձևերը՝ ներս մտնի, մոտենա, ասի փոխարինենք համապատասխան անորոշ դերբայներով՝ ներս մտնել, մոտենալ, ասել (ինչպես՝ պորտը քորելով ուզեց ներս մտնել, Սաքանը ուզեց մոտենալ, Տիտոսը չիմացավ ինչ ասել), ապա դգալի չափով կնվազի խոսքի կենդանությունը, կդադարեցնա դյուրական միջավայրի գունավորումը, կստացվի խոսքի որոշ արհեստականություն, գրքայնություն, մի բան, որ նկատելիորեն կդցի գեղարվեստական ստեղծագործության արժեքը։

Բակունցի խոսքի շարահյուսությունը ունի նաև ժողովրդայնության բազմաթիվ այլ տարրեր։ Դրանցից է, օրինակ, միայն բաղադրյալ ստորոգյալով (զեղչված ենթակայով) նախադասություն կազմելու բակունցյան հակումը, ըստ որում այդ կարգի նախադասությունը կարող է և՛ առանձին տրվել, և՛ կազմել որևէ բարդության մի մասը։ Օրինակներ. «Սոնան էր, զառ մանդիլով նորահարսը...», «Տերևները խշշացին։ Դիլան դային տապ արավ, պահվեց քարի հետևը։ Միրհավն էր, հանգիստ քշուշ անելով փոխում էր արնագույն տոտիկները...» (Միրհ), «Նախարապանն է, որ նախիրը դյուղում ցրելուց հետո ժողովատեղին է եկել մնացողներից մի բան իմանա» (Զ), «Նուշիկն է։ Վիզը բարակ աղջիկը» (ԲՏ), «Երազի մեջ Անտոնն էր, ձեռքի ճիպոտով խփում էր մոշի ճյուղերին» (Ր)։ Բակունցը զեղչում է դա դերանուն-ենթական։ Փոխանակ գրելու դա Սոնան էր, դա միրհավն էր, դա նախարապանն է և այլն, գրում է՝ Սոնան էր, միրհավն էր, նախարապանն է։ Դերանուն-ենթակաները այս կարգի բաղադրյալ ստորոգյալների հետ միայն ձևական դեր ունեն (քերականական ենթակա են), իրական ենթական ստորոգելիական վերադիրն է (օրինակներում՝ Սոնան միրհավը, նախարապանը, Անտոնը)։ Այդ կարգի ձևական ենթակաների զեղչմամբ խոսքի մեջ ավելի է շեշտվում նկարագրվող առարկան, ինչ-որ վիպականություն է մտնում խոսքի մեջ։ Այդ կարգի նախադասությունները հատուկ են ժողովրդական պատմելակերպին։

Բակունցի հեղինակային խոսքի ժողովրդայնության ավելի կարևոր գործոն է ևարադիրների *ու* ժողովրդական դարձվածքների առատ գործածությունը: *Բակունցը կարծես իր հերոսների նման այլ կերպ չի էլ կարողանում արտահայտվել: Օրինակ, փոխանակ ասելու՝* կանչում է, ևարցնում է, պատասխանում է, տեղեկացնում է, պատմում է, մտաբերում է, առկայծում է, լսեց, հիշեց, ճաշեցին *և այլն, նա ասում է՝* ձայն է տալիս, պատասխան է տալիս, իմաց է տալիս, պատմություն է անում, մտաևան է անում, միտն է բերում, ցոլք է տալիս, ականջովն ընկավ, միտն ընկավ, ճաշ արին *և այլն:*

Հաճախ բակունցյան հեղինակային խոսքի հարադիրները ավելի դարձվածքային են լինում, ինչպես՝ «Այգում ջուր արեց» (ջրեց), «Կանգնում է շունչ առնելու» (հանգստանալու)՝ «Ծառերը ճղներն իրար էին տալիս» (փոխանակ՝ «ծառերի ճյուղերը շարժվում են»), «Հարուղը մտիկ չարեց» (չանսաց), «Երբ խոսքը Պետու վրա դար» (մասին լիներ), «Կուռը ճաով պատ տվավ», «Ասվով ջուր կապելիս», «դուռը վրա է դնում», «Բոստան անի», «Հարճաշ անի» (լծկանը), «Կիտ արին», «Ջուրն ուրիշ առվով անում» և այլն: Երբեմն նույնիսկ Բակունցը չգտնելով համապատասխան հարադիր բայ, բայց և խուսափելով գործածել բայի գրական սովորական ձևը, ինքը տալիս է նրան հարադիր ձև, ինչպես՝ ենթադրություն արին, երկյոտ շէր անում, հարց է անում *և այլն:*

Բակունցի գործածած բազմաթիվ ժողովրդական խոսուն հարադիրներ շատ մասնավորացած իմաստ ունեն և որևէ կարգի գրական զուգահեռ չունեն: Դրանցից են, օրինակ՝ «Բեղարած գյուղացիք արևկող էին անում», «Ասվակի ջրից երկու կից անում», «Հարուղը շափսում եկավ» (գորահավաքի ժամանակ), «Հորթերը տեղաց արեց», «Աչերը կիսախուփ անում»), «Պատի տակ շար ընկած գյուղացիք» և այլն:

Բակունցի հեղինակային խոսքի համար բնորոշ են նաև այլ կարգի ավելի պատկերավոր դարձվածքային արտահայտություններ, ինչպես, օրինակ՝ «Միտը ման էր ածում *գյուղի*

ծանոթ տներում, աղջիկներին վերհիշում», «Հյումբաթի ձորի աստղը բեխվեց», *«Շատ խոսք ու զրույց կար գրասենյակում»*, «Մի մատ *չորացած քրտինք ու կեղտ»*, *«Լուսինն Ա*ր*ծաթ շաղ տա ջրի երեսին»*, *«Շաքարը դառնում է* հիվանդի դեղ» *(այսինքն՝ պակասում է)* և այլն:

Դարձվածքային տարբեր տիպի արտահայտությունները գեղարվեստական խոսքին կենդանություն և պատկերավորություն կարող են հաղորդել միայն այն դեպքում, երբ նրանք օգտագործվում են ճիշտ ու տեղին: Բակունցի մոտ բոլոր կարգի դարձվածքները ոչ միայն օգտագործվում են միանգամայն տեղին, այլ դրանք ուղղակի նրա խոսքի անքակտելի մասերն են: Ահա երկու օրինակ՝ «Հերիք էր հիշողության տուտը բացվեր, կծիկը վերջ չուներ: Ես կտար, ամեն մի հանդույցի մի պատմություն կաներ ու գլուխը կերերեր, աչքերում հին օրերի կարոտը կփայլեր մեղմ լուսաբացին հալվող աստղի պես» (ԻԲ), կամ՝ «Ավան ամու այգում կանաչի վրա նստոտել էին մի քանի հոգի: Դարբին Վանեսը մեկնվել էր մեջքի վրա, աչքը գցել գառան չափ ապիտակ ամպին, որ կարծես արածում էր՝ մեկ հանդարտ, մեկ էլ սուրում ջինջ երկնքի վրա: Դարբինն ականջը կախել էր *զրույցին: Եվ միտք էր անում, իզուր են խոսում Ավան ամին էլ, Շուշանց Հալևորն էլ... Միայն ինքը գիտե ուղիղ ճանապարհը: Իսկ նրանց ասածը՝* ինչպես անտառի արահետը բոլոր օրերին» *(Կարմ)*: *Այսպիսին է Բակունցի ստեղծագործությունների մեծագույն մասի հեղինակային խոսքի ընդհանուր երանգը:*

Բակունցյան հեղինակային խոսքի դարձվածքային հատկանիշներից է նաև բառերը ժողովրդական իմաստաբանությամբ (փոխաբերությամբ) օգտագործելը, ինչպես օրինակ՝ «ձեռքի մահակով մի կշափեր իշափորին», «Վարժապետ Մինասը Թավրիզի ճամփան բռնեց», «Գյուրջի օբին սկսում էր խաղ տալով տեսնել Գորիսի անվանի քաղաքացիներին», «Մի այդպիսի գիշեր շունը հանկարծ կոխեց», «Իսահանց մեծ տղան, Խաչումենց Օհանը և տանուտերը դառան կոմիտե», «Վարժապետ Մինասի տանը «կոմիտե» է

նստում», «Տան կառուցը շոռեց», «Ծղրիդները կանչում էին», «Արջի հետ էին կոխ կենում», «Տերտերակինը առաջնակով ծաներ» և այլն։ Բառերի, հատկապես բայերի այսպիսի իմաստաբանությամբ օգտագործելը խոսքին ուժեղ ժողովրդային երանգ հաղորդելու հետ միասին, այն դարձնում է առավել իդիոմատիկ, ուստի և ավելի արտահայտիչ ու պատկերավոր։

Հետաքրքրական է նաև, որ բակունցյան անվերջանալի, անհամար համեմատություններից մեջ ևս զգացվում են նրա գեղջուկ հերոսների պատկերացումներն ու մտածելակերպը։ Իր համեմատությունների մեծ մասի համար Բակունցը օգտագործում է ժողովրդի, գյուղացու շրջապատը, նրա կյանքի հետ կապված իրերն ու երևույթները։ Այսինքն, այստեղ ևս հեղինակը համեմատություններն անում է այնպես, ինչպես կանեին իրենք՝ նկարագրվող հերոսները։ Ահա մի քանի օրինակ. «ժողովուրդը հետևից նրանց աղի վրա գնացող ոչխարի պես», «... ոտքերը քաշ տալով ինքն էլ գնաց բոլորի հետ հոտից ետ ընկած կաղլիկ ոչխարի նման» (Օր), «Գլխում մի հարց պտույտ էր անում, ինչպես կամը կալում» (Կարմ), «Արևը թեժացրել էր Թիթեղյա կտուրը, ինչպես բոնրի պատ» (Կարմ), «... աչքերը ծերությունից չորացել, ճաքճքել էին ձմեռը ցյուղիին մնացած ծիրանի նման» (Մ), «Տերտերը քթոմն էր խոսում, ձայնը ղրնդում էր ասես պարապ կարասի մեջ էր ինչում...» (Կարմ), «Երբեմն էլ ճղակտոր էին անում մի ծառ, պոռւղ քաղում, իսկ ցյուղը թողնում ընկած մորթած անասունի պես» (ԻԲ), «Սրահի կիսամութում փափախները մակաղած ոչխարների պես էին, չիբուխների կրակները՝ խոտերի մեջ լույս տվող բզեզներ» և այլն։ Նույն բանը պետք է ասել Բակունցի հեղինակային խոսքի համար բնորոշ այնպիսի էպիտետների մասին, ինչպես «ագին ծաղիկ մի կով», «ճիլ խոտ» և այլն։

Հաճախ Բակունցը խոսելով որևէ հերոսի մասին, նրա հետ առնչվող նկարագրություններում համեմատությունները անում է այդ հերոսի համար չափազանց սովորական դարձած, նրա ամենօրյա զբաղմունքի առարկաների հետ, ինչ-

պես օրինակ՝ հորթաբած Տիտոսի մասին ասում է. «Տեղից վեր թռավ, թռնելու հետ մաքերը հորթերի պես շաղ եկան» (Ր), իսկ այդպիսի, դիւնագործ Դիլան դայու մասին ասում է «Երիտասարդ էր այն ժամանակ, երակներում արյունը եռում էր իբրև բունդ գինի» (Միրհ) և այլն:

Բնորոշ են Բակունցի մոտ այնպիսի մարդկանց նկարագրությունները, որոնք արհամարհվում են, չեն սիրվում հայ աշխատավոր գյուղացու (նաև հեղինակի) կողմից: Ահա գյուղի դորբայի նկարագրությունը. «Իսկ իրեն որ նայես, բամբես, տզի պես գետին կսիակշի. լղար՝ դարմանով պահած ձիու պես... Նայում ես դեմքին, ասես որդ կերած կարտոշկա լինի, աչերը բզով ծակած, ունքերը կատարյալ բեղ, փափախի մազերից չի ջոկվում» (Ջ): Ահա մի պրիստավի նկարագրություն, որի դիմաց վիրը ծուռ կանգնել է դանդատավոր խեղճ գյուղացին. «Պրիստավը բեղերը ոլորեց, բեղը փաթաթեց մատին և ձգեց մինչև աչքատակ, ասես աչքն էր ուզում կոխի: Բեղերը ոլորելիս թշերն ուռցրեց, զուռնա փչողի պես» (Օր): Իսկ մեծախոս վարժապետ Մինասը այսպես է նկարագրվում գյուղացիների առաջ իր խաբեբայական ճառերից մեկն արտասանելիս. «Այսպես էր ասում վարժապետ Մինասը և ճառում, կոկորդը պատռում, կուրծքը ծեծում, ձեռքերը ճամու ջաղացի բևեռի պես շարժում օդի մեջ» (ՎԲ): Այսպիսի համեմատություններով է երևույթներն ընկալում ու մտածում ժողովուրդը, այդպես են մտածում Բակունցի հերոսները և ինքը հեղինակը՝ նրանց հետ միասին:

Պետք է նկատի ունենալ, իհարկե, որ ժողովրդի կենդանի խոսքի բազմաթիվ ու բազմազան տարրերը Բակունցի հեղինակային խոսքի օրգանական մասերն են և նրանց ողջ ուժն ու հմայքը ի հայտ է գալիս միայն բնագրի կապակցություններում, ամբողջական խոսքի մեջ:

Միաժամանակ որքան էլ փորձենք Բակունցի խոսքի ժողովրդայնությունը բնորոշել վերլուծման և այդ ժողովրդայնությունը պայմանավորող գործոնները ի հայտ հանելու միջոցով, դարձյալ ինչ-որ կարևոր բան կմնա չպարզված: Բանն այն է, որ Բակունցի հեղինակային խոսքի ժողովրդայ-

նության պատճառը ոչ թե այդ խոսքը ժողովրդային լեզվի տարրերով հագեցնելն է, այլ այն, որ ժողովրդային է բակունցյան խոսքի բուն ակունքը՝ ողջ լեզվամտածողությունը, ընդհանրապես արտահայտվելու ձևը, խոսելակերպը: Բակունցյան խոսքը զերծ է դրքայնությունից, հրապարակախոսական, թերթային շաբլոնից, որով այսօր ծանրաբեռնված է շատ հեղինակների ստեղծագործությունների լեզուն: Բակունցի հեղինակային խոսքում չենք պոնում նաև դրաբարյան կամ այլ կարգի խրթնաբանություններ, մեռած «գեղեցիկ» բառերի գործածություն, քերականական օտարաբանություններ: Բակունցը բոլորովին չի հրապուրվում նաև բառաստեղծական նորարարությամբ: Նա միշտ որոնում և ընտրում է շատ գործածվածը, փորձվածն ու հզկվածը: Մի առիթով Բակունցը իր մայրենի բարբառը համեմատում է «նախշերով ու վարդ ծաղիկներով» զորգի հետ. «ինչքան հնանում ու մաշվում էր, այնքան շքեղանում էին զորգի գույները»,— գրում է նա: Ահա Բակունցը վարպետ գեղանկարչի պես իր լեզվում օգտագործում է այդ հին զորգի կախարդիչ գույները:

Վերջապես Բակունցի հեղինակային խոսքի գուցե ամենահետաքրքիր հատկությունն այն է, որ չնայած այնտեղ չափազանց մեծ առատությամբ են օգտագործված ժողովրդային խոսքի, բարբառների բազմապիսի տարրերը, արտահայտչական միջոցները, այնուամենայնիվ, այդ խոսքը ոչ միայն ամբողջովին պահպանել է հայոց դրական լեզվի կուլտուրան ու խստաշնչությունը, այլ հաճախ զարմանալի կերպով շողշողում է ոսկեդարյան դրաբարի բնորոշ փայլով՝ հիշեցնելով Վ. Տերյանի խոսքերը.

Եվ հնչում է որպես աղոթք
Արքայական քո լ՛եզուն:

* * *

Մեծ համառությամբ ու ճաշակով է կառուցում Բակունցը իր հերոսների լեզուն: Ամենից առաջ Բակունցի ստեղծագործությունների համար շատ բնորոշ է այն, որ հեղինակային խոս-

քը և բազմաթիվ բարբառախոս հերոսների խոսվածքները հրաշալի կերպով ներդաշնակված են առաջինի առավելագույն ժողովրդայնացման, երկրորդի հմուտ գրական մշակման շնորհիվ։ Ահա հերոսի խոսքից հեղինակայինին անցնելու մի օրինակ.

«—Մանաս, տասլ արա, Առաքելը պրիստավի տունը ջրի ճամփա է շինել։

Բայց Մանասի ջրաղացն էլի հերվա աղունն է աղում։

— Հենց գիտեք, թե պրիստավից էլ մեծ մարդ չկա՞»... և այլն։

Հեղինակային խոսքի և հերոսների խոսվածքի որոշակի հակադրությունը, որը սովորական է շատ արձակ գեղարվեստական ստեղծագործությունների համար և հատուկ որոշ հայ դասական հեղինակների մի շարք ստեղծագործությունների լեզվին, Բակունցի մոտ հասցված է նվազագույնի, իսկ Զանգեզուրը պատկերող նրա գրվածքներում չկա բոլորովին։ Դա բխում է Բակունցի գրելակերպի մի կարևոր առանձնահատկությունից, որը հատկապես նկատվում է նրա սկզբնական շրջանի ստեղծագործություններում։ Հեղինակն ամբողջովին կանգնած լինելով իր կողմից նկարագրվող հայ աշխատավոր գյուղացիների մտածելակերպի դիրքերում՝ գեղարվեստական խոսքի մեջ նույնպես կարծես ներկայանում է ոչ թե իբրև գյուղը վերևից դիտող մտավորական, «մանանագետ» դրող, այլ իբրև գեղջուկ հերոսներից մեկը՝ օժտված պատմելու, կյանքի պատկերման հսկայական տաղանդով։

Միաժամանակ Բակունցը այն եզակի հայ հեղինակներից է, որի մոտ Հայաստանի տարբեր վայրերի ներկայացուցիչների խոսքը պահպանել է յուրաքանչյուրի բարբառի գրավիչ առանձնահատկությունները։ Կարդալով զանգեզուրցի Նիազանց Անդրիի, Աթա ապոր, քանաքեռցի Միրզամի, արևմտահայ Լաո-Մարգարի, սասունցի քեռի Դավոյի, վանեցի Մեջիտա մայրիկի խոսվածքները՝ չի կարելի չզգալ, որ Բակունցը սիրով ու փաղաքշանքով է վերաբերվում ոչ միայն

այդ մարդկանց, այլև նրանց մայրենի բարբառներին։ Միաժամանակ Բակունցը չի սիրում իր գեղջուկ հերոսների լեզվի համար պատճենավորել բարբառը. հերոսների խոսքում տեղական բարբառներն օգտագործելիս Բակունցի մոտ անընդհատ զգացվում է մեծ գեղագետի նրբաճաշակություն ու գեղարվեստական տակտ։

Նրա հերոսների ամենաբարբառաերանգ խոսվածքներն անգամ զերծ են որևէ կարգի բարբառային նատուրալիզմից ու գռեհկությունից։

Բակունցը աշխատում է բարբառից վերցնել լավագույնը և գրական լեզվին առավել հարազատը։ Հերոսների խոսքը նա ամեն դեպքում գրական մշակման է ենթարկում, սակայն շատ զգույշ՝ ժողովրդային արտահայտությունների փայլին ու կենդանությանը որևէ կերպ չվնասելու համար։

Բակունցի հերոսների լեզուն ժողովրդական, պատկերավոր ու պարզ խոսքի հրաշալի օրինակ է, բարբառների դարձվածքային հարստությունների մի իսկական գանձարան։ Հերոսների խոսքում չկա որևէ շինծուություն, արհեստականություն։ Ահա «Կարմրաքարի» Ավան ամու խոսքից մի հատված, ուր նա պատմում է իր երիտասարդության ընկերոջ մասին. «Նա հենց էն ժամանակ էլ էդպես էր, մեկ էլ տեսար վրառս կնեղանար, թե խոզն ինչ է, որ մարդ նրա համար ծմակներն ընկնի, արի գլուխ առնենք, կորչենք, տեսնենք, աշխարհը որտեղ է վերջանում... Այ Անդրի, գլխիդ ձի չի քացի ավել, կրակը թեժ արա... էս մթնկա գիշերին ձորերում հազար ահ, հազար փորձանք։ Ո՞ւմ ես ասում։ Ածխակոթը վեր էր առնում, դուրս գալիս։ էն անտեր խոզերն էլ հենց իմանում էին, թե գայլի վրա է վազում, ճղրտում էին, իրար տալիս, բղղում։ Հա կանչի, հա սպասի։ Մեկ էլ լուսաբացին գալիս էր՝ բեզարած, ջարդված, ցեխոտ։ Ունքամեջը չէր բացվում... Անդրի, էդ ո՞րտեղից։ Պատասխան չէր տալիս։ Հենց ուզում էի բռնեմ, տակս կոխեմ, մի լավ վեր հատեմ, համա ինձանից ուժոլ էր։ Էդ օրը բերանը երկու կտոր չէր անի, գլուխը կախ, էս ծառի տակ կնստեր, էն քարը շուռ կտար... Որ հանդարտվեր՝ էլի էն ըն-

կերն էր, ասող, խոսող։ Հարցնում էի, Անդրի ո՞ւր էիր էն գիշեր։ Միծապում էր... էն քարերն ինչի՞ էիր շուռ տալիս... Քե՝ տակին ոսկի կա, համա չգիտեմ, որ քարի տակին է։ Էն է, վերջին տարին պահակեցինք, հանդարտեց»։ Եվ ամենուրեք այսպես անկաշկանդ ու անուշ է ծորում դեղջուկ հերոսների բովանդակալից խոսքը Բակունցի երկերում։

Միաժամանակ Բակունցը իր բոլոր հերոսների լեզուն խիստ տիպականացնում է։ Միայն իրենց խոսվածքով հրաշալի կերպով անհատականացված են բազմաթիվ կենտրոնական և երկրորդական դերեր ունեցող անձինք։ Հաճախ Բակունցը իր հերոսի նույնիսկ մի դիպուկ արտահայտությամբ կարողանում է բնորոշել նրան։ Օրինակ, որքա՜ն հատկանշական են Բակունցի ամենահմայիչ հերոսներից մեկի՝ ջրբաշխ Լաո-Մարգարի «Ծառդ պտուղ չի տար, յավրիս, գողության մի վերժեցուր» արտահայտությունը, կամ՝ նախրապան Պետիի համար բնորոշ «ջան մարալ» բացականչությունը, որով սարերի պարզամիտ այդ մարդը արտահայտում է իր ուրախությունը կամ տխրությունը դիմելով սիրելի անասուններին՝ նրանց լավ կամ վատ վիճակի պահին։ Մաքրություն ու պարզություն է բուրում նաև Վանդունց Բադիի, կամ «Եղբայրության ընկուզենիների» Նիազանց Անդրիի ու Աքթա ապոր լեզվից։ Երբ դաշնակցական քննիչի առաջ Աքթա ապերը հասարակ խոսքերով արտահայտում է իր հստակ մտքերը, բացատրելով, որ ադրբեջանցի Օրուջը լրտես կամ թշնամի չէ, այլ իր սիրելի քիրվան, «ճրագի պես արդար մարդ», որ «նրա տունն իմ տունն է» և որ «նրանում մեղք չկա, չկա», զայրացած քննիչը նրան ասում է, «Տարիքիդ եմ խնայում ծերուկ, թե չէ ես քեզ հետ ուրիշ լեզվով կխոսեի»։ «Ուրիշ լեզու չեմ իմանում... էս է իմ լեզուն»,— ասում է Աքթա ապերը։

Ճշմարտության այս պարզ լեզվի կողքին Բակունցը հմտությամբ ստեղծել է նաև զանազան խոջաների, վարժապետ Մինասի տիպի փուչ ճառախոսների և բուրժուական այլ մտավորականների ու նրանց տիկինների լեզուն. «Պուշոկ, նե սմեյ, Պուշոկ,—Երեմ Նիկիտիչ խավիարը հիանալի էր»,—

այսպես է խոսում Գորիսի «նրբաճաշակ» կանանցից մեկը՝ Լյուդմիլա Լվովնան իր կապույտ ժապավենավոր շնիկի և այսպես կոչված, «պրոգրեսիստ» վաճառական Սիրաս Երեմի հետ։ Վերջինիս համար էլ բնորոշ է հետևյալ խոսելակերպը. «Պա մոեմու դրուժբա լուչշե զալմազալ... Տիգրան Պետրիչ, համարի, թե մի ոչինչ զարազումեննի էր էդ Մարկով վառոյի ասածը... Խմենք, դասպադա...»։ Նույն քաղաքի դեղագործ, «փիլիսոփա» Քյալլա Ծատուրը բնորոշվում է իր «Բարոնայք, Ջանկազորու կավառի Կորիս քաղաքն լուսավորյալ է», իսկ մշտական նարդի խաղացող Բալասան Կյնվեր բեյը իր «Սեբիր սիբիրսան... զառ դու բարա, քարերը Թուի արա» արտահայտություններով և այլն։

Ընդհանրապես Բակունցի հերոսների լեզվի կարևոր առանձնահատկություններից է նաև այն, որ այդ հերոսներին իրենց խոսքի միջոցով անհատականացնելիս՝ Բակունցը անկողմնակալ չի մնում, իր վերաբերմունքն է դնում այդ խոսքի մեջ։ Օրինակ, երբ խոսում է «Կարմրաքարի» Ավան ամին զգում ենք, որ Բակունցը սիրում է նրան, երբ խոսում է տերտերը, զգում ենք, որ Բակունցը երգիծանքի զգացում ունի նրա նկատմամբ, երբ խոսում են «Կյորեսի» Օլինկան կամ Լյուդմիլա Լվովնան, զգում ենք, որ Բակունցը զզվում է նրանցից, իսկ երբ խոսում է «Կարմրաքարի» խոջա Հիբանի կրտսեր որդին, զգում ենք, որ Բակունցը ատում է նրան։

Բակունցի մոտ հերոսների խոսք ասելով չպետք է հասկանալ միայն նրա հերոսների անմիջական բանավոր արտահայտությունները։ Նրա հերոսները «խոսում են» և անհատականանում նաև իրենց նամակների, օրագրերի, նույնիսկ մուրհակների մեջ։ Այդ տեսակետից մեծ կատարելության է հասցված «Տիգրանուհին» պատմվածքը։ Այստեղ երազահանի լուսանցքներում գրված հիշատակարանի մի քանի տեղ տողից ընթերցողի առաջ կենդանի կանգնում է ոչ միայն 16-ամյա գեղջկուհի Տիգրանուհին իր ողջ կարճատև կյանքի ու մահվան ողբերգական պատմությամբ, նրա հարսը իր վանող անդրանկությամբ, այլև ինքը՝ օրագիր պահող Վասիլը, որը հարազատ

քրոջը՝ Տիգրանուհուն հիշատակում է միայն իր «պարտքի կողմանից»։ Իսկ երբ աղջիկը նրա «պարտքի դիմաց» օրնիբուն աշխատելուց ուժահատ մահանում է, Վասիլի դրանցումներում ավելանում է. «Տիգրանուհին մահացավ առանցի կարծիքի»։

Բնորոշ է նաև «Կյորեսի» «Օրբելյան իշխանների վերջին շառավիղ» Պավլի բեյի օրագրի գրաբարաերանգ, մարտաշունչ լեզուն. «Արյունարբու և գազանաբարո ավազակներ, ազգով Թուրք և ղարա-մամադ ցեղից զինված հարձակվեցան ուխտավորաց վրա և քաջն Ավան Դուրդանց ի գեղջեն Մխիթարա սպարապետի, Թորոս Բելունց նույն գեղջեն, Աթաբեկ Տաթևացի և երևելի Զոհրաբ, մականվանյալ Զինջիլ ղռան՝ Աղվանից գեղջ, միահամուռ արշավելով դարբադաղ արին ավազակներաց, եւ խլելով գերի վարյալ ոչխարն և ուխտն կատարեցին Սյունյաց Սահակ իշխանի գերեզմանի վրա»։ Եվ Սյունյաց նախարարության վերականգնման հույսով ապրող այս մարդը հենց միայն իր օրագրի մի երկու հատվածով ընթերցողին ներկայանում է որպես մի յուրովի զանգվուրյան Դոն-Կիխոտ։ Նույն հաջողությամբ «Կյորեսում» իրենց նամակներով տիպականանում են նաև ցարական բանակում, տարբեր տեղեր ծառայող Զորեկ դյուզացիները, որոնց նամակները ստանում, բաժանում և կարդում էր կյորեսցի խանութպան Ափունց Ակու ամին։ Ահա այդպիսի նամակից մի փոքր հատված. «Շատ բարև մեծ քեռակնոջ, Ավանին և երեխաներին և շատ բարևս նմանապես Ավետիսին, Ոսկանին և Ասար բիբուն ասա Կաքավ աղբյուրը դեռ միտս է. նաև բարի կամեցողանց...»։

Ի վերջո, Բակունցի հերոսները «խոսում են» և անհատականանում նաև հեղինակային խոսքում։ Պատմելով որևէ հերոսի մասին՝ Բակունցը իր խոսքը ոճավորում է այդ հերոսի խոսվածքի համեմատ՝ գործածելով նրա լեզվին բնորոշ բառեր և արտահայտություններ։ Օրինակ, ծերունի այգեպան Ավան ամիի մասին խոսելիս Բակունցը ինքը գործածում է ծառի խասիաթ, խոլերի տարին, Մատուռի բոռը Պետրոսիկ է լինում

և այլ այս կարգի արտահայտություններ, իսկ սուտ հայրենասեր Հովնաթան Մարչի մասին պատմելիս Բակունցի հեղինակային խոսքում կարելի է գտնել այդ հերոսի համար բնորոշ արտահայտություններ, ինչպես՝ «Ցեղին համար օրրան մը կերտելու», «անձինք նվիրյալք» և այլն, որով ուժեղացվում է Մարչի կերպարի սատիրական կողմը։

Ահա թե ինչպես է Բակունցը նկարագրում իր դեղջուկ հերոսներից մեկի՝ Ունանի («Մայրը») մտորումները քաղաքից վերադարձած որդու մասին. «Ունանն էլ պառկեց։ Միտք էր անում ծերունին, թե էս ի՞նչ մարդիկ են... Չհարցրեց, թե բազը ոնց է, ծառերը, հողը... Տան ապրուստի, մուլքի կողմանից... ոնց որ մի զոնալ։ Իսկ փոքրուց էդպես չէր։ Ոնց փոխվե՞ց, հը... Ծառերն ո՞ւմ պիտի մնան,—ու նրա միտքն արթնացավ...» և այլն։

Հեղինակային լեզվում օգտագործելով նկարագրվող վայրի՝ հերոսների լեզվին հատուկ արտահայտչական միջոցներ՝ Բակունցը միաժամանակ ավելի ուժեղացնում է համապատասխան միջավայրի գունավորումը, որը նրա գեղարվեստական պատկերման կարևորագույն առանձնահատկություններից մեկն է։

* * *

Հերոսների լեզվի տիպականացման բակունցյան վարպետությունը, թերևս, կատարելության է հասել «Կարմրաքարում»։ Անմոռանալի է, օրինակ, խիստ անհատականացված Արզումանի խոսվածքը, ուր տեղ են գտել այնպիսի բառեր ու արտահայտություններ, որոնք ժամանակին բնորոշ էին ցարական բանակից վերադարձած գյուղացիների լեզվի համար։ Միաժամանակ Արզումանի առաջին իսկ խոսքերից ընթերցողի համար պարզ է դառնում նրա անմիջական, շիտակ բնավորությունը. «Ուստա Նազար, ես քեզ համար բադ ստարատցա... Պրիկազը տուր, ուզում ես քերծերը թափեմ ձորի մեջ... Ցա սալդատ 117 պենզենսկի պոլկ, տրետի բատալիոն ավտարո րոտա պալուչիտ Արզումանու Եղիազարովու, սելեննի Կարմիրկար Ելիսավետպոլսկի գուբերնի... Այ ես քու իմանը...

Սիմոն ապեր, մեզ մին ֆելդֆեբել ունեինք, գլուխն էս քարի չափ կար... Որ նու էր ասում, սաղ զվոդը դողում էր... Է՛յ Իվան Իվանիչ, էս էլ քո հոր գյոռին...» կամ՝ «Խիղճ չունե՞ս դու... Մեռանք է սովից: Եգոր, արի, Սիմոն ապեր, վեր կաց... Դու էլ ուսաս դառար մեր գլխին էլի... Պարավոզի տրուբան դրել ես բերանդ, էս ձորերը մուխով լցրել, էլ հացն ինչ ես անում...»: Այլ է գյուղի դորբա խոջա Հիբանի կրտսեր որդի Սիրեմի լեզուն, ուր նույնպես Բակունցը դրել է ռուսական մի քանի արտահայտություն, սակայն այլ բնագավառի բառապաշարից առնված, ինչպես՝ «պերեդայ պակլոն», «չնստ, չնստի գրեց», «վտարոյ գիլդի կուպեց», «Դու ո՞ց էիր ուզում նրանց վեկսիլը պրոտեստ անես», «Բոյկի ուզլավոյում մագազինի դռները բաց, Թող պրիկազչիկների հոգին դուրս գա», «Ա՛ մեր հայերը... էդքան նիզգի, ցիգան ժողովուրդ յարաբ աշխարհի երեսին կա՞», «Խազեյինն ասում է մինչի հարյուր-հազարը դավերյա կանեմ» և այլն: Սիրեմի խոսվածքն արդեն ոչ միայն ռուսական բանակը չի հիշեցնում, այլև որևէ անմիջականության, աղնվության զգացողություն էլ չի առաջացնում: Այստեղ արդեն խոսքը վերաբերում է դրամական և այլ կարգի գործարքների, իսկ ինքը Սիրեմը իր խոսվածքով Թողնում է խորամանկ, Թեքևսուլիկ, պարծենկոտ մարդու տպավորություն: «Կարմրաքարի» հերոսներից մեծ վարպետությամբ է տիպականացված քահանայի խոսվածքը, որն աչքի է ընկնում իր դրքային, շինծու արտահայտություններով: Ահա մի նմուշ. «Օրհնյալ Ճրագդ միշտ վարգար մնա... Մեղքը պտույտքի պես մի փորձանք է և ոչ Եթե մարդ արարածը հոդին ծախի... Առաջաքայլ և գիտակից անձնավորությունքը հողագնդիս երեսին պակասել են, էլ ո՞ւմ մեղապարտես էս խառնակչության համար»:

ՄԻՋԱՎԱՅՐԻ ԳՈՒՆԱՎՈՐՈՒՄ

Միջավայրի գունավորում (կոլորիտ) Բակունցը ստեղծում է գրական տարբեր միջոցներով, և այստեղ ևս շատ կարևոր դեր է խաղում լեզվա-ոճական գործոնը: Սակայն, որպեսզի ճիշտ գնահատվեն Բակունցի կողմից օգտագործվող լեզվա-

կան և ոճական միջոցները միջավայրի գունավորում ստեղծելու ժամանակ, անհրաժեշտ է ուշադրություն առնել նրա ստեղծագործական զարգացման որոշ առանձնահատկությունները, որոնք որոշակի կնիք են դրել նաև Բակունցի գրվածքների լեզվի վրա։

Թեև Բակունցի ստեղծագործական կյանքը տևել է շատ կարճ, մոտ տասնհինգ տարի, այնուամենայնիվ այնտեղ պարզորոշ կերպով նկատվում է երկու շրջան, որոնք տարբերվում են իրենց մի քանի հատկանիշներով։ Այսպես, 1930—31 թվականներից հետո Բակունցի ստեղծագործության մեջ նկատվում է որոշ տեղաշարժ ինչպես թեմատիկայի ընտրության հարցում (սկսում է գրել նաև ոչ գյուղական թեմաներով), այնպես էլ դեղարվեստական պատկերման միջոցների ընտրության, մասնավորապես լեզվի ու ոճի մեջ։ Այդ շրջանում Բակունցի գրած, ինչպես և վերամշակած գործերի մեծ մասի հեղինակային լեզվում սկսում են նվազել լեզվի ժողովրդայնության որոշ հատկանիշներ, պակասում են ժողովրդական խոսակցական լեզվի այն բնորոշ տարրերը, որոնց մասին ասվեց վերևում։ Հաճախ նույնիսկ այդ տարրերը լրիվ են անհետանում, երբեմն բոլորովին կորչում է արտահայտվելու ժողովրդային եղանակը, մի երկու դեպքում էլ զգացվում են գրքայնության հետքեր։

Բակունցի ստեղծագործության այդ երկրորդ շրջանի որոշ գործերում կարելի է հանդիպել, օրինակ, այնպիսի ծանրաձև նախադասությունների, ինչպես «Տաճարի ավերակների վրա կառուցել էին համալսարանի մատենադարանը, իսկ ավելի ներքև, որտեղ եղել էր Գուստավ Ադոլֆի Academia Custaviana-ն, բարձրանում էր մայր ճեմարանի այունադարդ շենքը, սպիտակ կրաքարերից, շրջապատված լորիների և կաղնիների անտառով, որտեղ գուցե դեռևս մնում էր մի նահապետ կաղնի, որի սաղարթն ադմկել էր դեռ այն ժամանակ, երբ էմբախի ափերին չկար ոչ Իհանանի տաճարը, ոչ գրանիտե դղյակը, և քարե կամուրջի փոխարեն դեռի ափերն իրար էին միանում կաղնու գերաններով» (ԼԱ)։ Այստեղ, անշուշտ,

ոճը հարմարեցված է նկարագրվող միջավայրի բնույթին, սակայն միաժամանակ քիչ բան է մնացել բակունցյան սկզբնական շրջանի թեթևասահ, հաճոյ խոսքից: Այս շրջանի որոշ ստեղծագործություններին լեզվում տեղ-տեղ նկատվում են նաև շարահյուսական օտարաբանություններ, ինչպես. «...կողովագործի կինը իսկույն նկատեց բացակայումը իր երկրորդ տղայի...» կամ՝ «Առավոտյան Մատիլդան, աղախինը տիկին էլոիզի, եկավ այրի կին Աշինգերի տունը Գրանդշտրասսեի վրա...» (ԼԱ) և այլն: Ակնհայտ է ոչ հայկական, օտար կապակցությունների պատճենավորումը, ըստ որում նախադասության մեջ հատկացուցիչը (աղախինը տիկին էլոիզի) ոչ մի առնչություն չունի բակունցյան սկզբնական շրջանի մի շարք դրվածքների համար բնորոշ հատկաբանությունների հետ, որոնց մասին խոսվեց վերևում: Հեղինակային խոսքին բանահյուսական շունչ հաղորդող այդ հատկաբանությունները խափան վերանում են 1930—31 թվականից հետո Բակունցի գրած ստեղծագործություններում:

Պետք է ասել, որ բարեբախտաբար օտարաբանություններն ու թերթայնությունը Բակունցի այս երկրորդ շրջանի գործերում փոքր տոկոս են կազմում և փաստորեն բացառությունների արժեք ունեն, կարող է պատահել նաև, որ դրանց մի մասը գործերի անավարտ մշակման արդյունք են:

Ինչ վերաբերում է ժողովրդային լեզվական տարրերի նվազմանը, ապա պետք է ասել, որ ինչ-որ չափով այդ երևույթը առնչվում է նոր թեմատիկայի (հատկապես պատմահեղափոխական) անցնելու հանգամանքի հետ: Բակունցը որոնում էր նոր թեմաներ, որոնում ու գտնում էր գրական նորանոր միջոցներ ու հնարանքներ: Այդ ամենը, իհարկե, ազդում են նաև Բակունցի լեզվի վրա: Հասկանալի է, որ Դորպատի ուսանողությանը և «Մրոցի» գյուղացիներին Բակունցը նույն լեզվով նկարագրել չէր կարող:

Բայց միայն նոր թեմատիկային անցնելով չի կարելի բացատրել Բակունցի լեզվում ժողովրդային տարրերի նվազումը, մանավանդ, որ նրա ստեղծագործության երկրորդ

շրջանին վերաբերող հայկական միջավայրին նվիրված որոշ գրվածքներում («Ջորերի լույսը», «Անձրևը», «Պրովինցիայի մայրամուտը» և այլն) նույնպես նկատվում են այդ փոփոխությունները։

Այժմ դժվար է գնահատել 1930—31 թվականներից հետո գրված Բակունցի ստեղծագործությունների լեզվի մեջ կատարվող որոշ տեղաշարժերը։ Դժվար է որոշել դրանց բոլոր պատճառները և ասել, թե ինչպես կարող էին զարգանալ նրանք հետագայում։ Բացի այդ, պետք է նկատի ունենալ, որ Բակունցի գրական դիմքը բնորոշող կարևորագույն ստեղծագործությունները գրվել են մինչև 1930—31 թվականները, իսկ դրանից հետո գրված այնպիսի բնորոշ բակունցյան գործերում, ինչպիսիք են «Կյորևսը» կամ «Սղոցայրության ընկուզենիները» պահպանվել են Բակունցի լեզվի հիմնական հատկանիշները, որոնք երբեմն միայն նոր տեսքով են հանդես գալիս։ Այդ գործերում հատկանշական է այն, որ ժողովրդի խոսակցական լեզվից վերցրած լեզվական միջոցները հիմնականում միջավայրի գունավորում ստեղծելու կամ առանձին հերոսների տիպականացման նպատակով են գործածվում և մեծ մասամբ հեղինակային խոսքի մշտական բաղադրիչներ համարվել չեն կարող։

Ընդհանրապես Բակունցի ստեղծագործությունների լեզվի ժողովրդայնությունը առավելագույն չափի հասավ հեղինակի սկզբնական գործերում, ասենք, «Մթնաձորում» (1927 թ.), կամ՝ «Կարմրաթաղում» (1928 թ.)։ Այս հանդամանքը ոմանք կապում են այն ժամանակ հայ գրականության մեջ զգալի դարձած որոշակի ձգտման, հոսանքի հետ՝ գրականությանը լեզուն որքան հնարավոր է մոտեցնել կենդանի խոսակցական լեզվին։ Մի կողմ թողնելով այդ հոսանքի գնահատման հարցը, պետք է ասել, որ այդ տարիներին հրապարակ եկած մի շարք ստեղծագործություններ (տարբեր հեղինակների) առանձնապես չեն փայլում իրենց լեզվի մշակվածությամբ, իսկ մի քանիսը լեզվական զեհկության, բարբառոն անճաշակ

օգտագործելու նմուշներ են։ Արդ, եթե նույնիսկ իրոք Բակունցը կրած լինի այդ հոսանքի ազդեցությունը, ապա միևնույն է, նրա գրվածքները լիովին զերծ են այդ հոսանքի բացասական հատկանիշներից։ Հակառակ այդ շրջանում այլ հեղինակների կողմից գրված մի շարք ստեղծագործությունների անճաշակ լեզվի՝ Բակունցի լեզվի ժողովրդայնությունը նրա գրվածքների ամենաշողշողուն զարդերից մեկն է։ Եվ, ընդհանրապես, ինչ հոսանքի մեջ էլ որ ընկնի իսկապես տաղանդավոր գրողը, միևնույն է, նա իր տաղանդի ուժով բարձրարժեք գործեր կստեղծի և զերծ կմնա ամեն կարգի անճաշակությունից։

Մյուս կողմից շատ ավելի հավանական է նաև այն, որ Բակունցը հիշյալ տարիների հոսանքի ազդեցությունը ընդհանրապես չի կրել, այլ ուղղակի ընթացել է հայ գեղարվեստական արձակության լեզուն ժողովրդայնացնելու ավանդական ուղիով (Խ. Աբովյան, Պ. Պռոշյան, Հ. Թումանյան և այլն)։

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ մինչև 1930 թվականը Բակունցի գրած ստեղծագործությունների լեզվի ժողովրդայնությունը երեք նպատակի է ծառայում. ա) ժողովրդական կենդանի խոսքի առատ օգտագործման շնորհիվ գեղարվեստական գրվածքի լեզուն դարձնել առավել դարձվածքային ու պատկերավոր, բ) հնարավորին չափ հարազատ մնալ հայ գյուղացու կենդանի խոսքին և լինել նրան ավելի հասկանալի, վերջապես գ) ճիշտ պատկերել գյուղը, ստեղծել միջավայրի համապատասխան գունավորում, անհատականացնել գյուղի հերոսներին։ Լեզվի ժողովրդայնության այս երեք դերերից յուրաքանչյուրն էլ հավասար կարևորություն ունեն Բակունցի ստեղծագործության, եթե կարելի է այսպես ասել «մթնաձորյան» շրջանում և շատ դժվար է որոշել, թե ժողովրդային բարբառային տարրերից որոնք այս դերերից որն են կատարում։ Հետագայում Բակունցի ստեղծագործությունների մեջ աստիճանաբար սկսում է ավելի կարևոր դեր կատարել գուտ միջավայրի գունավորման և հերոսների ան-

հատականացման նպատակով ժողովրդի կենդանի խոսքին դիմելու հակումը։ Աստիճանաբար Բակունցը հեղինակը սկսում է ավելի ու ավելի տարբերվել իր դեղջուկ հերոսների խոսելակերպից։ Օրինակ, «Մթնաձորի» պատմվածք-կենցաղանկարների ամբողջությամբ ժողովրդային-բարբառային տարրերով հագեցված լեզվում շատ դժվար կամ անհնար է որոշել, թե այդ տարրերից որոնք են հատկապես միջավայրի պատկերում ստեղծելու կամ հերոսներին անհատականացնելու նպատակով գործածված, մինչդեռ «Կյուրեսի» (1935 թ.) և «Եղբայրության ընկուզենիների» (1935 թ.) լեզվում այդ կարգի տարրերն ավելի հեշտ են նկատվում, քանի որ այդտեղ հեղինակային խոսքը միջավայրի պատկերում ստեղծելուց և հերոսներին անհատականացնելուց դուրս ավելի քիչ հակում ունի դեպի բարբառը, տեղական խոսակցական լեզուն։ Այդ ստեղծագործությունների հեղինակային խոսքում դեղջուկ հերոսների լեզվին հատուկ բառեր ու արտահայտություններ օգտագործելիս՝ Բակունցը հաճախ տրեխ ձևով հիշեցնում է, որ դրանք հեղինակային չեն։ Օրինակ, գործածելով որևէ բարբառային բառ, նա շտապում է ավելացնել՝ ինչպես ասում էր այսինչը կամ այնինչը և կամ այդ բառերը դնում է չակերտների մեջ, ինչպես օրինակ, «...դուբյանդարները և մեծամեծները, ինչպես կասեր Աթա ապերը» (Կ), կամ՝ «կռաժմոնք»-ը,—ինչպես ասում էր աշխարհի շար ու բարուց հետու ջաղացպանը» (ԵՐ) և այլն։

Հատկանշական է նաև այն, որ այս երկրորդ շրջանի այն գրվածքներում, որոնց թեման վերցված է ոչ հայկական միջավայրից, Բակունցի լեզուն առհասարակ զերծ է բարբառային-ժողովրդային այն տարրերից, որոնք այնքան բնորոշ են սկզբնական շրջանի բակունցյան ստեղծագործությունների համար։ Եվ հասկանալի է, քանի որ հայերին բարբառային-ժողովրդային լեզվական միջոցները այս շրջանի ստեղծագործությունների լեզվում գործածվում են միջավայրի դուրս ավորում ստեղծելու համար, ապա ոչ հայկական միջավայր նկարագրելիս այդ տարրերը պետքական չեն կարող լինել։

Այդպիսի նկարագրություններում մեջ, ինչպես և պետք էր սպասել, Բակունցը հեղինակային խոսքում օգտագործում է, տվյալ միջավայրի հերոսների լեզվին հատուկ մի շարք ոչ հայերեն բառեր, որոնք և հրաշալի կերպով ստեղծում են համապատասխան միջավայրի պատկերում:

Օրինակ, «Լիքեր Արմենիերում» դորպատյան կյանքի հրաշալի պատկերման ստեղծմանը մեծապես նպաստում են գերմաներեն ու լատիներեն այն բառերն ու արտահայտությունները, որոնք Բակունցը ամեն հարմար առիթով գործածում է հայատառ կամ լատինատառ (արմենիեր, ֆուխս, բրենդեր, կոմերշ, կրազե, ներր, ֆրաու, hiblins, pelvis, consilium և այլն): Օրինակ՝ «Հերր պրոֆեսորը միանգամից էր խառնել ծերտնու հաշիվները», «Իսկ թե ինչ է «էկզեգետիկան» և ինչ «հոմելետիկան»—միայն այդ չգիտեր ֆրաու Յոգելզանգը...», «Մի քանի ֆուքս միանգամից ոտքի կանգնեցին», «Նա մի կատարյալ edelmann է...», «...Դրիշը ձեղունահարկում, ուր լույսն ընկնում էր կտուրի մեջ բացված կլոր պատուհանից,— սերտում էր anatomia regionum» և այլն:

«Մի անգամ հոկտեմբերի 25-ին» գեղեցիկ գործում էլ նավաստինների միջավայրի պատկերում ստեղծելուն նպաստում են այդ միջավայրում գործածական բառերի (վախտա, բորտ, միչման, տրապ և այլն) օգտագործումը հեղինակային խոսքում:

Բակունցի ստեղծագործության երկրորդ շրջանի գրվածքներից միջավայրի պատկերում ստեղծելու վարպետությունը հատկապես բարձր է «Կյորեսում» և «Գործ Մայրանա, դատեր Մկրտումի» հատվածում: Երկու դեպքում էլ պատկերում ստեղծելու նպատակով այլ միջոցների հետ միասին Բակունցը առատորեն և մեծ հմտությամբ օգտագործում է նաև լեզվաոճական միջոցները: Օրինակ, «Գործ Մայրանա, դատեր Մկրտումի» հատվածում Երևանի հարուստ բազարի զարմանալիորեն պատկերված նկարագրության ժամանակ գրական այլ հնարանքների կողքին՝ Բակունցը չափազանց բնորոշ լեզվով խոսեցնում է այնտեղի «սովդաքյարներին», «սարաֆներին»,

«մաշակարներին», և հեղինակային խոսքում էլ մեծ հմտությամբ գործածում է այդ մարդկանց լեզվին հարազատ մի շարք տարրեր: Բակունցն աշխատում է առարկաների, երևույթների մասին խոսել այնպես, նրանց այնպիսի անուններ տալ, ինչպես այդ ընդունված է եղել չարսու բազարի ժամանակներում: Ահա մի երկու օրինակ չարսու բազարի բակունցյան նկարագրությունից. «Սակայն տարբերությունը միայն այն չէր, որ ծածկված չարսուի սովդաֆյարները արհեստավորների շուկային անվանում էին «Բիր-բազար», իսկ իրենցը՝ «Խան-բազար»: Տարբերությունն ավելի խորն էր. մաշակարի համար մուրազ էր համել չարսուի շայխանեի թեյը ծաղկավոր և ոսկենկար ֆինջաններից, այն նշանավոր թեյը, որ ուներ վարդաջրի բուրմունքը: Նա համում էր առվի պղտոր ջուրը և կամ այն հասարակ թեյը, որ ինքը շայշին էր պատրաստում արհեստանոցից արհեստանոց: Այնտեղ նստում էին Խորասանի խալիների վրա, այստեղ մաշված փոստի կամ խարի վրա: Այնտեղ օդը հագեցված էր չորացած մրգերի, հնդկական նիլի, պարսկական ղումաշ կտորների, հոտավետ բուրունի, Հալեպի սապոնի, բեհրբարի, ռաիսաբ-լոնումի, Քուղայի ջավզի խաղզի բադամի և այլ տեսակ քաղցրավենիների, օծանելիքների և թանկարժեք կերպասների բույրով», կամ՝ «Պատերից կախված էին զառ-լաչակներ, վարդագույն աղլուխներ, ղալամքյար և եզերքը հաշյա կերպասներ, ղաճավուզի և պարսկական թավիշի բոփերը կազմում էին բարձր սյուներ: Կրպակների մի շարքում ոսկերիչներն էին, մյուսում վաճառում էին արծաթե կոճակներ, արմավի բասեր, ուլունքե խաչկներ, պարանոցի մարջան, եբենոսյա սանրեր, եաիսաուդ մատանիներ, սարմա-դուզմա, կրծքի քորոցներ և օղեր, նաև այն յալդուզ ոսկիները, որով այն ժամանակ գեղեցկուհիները զարդարում էին իրենց լույս ճակատները»: Չարսուի նկարագրության մեջ Բակունցի հեղինակային խոսքում տեղ են գտել նաև մի շարք այլ արեվելյան բառեր (ինչպես խոշկյաբար, ալաջա, գյուլգյազ, զոլ, դասաբխանա, աբասի, ջեննաք, համշարի, պաճախ ոսկի, սաղրի բոշեր, գյուլի աղլուխ և այլն): Բավական է փոխարի-

նել այդ կարդի բառերը արդի հայերենի համապատասխան գրական բառերով և միջավայրի ու ժամանակի գույները կդալկանան։

Շատ հետաքրքրական է չարսու բազարում հերթապահ ոստիկանների երևալը։ «Արևելյան խայտաբղետ տարազներին չէր մերվում «կվարտալնի դեսյատնիկների» դորշ մունդիրները»,—ասում է Բակունցը։ Հատկանշական է, որ արևելյան լեզուների բառերով գունազարդված բակունցյան հեղինակային խոսքի ֆոնի վրա «կվարտալնի դեսյատնիկ» արտահայտության երևան գալը իր հերթին չափազանց շոշափելի է դարձնում չարսու բազարում երկու ոստիկանների հայտնվելու և շրջելու կոնտրաստ պատկերը։

Ինչ վերաբերում է «Կյորեսին», ապա այն միջավայրի ու ժամանակի գունավորում ստեղծելու տեսակետից մի բացառիկ նմուշ է հայ դասական գրականության մեջ։ Եվ այնտեղ ևս, Բակունցը հավատարիմ իր մեթոդին՝ տեղական ժողովրդի կենդանի լեզվից առնված բնորոշ բառերի, անունների, խոսուն դարձվածքների օգտագործմանն շնորհիվ լրացնում ու ավելի վառ է դարձնում գրական տարբեր հնարանքներով ստեղծած գույները։

Կյորեսի մարդկանց, նրանց կյանքի հետ կապված զանազան առարկաների հեղինակային խոսքում տրվում են ժամանակին այդ գավառական գյուղաքաղաքում ընդունված անունները, ինչպես, կտորեղենի խանութին՝ ճոթի մաղազա, հրուշակեղենի խանութին՝ կանդիտեր, գրասենյակին՝ դավթարխանա, ռուսական դպրոցին՝ ռուսաց շկոլ, արևմտահայերին՝ հայստունցի, Գորիսի այսպես կոչված «անվանի քաղաքացիներին»՝ պալտոնավորներ, նրանց երեխաներին՝ բուլկի ուտողներ և այլն։ Ավելի տիպական են անձնանունները ու մակդիրները, որոնք ժամանակին հեղինակը կարծես որսացել է տարբեր խավերի պատկանող իր երկրացիների ամենօրյա խոսքից և նոր կյանք տվել իր «Կյորեսում»։ Դրանցից են, օրինակ՝ Քյալլա Մատուր, Յուլ Օհան, Մալակոռվնի Նիկոլ, Պարան-Պարան Ավանես, Սապոն եփող Սավադ, Ճոլուն Կե-

վի, Գարադաբուղի Մուխան, Բիջո Ակյալ, Խարշևնի պահող Թևատոռոս, բազարնիկ Խաչի, մելոչնի Բախշի, Հաստ Ներսես բեյ, խուրդա կամ կարճիկ Ներսես բեյ և այլն։ Այս կարգի անունները, բառերը և մի շարք այլ տեղական խիստ բնորոշ արտահայտություններ օգտագործված են այնքան հարմարավետ, այնքան տեղին, որ ավելին անել թվում է անհնար, ինչպես և անհնար է թվում ավելի լավ հավերժացնել այնպիսի մի հետաքրքիր վայրի կյանքի պատկերը, ինչպիսին է այժմ արդեն անցյալի դիրին անցած Կյորեսը։

«Կյորեսում» միջավայրի պատավորումը ստեղծվում է նաև բակունցյան պատմելաձևի, ոճական մի երկու բնորոշ առանձնահատկությունների շնորհիվ, որոնց մասին արժե մի երկու խոսք ասել։ Հատկանշական է օրինակ, որ Գորիսի կյանքի որևէ կողմը նկարագրելու համար հաճախ Բակունցը դիմում է տարբեր ձևերով միևնույն միտքը կրկնելու միջոցին, ըստ որում այդ կրկնությունը ծառայեցնում է նկարագրությունը բազմակողմանի դարձնելու և հարստացնելու համար։ Օրինակ, Գորիսի շուկան նկարագրելիս, հեղինակը մի քան անդամ հարց է տալիս՝ «Ո՞ր ճանապարհով մտնել շուկա...» և որպես յուրաքանչյուր հարցի պատասխան նկարագրում է շուկա բերող ճանապարհներից մեկը՝ ի վերջո նկարագրելով բոլոր ճանապարհները։ Կամ, օրինակ, Գորիսի մեծամեծների կյանքի զավեշտական նկարագրությունը տալու ժամանակ Բակունցը դրում է. «Հարկավոր չէ մտնել այս տունը...» և ապա ավելացնում «...այն պատճառով, որ...» ու սկսում է բացատրել, թե ինչու պետք չէ մտնել այնտեղ։ Բայց հենց այդպիսի բացատրությամբ ընթերցողին մոտենում է այդ տան ամենագաղտնի անկյունները՝ տալով նրանց չափազանց հետաքրքիր, հաճախ խիստ ծիծաղաշարժ նկարագրությունը։ Այս միջոցը նպաստում է ստեղծելու նաև մի յուրահատուկ երփնծանքով հագեցված ոճ, որը Բակունցը օգտագործում է իր կողմից սոսկալի չհրվածք բուրժուականացած Գորիսը, նրա բեյերին, և այսպես կոչված, ընտիր հասարակությանը ծաղրի ենթարկելու նպատակով։

Ընդհանրապես «Կյորեսում» միջավայրի գունավորում ստեղծելիս Բակունցը օգտվում է հին Կյորեսը և նոր Գորիսը անընդհատ իրար հակադրելու հնարքներից: Ըստ որում, եթե Կյորեսն ու հին կյորեսցիներին նկարագրելիս հեղինակի սիրտը հիացմունքից բրթռում է, հալվում, ապա բուրժուական Գորիսի կյանքի պատկերները հաճախ վեր են ածվում չափազանց սրամիտ ծաղրանկարների, որոնք երբեմն շատ անդուր են լինում: Ու անընդհատ հաղիվ լսելի է Բակունցի անձայն լացը մեռնող Կյորեսի համար, որին, ինչպես ևա ինքն է ասում, ամենից ավելի մաշում էր Գորիսը՝ վաճառականների և մեծամեծների քաղաքը, որի մոտ Կյորեսը ինչպես մի բուռ ձյուն խարույկի մոտ:

Գորիսի, նրա մեծամեծների ու «ընտրյալ» անձանց նկարագրության համար օգտագործվող վերոհիշյալ բակունցյան երգիծական ոճի առաջացմանը նպաստում է նաև Բակունցի մեկ ուրիշ հնարանքը. դա այն է, որ հեղինակային խոսքում որևէ բան առերես ժխտվում է, իրականում ընթերցողին համոզելու նպատակով, ինչպես. «Այդ ընտիր հասարակության ժամադրավայրն էր Սիրատ Երեմի խանութը: Իսկ ինչ վերաբերում է Լյուդմիլա Լվովնային, նա այդտեղ միշտ գալիս էր իր շնիկի հետ, տիկին Սառա Կասպարովնայի ընկերակցությամբ և սուտ է, թե նա իր Սիրատ Երեմը այդիներում շորափել է Լյուդմիլա Լվովնայի պատիվը»: Այստեղ Բակունցը նախ «սուտ է» ասելով փաստորեն հաստատում է ասվածը, ապա որոշակի կերպով ակնարկում է Գորիսի «ընտիր հասարակության» բամբասասիրությունը և նույնիսկ ցույց է տալիս, թե ինչ կերպարանքով է շրջել այդ բամբասանքներից մեկը՝ «շոշափել է պատիվը...»:

«Կյորեսում» իր այս երգիծանքը Բակունցը առաջ է տանում նաև հերոսներին խոսեցնելու միջոցով, ըստ որում հեղինակը ձևանում է անկողմնակալ, թեև ընթերցողի մեջ կարոզանում է առաջացնել իր ցանկացած համակրանքը կամ հակակրանքը: Օրինակ՝ այսպես կոչված «բլաղարոդնի» գորիսեցիների անունները ծաղրելու համար Բակունցը խոսեցնում է

իր սիրելի հին կյորեսցիներին, ինչպես. «Հայ Գրիշա, Միշա, Մաշո, չեմ իմանում էլ ինչ շաշո... Ասիստս չի՞ մեր Մանգասարը, մեր Մանուչարը, մեր Սոնան... Հերս որ հարսին կանչում էր՝ Մանիշակ, Մանիշակ, տասը մանիշակ էր բացվում,— այդպես էին խոսում ամենամոլեռանդ կյորեսեցիք, որոնք ծաղրում էին Գորիսի օտարականների տանից շլյապան, անվանելով՝ կլիբո և ծաղկաման, տանից կանանց՝ անվանելով շինովի տիկնիկ, տանց միրուքն էին ծաղրում, անվանելով կուտուտուզ և այլ այնպիսի խոսքերով, որ գրքի մեջ ընդունված չեն»:

«Կյորեսի» հեղինակային խոսքի մասին խոսելիս, չի կարելի աչքաթող անել նաև նրա մի այլ կարևոր առանձնահատկությունը, այդ խոսքի չափազանց շարժուն (դինամիկ) ու բովանդակալից բնույթն է: Բակունցյան սքանչելի, բովանդակալից նկարագրությունները սահուն ու թեթև հաջորդում են մեկը մյուսին: Հաճախ մի որևէ խմիչքայլից ասված նախադասության մեջ ուժեղ և աշխույժ շարժում է դրվում, ստեղծվում Գորիսի որևէ կենդանի, բնորոշ պատկեր: Ահա մի օրինակ. «Եվ նույնիսկ եթե այդ ժամանակ բոլորովին մոռիկ մի աքլոր շոգից կատաղած կանչեր, եթե երկու չարաճճի դիմնապիտաներ, անցնելով դալլաք Բոզու վարսավիրանոցի կողքով, կանչեին՝ «դալլաք Բոզի, գլուխդ խոզի» և ինքը՝ հին շուկայի պատվելի վարսավիրն ընկներ նրանց ետևից և բարձրաձայն ասեր. «Այ, ես ձեր խրատողի...»,—միևնույն է, տչինչ այլևս չէր խանգարի այն ռիթմը, որով ընթանում էր քաղաքի ադմոսկը»:

«Կյորեսում» լեզվի և ոճի միջոցով միջավայրի գունավորում ստեղծելու բակունցյան հնարանքները ունեն նաև շատ ուրիշ հետաքրքիր կողմեր, որոնք արժանի են առանձին ուսումնասիրության:

* * *

Ակսել Բակունցը իր ստեղծագործության գեղարվեստական բարձր արժանիքներով, գրավիչ ինքնատիպությամբ հաս-

տաուն տեղ ունի հայ գրականության մեջ: Հայ գեղարվեստական գրականության լեզվի զարգացման խնդրում նույնպես Բակունցը ամենաառաջատար ստեղծագործողներից է:

Նա ոչ միայն իր արձակը գրեց յուրահատուկ բանաստեղծական լեզվով, այլև ընդհանրապես ստեղծեց այնպիսի գեղարվեստական խոսք, որը օրինակ է այն բանի, թե ինչպես պետք է ստեղծագործել, որպեսզի այդ խոսքը չլինի, Թումանյանի խոսքերով ասած, «բառերի շարան, տերողորմյա»: Իսկ դրան Բակունցը հասել է լեզվի ժողովրդայնության ճիշտ ուղիով: Գեղարվեստական գրականության լեզվի ժողովրդայնության հարցը բարձրացվել է բազմիցս, տարբեր մարդկանց կողմից տարբեր ձևով է այն ըմբռնվել, և շատ հեղինակների մոտ չէ, որ հաջող է լուծվել այդ հարցը: Այսօր էլ դուցե ամենից ավելի ժողովրդայնությունն է պակասում մեր շատ հեղինակների ստեղծագործությունների լեզվում: Երբեմն որոշ ստեղծագործողներ լեզվի ու ոճի գրքայնությունից, թերթայնությունից խուսափելու նպատակով մեծ առատությամբ օգտագործում են ժողովրդական բառ ու բանը՝ դարձվածքներ, արտահայտություններ, երբեմն շատ ընտիր առածներ ու ասացվածքներ: Սակայն, ավելի հաճախ, լեզվի ժողովրդայնության փոխարեն ստացվում են ժողովրդական բառ ու բանի կարկատաններ, ընդհանուր առմամբ հրապարակախոսական չոր և անհրապույր ոճի վրա, իսկ երբեմն էլ առաջ է գալիս բարբառի գռեհիկ պատճենավորում: Բակունցը տալիս է լեզվի ժողովրդայնացման, ճիշտ է շատ ինքնատիպ, բայց լավագույն օրինակ և հաղիվ թե Հ. Թումանյանից հետո հնարավոր լինի ցույց տալ մի այլ հայ հեղինակի, որին հաջողված լիներ ժողովրդային լեզվի ներթափանցման միջոցով հայ գեղարվեստական-գրական լեզուն այնպես ճոխացնել ու բյուրեղացնել, գրել այնպես խիստ հայացի, ինչպես այդ տեսնում ենք Բակունցի մոտ: Ընկնելով Բակունցի աննման գրույցների հեքիաթային աշխարհը, մարդ զարմանում է. մի՞թե այդքան կախարդիչ է մեր մայրենի լեզուն, մեզ ամբողջովին ծանոթ, մեր առօրյա գործածության այդ լեզուն, ի՞նչ հրաշքներ ունի

նա իր մեջ... Եվ պետք էր միայն բակունցյան ուժգին ներշընչանքը այդ հրաշքները տեսնելու և գործի դնելու համար:

Ռուս քննադատ Կ. Չելինսկին Բակունցի մասին գրել է. «Մենք հաճախ վինտրում ենք այն բանի օրինակը, ինչ կարելի է անվանել ազգային սպեցիֆիկա: Իմ պատկերացմամբ Բակունցը իսկական հայ ազգային գրող է, որը հայկական սպեցիֆիկայի ճանաչման համար ավելի բան է տալիս, քան ամբողջ գիտական աշխատություններ»: Այս ճշմարտությանը կարելի է ավելացնել այն, որ Բակունցը խորապես ազգային բանաստեղծ է նաև լեզվի բնագավառում, քանի որ այստեղ ևս ազգային միայն կարող էր նշանակել ժողովրդային: Սխալ կլինի, սակայն, Բակունցի լեզվի կախարդիչ հմայքը, ժողովըրդայնությունը բացատրել միայն նրա բանաստեղծական մեծ տաղանդով, լեզվական ուժեղ ներքնազգացողությամբ, ստեղծագործական ջանքերով: Այս հարցում ավելի վճռական դեր է խաղացել հարազատ ժողովրդի նկատմամբ արվեստագետի հորդացող, հակա ու անվերապահ սերը: Բակունցն ուշադակի սիրահարված է իր Աթա ապերներին, Մինա բիբիներին, Անա պիպիներին, Բադիներին, որոնք իրոք որ անարատ են, ինչպես նրանց շրջապատող բնությունը: Բակունցը սիրում է նաև այն ամենը, ինչ կապված է այդ մարդկանց հետ՝ նրանց աշխատանքը, սովորությունները, նրանց բնակավայրը՝ ձորերն ու անտառները, նրանց լեզուն:

Միաժամանակ Բակունցի մոտ ուժեղ է արհամարհանքն ու զզվանքն այն ամենի նկատմամբ, ինչ խորթ է աշխատավոր մարդուն, ինչ վնասում է նրան, թունավորում նրա կյանքը: Դրանք են ամենից առաջ զանազան «հասա» ու «կարճիկ» բեյերը, «աղալարները», «աբրազոննի» ու «պրոգրեսիստ» անձինք իրենց նիստ ու կացով, հարստությամբ, ձգտումներով, խոսելակերպով... Այդ կարգի մարդկանց այլանդակված հայյհոգեն է, որ Բակունցը ժողովրդի դիպուկ խոսքով անվանում է «չալ հայերեն» կամ «չան լեզու» և ապա բանաստեղծական մեծ խանդավառությամբ նա անում է հասարակ, աշխատավոր ժողովրդի լեզվի գովքը. «Ջուտեիր, չմտեիր, այլ միայն այդ

լեզվով խոսեիր, կամ լսեիր, թե ինչպես քաղցր և նուրբ հընչյուններով խոսում էր լվացարարուհի Մինան, ինչպես էր ծոր տալիս, ասես ոչ թե խոսում, այլ ճախարակի առաջ բարակ երգ էր ասում, և բառերը նստում էին ինչպես փափուկ մալանչներ...

«Այդ լեզու չէր, այլ կարոտ, տխրություն, զայրույթ. այդպես Ղաթրինի ձորում երգում էր կաքավը և մթնում կարկաչում էր Յուրա աղբյուրը»:

Լեռնային աղբյուր է Բակունցի ստեղծագործությունը և այդ աղբյուրի անուշ խոխոջը՝ բակունցյան սքանչելի խոսքը, իր մեջ առել է այն ամենը, ինչ հրաշալի է ժողովրդական լեզվում:

Մ. ԱՎԴԱԼԲԵԳՅԱՆ

Ա. ԲԱԿՈՒՆՑԻ ԿԱԶՄԱԾ «ԱՂՎԵՍԱԳԻՐՔ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆ

Ավարտելով իր խոսքը Վարդան Այգեկցու և հայ միջնադարյան արձակի պատմական ճակատագրի մասին, Ակսել Բակունցը նշում է, որ «եթե հետագա «անբարի և խավարային» ժամանակներում (հայ) արձակի շենքը չքարթրացավ, այնուհանդերձ հիմքը վկայում է կառուցողների, նաև Վ. Այգեկցու մեծ վարպետությունը»:

Ակսել Բակունցի մասին խոսելիս ևս չի կարելի չասել, որ թեև իր իսկ արձակի շենքը չքարթրացավ, սակայն նրա թողած ծավալով փոքր, բայց արժեքավոր ժառանգությունը վկայում է նրա գեղարվեստական մեծ վարպետությունը:

Ակսել Բակունցի ժառանգության մեջ արժանի տեղ է դրավում նրա կազմած ու թարգմանած «Աղվեսագիրք» ժողովածուն, որն այս կամ այն չափով օգնում է ամբողջացնելու հեղինակի ստեղծագործական դեմքը, բացահայտելու նրա թեմատիկական հարցասիրությունները ու ոճի առանձնահատկությունները:

«Աղվեսագիրք» ժողովածուն Բակունցը կազմել է 1935 թվականին: Դա պարզվում է ժողովածուի վերջում միջնադարյան գրիչների ընդօրինակությամբ ու ձեռագրամով կցած հետևյալ հիշատակարանից: «Այս գիրքը կազմել է Ակսել Բա-

կունցը։ Նկարազարդել է Հակոբ Կոջոյանը։ Տպված է Պետհրատի տպարանում, Երևան։ Հազար ինն ը հարյուր երեսուն հինգ թվին»։

Ըստ ժամանակագրության սա Բակունցի վերջին աշխատությունն է։ Թերևս պատահական չէ, որ 30-ական թվականներին նա մի կողմից դիմեց պատմական վեպին, իսկ մյուս կողմից ձեռնարկեց միջնադարյան առակագիր Վարդան Այգեկցու անունը կրող «Աղվեսագիրք» ժողովածուի հատընտիր առակների թարգմանությանը։ Այս բանում արտահայտվեց հասարակական գիտակցության մեջ հասունացած հետաքրքրությունը դեպի մեր ժողովրդի պատմական անցյալն ու նրա կուլտուրայի գործիչները։

Հայ միջնադարյան տպագիր առակագրքերի ավանդությունը չխախտելու համար Բակունցը ժողովածուն վերնագրել է «Աղվեսագիրք»։ «Ըստ Ն. Մառի բացատրության (հայ առակագրքերի) առաջին հրատարակիչը ծանոթ լինելով եվրոպական լեզուներին,—գրում է Բակունցն իր առաջաբանում,—կամեցել է (հայկական) առակների ժողովածուն նմանեցնել այդ ազգերի նույնանուն գրքերին, օրինակ՝ «Fuchsbuch-ին և անվանել է «Աղվեսագիրք»։

Այս բացատրությունը հավանորեն դրդել է Բակունցին։ Նա նույնպես ժողովածուն անվանել է «Աղվեսագիրք», ընթերցողին ներկայացնելով իր նկատառումները. «Ի նկատի ունենալով, որ այս հրատարակության մեջ կան և բուն Վարդան Այգեկցու առակներ, ինչպես և այլ առակներ և մանրավեպեր, որ կան Վարդանի կամ Վարդանին վերագրած առակների ձեռագիր ու տպագիր ժողովածուների մեջ,—մենք ևս պահպանեցինք արդեն ընդունված «Աղվեսագիրք» անունը»[1]։

Ժողովածուն «Աղվեսագիրք» վերնագրելով, Բակունցը միաժամանակ չի ցանկացել միջնադարյան առակների վրայից ջնջած լինել Վարդան Այգեկցու անունը։ Որքան էլ անվիճելի և ապացուցված լինի այդ առակների ժողովրդական և

[1] Վարդան Այգեկցի, Աղվեսագիրք, Երևան, 1935, Առաջաբան, էջ 19։

կամ այլ գրավոր աղբյուրներից քաղված լինելու հանգամանքը, այնուամենայնիվ, Վարդան Այգեկցին է, որ իր քարոզներում մեծ չափերով օգտագործել է առակներ, և հայ ժողովուրդը Վարդանի միջոցով է ընդունել այդ առակները իբրև գրավոր ստեղծագործություններ։ Դրա ապացույցն է հայկական առակների ժողովածուների «Վարդանգիրք» վերնագրումը։ Այս հանգամանքը նկատի առնելով է, որ Բակունցը «Աղվեսագիրք» անունը տալով ժողովածուին, իբրև հեղինակ նշել է Վարդան Այգեկցուն։ Վրիպակ չպետք է համարել գրքի՝ ինչպես շապկի, այնպես էլ առաջաբանի մեջ տպված Վարդան-Այգեցի գործածությունը։ Այստեղ արտահայտվել է Բակունցի մտադիր վերաբերմունքը հարցի նկատմամբ. նրա կարծիքով Այդեկ վանքը այդպես կոչվել է այգաշատ տեղ լինելու համար։ «Այգեկը,—գրում է Բակունցը,—մի վանք էր և այդի՝ մրգաբեր ծառերով, որ մշակել էին հենց իրենք անապատականները[1]։ Այդպես էլ նա գրում է առաջաբանում... «Այդ ձևով էլ Մարաթեցին հռչակվում է Այգեկցի կամ Այգեցի, ի հիշատակ այն անապատի, ուր քաշվում է նա և ապրում մինչև մահ»[2]։

Բակունցի կազմած «Աղվեսագիրք» ժողովածուն բաղկացած է առաջաբանից, որ, ինչպես երևում է ցանկից. «Նախաշավիղ» անունն է կրել, բուն առակներից և ծանոթագրություններից։

Նախաշավիղը Ն. Մառի եռահատոր ժողովածուից համառոտեն քաղված մի առաջաբան է՝ Մառի հավաստի փաստերից կազմված մի համառոտ, բայց ամբողջական կենսագրություն, ապա՝ միջնադարյան առակի մասին բնութագրական վերլուծություն և երրորդ՝ այդ հրատարակության հետ կապված տեղեկություններ[3]։

---

[1] Վարդան Այգեկցի, Աղվեսագիրք, Երևան, 1935, Առաջաբան, էջ 10։

[2] Նույն տեղում, էջ 8։

[3] Երկրորդ հրատարակության (1956) խմբագրությունը հարմար է համարել միացնել միջնադարյան առակների վերլուծությունն ու հրատարակության վերաբերյալ տեղեկությունները՝ մի գլխի մեջ։ Ըստ երևույթին վերջին գլխի համառոտությունն է միայն նրանց թելադրել այդ միացումը։

Վարդան Այգեկցու կենսագրության մասին «Մատից քաղված» մեր արտահայտությունը չպետք է հասկանալ արտագրության իմաստով։ Բակունցը Մատի ժողովածուի առաջին հատորից իր աշխատության համար հանել է ընդամենը 6 էջ կենսագրական տեղեկություններ, բայց ի՜նչ գրականագիտական ճաշակով և ի՜նչ համառությամբ։ Գաղափար տալու համար բերենք Նախաշավղի հենց սկզվածքը։

«Վա՜յ ինձ, ո՜վ ի՛մ որդիներ, որ աշխարհ պիտի գաք ինձանից հետո, որովհետև ցանկանում եմ ձեզ տեսնել և չեմ կարող, քանի որ գերեզմանի մեջ արդեն հող եմ դարձել։ Ապա ուրեմն այս գրքով կխոսեմ ձեզ հետ մինչև հինգ և մինչև յոթ սերունդ և հոգով կմնամ ձեր մեջ,—այսպես ավանդել է Վարդան Այգեցին, մի վանական, որ հեղինակել է բազմաթիվ առակախառն քարոզներ և որի անունով են կոչել միջնադարյան հայ առակների և մանրավեպերի ժողովածուները, մերթ անվանելով «Գիրք առակաց ասացեալ վարդապետին Վարդանայ ի պէտս հոգւոյ և մարմնոյ պիտանի», մերթ՝ «Վարդան Այգեցի վարդապետի ասացեալ և մերթ՝ «Վարդանագիրք»[1]։

Վարդան Այգեկցու քարոզից բերված հատվածը Բակունցը հյուսել է ձեռագրերում պահպանված երեք տարբերակից. և այնքան հմուտ, որ երեքն էլ արտահայտվում են իրենց առանձին տարբերով։ Այսպես.

«Վա՜յ ինձ, ո՜վ ի՛մ որդիներ *(փոխանակ I և II տարբերակների «Մանկունք Սիոնի» արտահայտության։ Սա ավելի ընդհանուր է՝ հասարակական խավերի ընդգրկման և բոլոր ժամանակներին վերաբերելու իմաստով)*, որ աշխարհ պիտի գաք ինձանից հետո *(փոխանակ «հետ մեր» (I) և «յետ ելից մերոց» (II). կոնկրետացրել, կենդանի է դարձրել խոսքը, անձնավորել)*, որովհետև ցանկանում եմ ձեզ տեսնել և չեմ կարող, քանի որ գերեզմանի մեջ արդեն հող եմ դարձել։ Ապա ուրեմն այս գրքով կխոսեմ ձեզ հետ, մինչև հինգ և

[1] «Ագվեսագիրք», էջ 7։

մինչև յոթ սերունդ և հոգով կմնամ ձեր մեջ (փոխանակ՝ «եւ զամ հոգովս ի միջի ձերում (I, II) կամ «բայց հոգի իմ կա ի միջի ձերում (III)։ Այս մասնակի փոփոխություններով Բակունցը Վարդան Այգեկցուն մոտեցրել է մեր ժամանակակիցներին։ «Մանկունք Սիոնի» արտահայտությունը և՛ անըմբռնելի պիտի լիներ շատերի համար և չպիտի վերաբերեր մեր օրերի ընթերցողին, իսկ՝ «Ո՛վ ի՛մ որդիներ, որ պիտի գաք ինձանից հետո» ոճը կիրառելով Բակունցը ուղղակիորեն մեզ է ուղղել Վարդանի խոսքը։ «Իմ հոգին կա ձեր մեջ» արտահայտությունը դարձյալ օտար պիտի հնչեր մեր ժամանակի մատերիալիստական ըմբռնողությանը, ուստի Բակունցը այն տվել է «հոգով կմնամ ձեր մեջ» իրավացի թարգմանությամբ և հուզական կապերով միացրել 13-րդ դարի քարոզիչ Վարդան Այգեկցուն մեր օրերի ընթերցողների հետ։

Եվ ոչ միայն այս։ Վարդան Այգեկցու կյանքին վերաբերող բազմաթիվ տվյալներից նա ընտրել է այնպիսիները, որոնք Վարդանի կենսագրությունը լինելուց զատ, ընթերցողներին ներկայացնում են միջնադարյան կյանքի ուրիշ հետաքրքրական կողմերը նույնպես։ Վանքից-վանք թափառելուց հետո՝ «բնիկ ժառանգությունից հալածական եղած» Վարդան Մարաթեցին ապաստանում է Այգեկում։ «Սակայն անապատում ևս նա խաղաղություն չի գտնում,— գրում է Բակունցը և Վարդանի հիշատակարաններից բերում է այն փաստերը, որոնք բացահայտում են նաև վանական ներքին պայքարը։ «Եվ այս ամենի վրա ավելանում է մեծագույն կռուստ,— մեջ է բերում Վարդանից Բակունցը,— որովհետև վեճը և կռիվը, նախանձը և մախանքը չի պակասում, սա ի՛մ է և այն քո՛նն է (ասում են անապատականները)։ Եւ այն ժամանակ այդ մենակյացի կյանք չէ, այլ աշխարհականի»։ «Բանն այն է,— գրում է Բակունցը,— որ անապատականներն ապրում էին փարթամ կյանքով, ունեին այգի և արտ, և ճգնելու փոխարեն պիշերն աղաղակներով փախցնում էին վայրի գազաններին և ցերեկը պարսաքար էին արձակում թռչունների վրա, որպեսզի պաշտպանէին պտուղները

և խաղողի ողկույզները»։ «Երկու տարի է,— Վարդանի հիշատակարաններից քաղում է Բակունցը,— որ սատանան մեր մեջ նախանձ սերմանեց և վեճ ու աղաղակ մրգաբեր ծառերի համար և մենք մեծ պատերազմի և տրտմության մեջ էինք այս երկու տարին և չկարողացանք ելք գտնել»։ «Բայց ելքը գտնում են,— գրում է Բակունցը,— մի կիրակի անապատականները հավաքվում են և տապարները առնելով կտրատում են մրգաբեր ծառերը՝ գժտության աղբյուր թզենիները և ընկուզենիները, սերկևիլի և արքակաղնի ծառերը»։ «Եւ ես մեղավոր,— մեջբերում է դարձյալ Վարդանից Բակունցը — քաջալերում էի իմ եղբայրներին, թե մի՛ երկնչեք, որովհետև այս վարձք է և ոչ դատապարտություն, պարծանք է անապատիս և ոչ նախատինք»[1]։

Վարդանի կենսագրության մեջ ներկայացվող այս փաստըն, անշուշտ, նպատակ չուներ ցույց տալու միայն Վարդանի և վանականների փոխհարաբերությունը, այլ բացահայտում է ընդհանրապես վանքերում՝ քրիստոնեական պատվիրաններով ապրող մարդկանց մանր սեփականատիրական ձգտումներն ու աշխարհիկ տենչանքները։

Գրականագիտական հետաքրքրություն է ներկայացնում Նախաշավղի երկրորդ գլուխը, որ նվիրված է միջնադարյան առակի պատմությանն ու բնութագրությանը։ Այստեղ, ուրիշ աղբյուրներից քաղած հավաստի տվյալների կողքին, Բակունցն անում է դիպուկ դիտողություններ, որոնք իր սեփականն են և երբեմն հակադիր Մառի տեսակետին։ «Առակի» ճնուրյան փաստերի հիշատակությունից հանված ուշագրավ եզրակացություններից մեկն է այն պնդումը, որ «եթե դպրոցներում ավանդում էին «առասպելավարժությունն» իբրև առանձին առարկա, ապա կարելի է ենթադրել, որ գոյություն են ունեցել նաև դասագրքեր կամ առասպելների ու առակների ժողովածուներ՝ իբրև նյութ դասավանդման»[2]։ Եթե

---

[1] «Աղվեսագիրք», էջ 11—12։

[2] Նույն տեղում, էջ 15։

նույնիսկ բացարձակ ինքնուրույն չէ այս դիտողությունը, ապա գնահատելի է իբրև հարցադրում, որ փաստական հաստատման կարիք է զգում։

Չլինելով մասնագետ, Բակունցը առակների հետ կապված այնպիսի ուշագրավ եզրակացությունների է հանգում, որ իր գիտական բնութագրություններով օրինակելի կարող է լինել շատ մասնագետների համար։ «Մեզ այստեղ չի զբաղեցնում այն խնդիրը,— գրում է նա,— թե Վարդանին վերագրած մոտ չորս հարյուր առակներից և մանրավեպերից քանիսն են Վարդանի բուն գործը և քանիսը հավելված են հետագայում, ինչպես և չենք զբաղվի առհասարակ առակների ծագնակության քննությամբ։ Բոլոր առակագիրներից և պատմիչներից առաջ առակը հորինել և պատմել է իմիք ժողովուրդը և այդ տեսակետից երկրորդական նշանակություն ունի առակագրի անձնավորության խնդիրը» (ընդգծ.՝ Ա. Բ.)[1]։

Նախաշավղում ճիշտ է բնութագրված Վարդան Այգեկցին, որ գնահատության արժանացել է ոչ իբրև առակագիր հեղինակ, այլ իբրև առակախոս քարոզների առաջին կիրառող. «Վարդան Այգեցու նշանակությունը մեծ է ամենից առաջ իբրև առակներ ժողովող և առակները մեկնության հետ միասին ճաշակով և վարպետությամբ ամբողջացնող հեղինակ։ Ահա Այգեկցին կամենում է խարազանել մարմինը և վեր հանել հոգին, իբրև մարդու բուն էություն։ Կձանձրանար ունկնդիրը, եթե նա ավետարանից մի նախադասություն բնաբան ընդունելով, հյուսեր քարոզը։ Այգեցին դրա փոխարեն գործ է ածում պարզ զրույցի ձևը, ինչպես կյանք տեսած մի ծերունի կխրատեր որդուն, և ասում է. «Եզը մի լծիր էշի հետ. եզը որոճող է և էշը՝ ոչ։ Այնպես հոգին անջատ է մարմնից, որովհետև հոգին իմաստուն է և մարմինը ցանկասեր»[2]։

---

[1] «Ադվեսադիբք», էջ 16։

[2] Նույն տեղում, էջ 16—17։

Վարդան Այգեկցու պատմական դերը, իրոք, ժողովրդական ժանրի՝ առակի օգտագործումն էր հոգևոր գրականության մեջ։ Միջնադարյան բանաստեղծության աստիճանական աշխարհականացման համատեր արտահայտություն էր առակի ժանրի ներմուծումը միջնադարյան արձակի՝ եկեղեցական քարոզի մեջ։ Անկախ բուն առակագրի գաղափարական նախասիրություններից, այդ հանգամանքը նշանակալից էր հենց սոսկ ձևական նորամուծության իմաստով, էլ չենք խոսում այն մասին, որ առակների ժանրի հետ մեկտեղ, հայ միջնադարյան արձակ էր ներթափանցում նաև ժողովրդական-դեմոկրատական գաղափարախոսությունը։

Միանգամայն ճշգրիտ այս բնութագրումներին հետևում է Բակունցի առողջ և գիտականորեն համոզիչ այն եզրակացությունը, թե՝ «Որքան էլ կրոնա-բարոյական մեկնությամբ Այգեցին ծանրաբեռնել է առակը, այնուհանդերձ նրա ստեղծագործությունը «աշխարհիկ» արվեստ է և ոչ հոգևոր»[1]։

Ա. Բակունցի այս նուրբ մոտեցումը հայ միջնադարյան գրականության եկեղեցական գործչի ստեղծագործությանը, գիտական առողջ դրույթ է, որն ի տարբերություն անցյալի գնահատության դեհեհիկ-սոցիոլոգիական մեկնաբանություններին, անցյալի ժառանգության մեջ առանձնացնում է նրա առողջ հատիկը և պատմության ընթացքի մեջ գնահատում երևույթները։ Միջնադարյան գրականության մեջ միջնադարյան ոգի տեսնելը ո՛չ հերոսություն է և ո՛չ էլ նորություն. մեր գրականության պատմաբանի խնդիրն է հնի մեջ տեսնել այն ուղիները, այն կենսական, ավշատար անոթները, որոնք պատմականորեն զարգանալով, նպաստում էն օրգանիզմի առողջացմանը, տվյալ դեպքում՝ հասարակության առաջընթացին։

Այս տեսակետից Բակունցի տված բնութագրությունը ներդրում պետք է համարել մեր գրականության պատմու-

---

[1] «Ազվեսագիրք», էջ 17։

Իյան գնահատության մեջ, մի ներդրում, որ նույն թվական-ին փաստական հարուստ տվյալներով պետք է ապացուցեր մեծանուն գիտնական Մ. Աբեղյանը իր «Հայոց միջնադարյան առակներն ու սոցիալական հարաբերությունները նրանց մեջ» արժեքավոր ուսումնասիրությամբ[1]: Սակայն Բակունցը չի բավարարվում սոսկ հայտարարությամբ: Նա բացահայտում է իր առաջարկած դրույթը պատմական հետևյալ պատճառաբանությամբ. «Նա (Այգեկցին) մեկն է այն գաղափարներից, որոնց վրայով է անցնում միջնադարյան հայ քաղաքային մշակույթի սահմանագիծը: Երբ Այգեցու առակներն ազատենք բարոյախոսական կցանքներից, ապա կմնան զվարթ ու սրամիտ պատմություններ, երբեմն ուղղված հենց եկեղեցու և ֆեոդալների դեմ,— առակներ և իմաստուն մանրավեպեր, որ սիրելի էին միջնադարյան հայ վաճառականին և դյուղացուն: Նպատակ դնելով քարոզել հայ եկեղեցու հավատո հանգանակը քաղաքներում և գյուղերում, ամրապնդելու համար այդ եկեղեցու հիմքերը, որոնց խարխլում էր միջնադարյան քաղաքը,— Այգեցին քարոզը մատչելի դարձնելու համար լիաբուռն օգտվել է ժամանակի ժողովրդական բանահյուսությունից, վերամշակել է այն ըստ իր նպատակադրման և այսպիսով գրի են առնվել բազմաթիվ անգիր դրույցներ: Առակախառն քարոզների հետ գրականության մեջ խուժել է առակը և մանրավեպը, իսկ վերջիններս իրենց հետ բերել են նաև ժողովրդական լեզու և ոճ, և այսպիսով սկսել է ձևավորվել միջնադարյան հայ «աշխարհիկ» արձակը»[2]:

Համառոտ, բայց արժեքավոր Նախաշավղին հաջորդում է «Վարդանայ» առակների դրաբարից աշխարհաբար թարգմանությունը:

Բայց մինչև բուն առակների թարգմանության սկզբում-

---

[1] Մ. Աբեղյան, Հայոց միջնադարյան առակներն ու սոցիալական հարաբերությունները նրանց մեջ, Երևան, 1935, (արտատպված է ՀՍՍՀ Գուլտուրայի պատմության ինստիտուտի աշխատությունները ժողովածուի Ա հատորից:

[2] «Ազվեսագիրք», էջ 17—18:

ներին անցնելը, անհրաժեշտ ենք համարում մի փոքր շեղվել, նշելով, որ Բակունց-թարգմանչի զգուշավորությունն ու վարպետությունը արտահայտվում է այն հատ ու կենտ մեջբերումներում ևս, որ նա անում է «Աղվեսագրքի» առաջաբանում: Փաստը փոքր է, բայց ուշագրավ: Ի հաստատումն իր մի եզրակացության, Բակունցը թարգմանաբար բերում է Մառի աշխատության հետևյալ հատվածը «Как ни просты приемы, с помощью коих басни и сказки обращаются в **притчи**, насадителем их в армянской литературе мы знаем пока Вардана...». *Հայերենում* թե басня *բառը և* թե притча-ն *թարգմանվում է առակ: Տարբերելու համար առակատիպ ղրույցը բուն՝ բարոյախոսությամբ ժանրային լրիվ ձևավորում ստացած առակից, Բակունցը* басня-ն *թարգմանում է առասպել,* притча-*ին թողնելով* առակ *տերմինը:*

«Որքան էլ պարզ լինեն ձևերը,— թարգմանում է Մառին Բակունցը, որոնցով առասպելները և հեքիաթները դառնում են առակներ, *հայ գրականության մեջ այդ ձևերն իրրև կիրառող առայժմ մենք հանդիպում ենք Վարդանին» (էջ 16): Առասպել-առակ բառի բացատրությանը հանդիպում ենք Մ. Աբեղյանի «Հայ գրականության պատմության» 2-րդ հատորում, որտեղ նա գրում է. «Հայերեն* առասպել *բառը, բացի իր իսկական նշանակությունից, գործածվում է նաև իբրև առակ, ինչպես որ սույն կրկին նշանակություններն ունեն համապատասխան հունարեն* mythos, *լատիներեն* fabula *բառերը: Մխիթար Գոշը գրում է հաճախ «խրատէ առակըս», «յանդիմանէ առակըս», և այլն, «Ողոմպիանու առակներից» երրորդի խրատական մասն սկսվում է «խրատէ առասպելս»*[1]*: Մ. Աբեղյանի այս բացատրությունը նախ հիմնավորում է Բակունցի ճշմարտացիությունը* басня-ն *առակի փոխարեն առասպել թարգմանելու հարցում, և մյուս կողմից ցույց տալիս Բակունցի խստապահանջությունը ինչպես իր խոսքի, այնպես էլ ուրիշի խոսքի նկատմամբ: Մի միջանկյալ*

[1] *Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. 2-րդ, Երևան, 1946, էջ 153:*

բերված նախադասության թարգմանության նկատմամբ այսպիսի զգուշավոր ու դիտական մոտեցումը բնութագրում է արդեն նրա աշխատանքային ոճը, որ և հաստատվում է բուն առակների թարգմանության բազմաթիվ օրինակներում:

Մառի հրատարակած 380 առակից, չհաշված 1-ին և 3-րդ հատորներում օգտագործած տարբերակները, Ա. Բակունցը իր կազմած ժողովածուի համար ընտրել է ընդամենը 40 առակ:

Բնականորեն նա ընտրել է այն առակները, որոնք հաստատում են իր դրույթը՝ Վարդանի ստեղծագործություններն «աշխարհիկ» արվեստ հայտարարելու մասին: Ընտրության մեջ նրան չի անհանգստացրել ոչ մառւր հայկական առակների հարցը. նա ուշադրության առանցք է դարձրել Մառի տվյալներով՝ բուն հայկական ժողովրդական առակները («Եզն և ձի», «Եկեղեցին և ջրաղաց...») և ապա՝ ժողովրդական այն զրույցները, որոնք կան և տուրիշ ժողովուրդների՝ հատկապես արևելյան ժողովուրդների մոտ և դժվար է որոշակի նրանց աղբյուրների հաստատումը («Հիմար և ձմեռուկ», «Եղեգն և ծառեր...»):

Բակունցի համար, ըստ երևույթին, կարևոր է եղել նախ՝ նյութի աշխարհիկ բնույթը և, երկրորդ՝ ժանրային իմաստով ավելի կատարյալ և ամբողջական ստեղծագործությունը: Հայտնի է, որ մեր առակների ժողովածուներն ընդգրկել են բազմատեսակ մանրապատում ստեղծագործություններ՝ խրատական ասույթներից սկսած մինչև հեքիաթատիպ զրույցներ, որոնք Վարդանա ժողովածուներում տեղավորված լինելու պատճառով առակներ ընդհանուր վերնագրի տակ են մտել, բայց իրենց ժանրային առանձնահատկություններով բավականաչափ հեռու են առակ լինելուց: Այս դեպքում նշանակություն չունի նույնիսկ այդ զրույցների բարոյախոսական մասը, քանի որ առակը առակ է դառնում ոչ միայն բարոյախոսական կցանքի առկայությամբ, այլև բարոյախոսությունը նախապատրաստող զրույցի հակիրճությամբ, դիպուկությամբ և այլ հատկանիշներով: Այս իմաստով Վարդանա ժողովածուների ոչ բոլոր զրույցներն են առակներ. սրանց մեջ

կան իմաստական խրատներ, ասույթներ փիլիսոփաներից, ինչպես օրինակ, «Արիստոտել ասէ. Ի կենաց աշխարհիս որպէս ի սեղանոյս պարտ է (յ) առնել. ոչ քաչցեալ և ոչ յագեալ, ոչ ծարաւի և՝ ոչ արբեալ» (Մատ, հատ. 2-րդ, էջ 291)։ Կամ՝ «Սոկրատէս ասէ. Լաւագոյն համարեա զբարիոք մեռանելն, քան զապրիլն չար» (նույն տեղում)։

Այս տիպի խրատներից զատ, ժողովածուներն ունեն և ասացվածքներ.

«Թէ մարդուն աչքն թրով հանեն և թէ ասգով՝ մէկ է.
Թէ մարդն ասիւծն խեղդէ թէ ագուէսն՝ մէկ է.
Մարդն թէ ի ծովն բնկղմի և կամ ի գետն՝ մէկ է.
Նոյնպէս մեղքն թէ մեծ լինի և թէ փոքր, դմարդն ի տանջանքն ձգէ, զի ամենայն մեղք հաւասար կոչի»։

Ինչպես տեսնում ենք, այս դեպքում բարոյախոսական կցանքը առակ չդարձրեց նյութը։ Ահա այս տիպի նյութերը, բնականաբար, դուրս են մնացել Բակունցի ուշադրությունից՝ թե՛ բովանդակության և թե՛ ձևի տեսակետից ոչ առակատիպ լինելու պատճառով։

Վարդան-դրքերում կան նաև հակառակ տիպի՝ երկար հեքիաթաման ղրույցներ, որոնք, չնայած իրենց հետաքրքրաշարժությանն ու աշխարհիկ բնույթին, դարձյալ դուրս են մնացել Բակունցի ժողովածուից։ Այսպես, օրինակ, «Կաշառառու դատաւոր և բղուղ մի յուղ» ղրույցը, որ և աշխարհիկ է և սրամիտ, սակայն դուրս է մնացել ժողովածուից, հավանորեն կոնկրետ — անեկդոտային պատմվածք լինելու և այլաբանությունն չպարունակելու պատճառով։

Դրանց փոխարեն Բակունցը իր կազմած ժողովածուում զետեղել է փիլիսոփայական խորությամբ կյանքի առանձին երևույթներ բացահայտող խոհական ղրույցներ, ինչպես, օրինակ՝ «Մուկն և ուղտ», «Ամենատգետ մարդը», «Աղուէս և աղվես և արջ», առակներ, որտեղ մարդկային սոսկական արատների հետ մեկտեղ բացահայտվում են նաև հասարակական երևույթներ. արքունիքում չարախոսությամբ զբաղվող արջը դառնում է իր իսկ մեքենայությունների զոհ. «Իսկ

նա վայում էր և արձակում մեծամեծ ոռնոց։ Եվ ազվեսն ասաց. «այդ ամենը քեզ և նրան, ով արբունիք մտնելով կչարախոսի մեկին»։

Առակների ընտրության մեջ, բացի ժողովրդական «աշխարհիկ» արվեստի նմուշներից, Բակունցը աշխատել է պահպանել և ներկայացնել բուն առակի, ժանրային իմաստով ավելի կատարյալ օրինակները։ Պատահական չպետք է համարել առաջաբանում Վարդանի առակների բնութագրման մեջ արված հետևյալ դիտողությունը. «Վարդան Այգեկու այս և այս կարգի առակները բնորոշ են իրենց կատարյալ և ամբողջական արվեստով։ Հետագայում առակները փոփոխության են ենթարկվել, մշակվել են՝ բերանացի պատմելով, ապա տարբեր գրիչների ձեռքով գրի են առնվել, յուրաքանչյուր անգամ կրելով ժամանակի և պատմողի կնիքը։ Այդպես առաջացել են առակների փոփոխակները, որոնք տարբերվում են և՛ մեկնաբանությամբ, և՛ բովանդակությամբ, և՛ լեզվով»[1]։

Այս բազմերանգ ու բազմատեսակ առակներից ինքը՝ Բակունցը ընտրում է բովանդակությամբ ավելի ժողովրդական և ձևով՝ ավելի կատարյալ առակները։ Ամենևին պատահական չպետք է համարել, որ ինչպես Բակունցը իր այս ժողովածուի, այդպես էլ Հ. Օրբելին իր «Միջնադարյան Հայաստանի առակները» ժողովածուի համար մեծ մասամբ ընտրել են դրեթե նույն առակները։

Բակունցը չի բավարարվել միայն նյութի ընտրությամբ. առակների ընտրությունից հետո նա ընտրություն է կատարում առակի տարբերակների մեջ, իսկ որոշ դեպքերում թարգմանությունը կատարում է եղած բոլոր վարիանտներից համահավաք անելով։ Այսպես, օրինակ, «Այծեր և գայլեր» առակը նա սկսում է թարգմանել հիմնական բնագրից, սակայն ինչպես երևում է նրան չի բավարարել հիմնական բնագրի հետևյալ ավարտը. «Եւ գայլ լուան զայծքն և ի բաց վարեցին»

[1] «Ազվեսագիրք», էջ 17։

պհովիւքն և պշուն. և արարին թուխտ երդման և հաստատութեան. և ելեալ այծքն տարածեցան անհոգ ի լերինս և ի խոթայձորս և սկըսան արածել և գոհանալ զաստուածոյ և համբերեցին գայլքն պարս Ժ. և ժողովեցան ի վերայ նոցա և հեղձուցին պայծա ամենայն»:

Այս փաստաբրական հատվածի փոխարեն, առանց խախտելու պրույցի միտքն ու շարադրանքի տրամադրությունը, Բակունցը թարգմանել է նույն պրույցի մի այլ տարբերակի ավելի գեղարվեստական ավարտը՝ գրեթե բառացիորեն: «Եվ այս լսեցին այծերը, հաստատեցին և ասացին. «Իրավացի են գայլերը, որ մեզ սպանում են, որովհետև շները և հովիվը նրանց հալածում են մեզնից»: Եվ այծերը վտարեցին շներին և հովվին և երդվեցին, որ հարյուր տարի մնան անխախտելի փորով: Եվ այծերը ցրվեցին լեռները և դաշտերը և սկսեցին ուրախ լինել և ցնծալ և խաղալ, որովհետև արածում էին լավ արոտներում, ուտում էին համեղ խոտեր, խմում էին պաղ ջրեր և խնդում էին և վազվզում էին, փառք տալով, որ հասան բարի ժամանակի:

Եվ գայլերը համբերեցին 100 օր, ապա հավաքվեցին դաս-դաս, ընկան այծերի վրա և կերան»:

Նման համադրումներ արված են նաև «Թագավոր և օձ», «Առյուծ և աղվես և արջ», «Ուղտ և գայլ և աղվես», «Աղքատ և ավետարան», «Աղվես և թղթատար գայլ», «Առյուծ և մարդ», «Մուկն և ուղտ», «Անզգամ կին» առակների թարգմանություններում: Պատահում են դեպքեր, երբ Բակունցը օգտվում է միևնույն պրույցի մի քանի տարբերակից («Առյուծ, աղվես և արջ»): Իսկ իբրև սկզբունք, Բակունցը միշտ աչքի առաջ ունեցել է բոլոր տարբերակները և հարկ եղած դեպքում երկրորդական տարբերակի հաջող բառն ու արտահայտությունը տեղադրել է հիմնական բնագրում: Մեծ տեղաշարժերի մասին միշտ նշել է ծանոթագրություններում, իսկ առանձին դեպքերն անհրաժեշտ չի համարել նշել, ըստ երևույթին, այն գիտակցությամբ, թե՝ վերջ ի վերջո նա գործ ունի կիսով չափ բանահյուսական նյութերի հետ:

Ակ. Բակունցի «Աղվեսապիրք» ժողովածուի առակների վերնագրերը գրեթե բոլորը Մառինն են, բացառությամբ երեքի՝ «Գարու հաշիվ» (փոխանակ Մառի՝ «Կողէոն եւ յաւանակ ու խոզք»), «Իշխանավոր և իմաստուն» (փխ. «Մելիք և կարդացող»), «Դրախտ և դեղջուկ մարդ» (փխ. «Քրիստոնեայ եւ այլազգի»): Առաջին դեպքում առակի եղրակացությունն է վերնագիր դարձել, իսկ երկրորդի և երրորդի վերնագրերի փոփոխությունը բխում է բուն առակների թարգմանության մեջ արված մասնակի փոփոխություններից: Այսպես. խիստ կոնկրետ «Մելիք սուլթանի» փոխարեն նա գրում է «մեկ աշխարհակալ իշխանավոր», իսկ վերջին գրույցի բնագրից հանելով սկզբի՝ քրիստոնեայի և այլազգու վեճը և թողնելով սոսկ վիճաբանության մեջ իրեւ օրինակ բերվող բուն առակը, բնականորեն փոխել է վերնագիրը՝ հանելով այնտեղից քրիստոնեայի և այլազգու վիճաբանության մասին ակնարկը:

Իբրև սկզբունք Բակունցը թարգմանության մեջ հարազատ է մնում բնագրին. թարգմանում է գրեթե բառացի, առանց թողնելու որևէ նրբերանգ և փոխում է լոկ շարահյուսությունը: Այսպես.

«Այր մի կրէր դրաստով մի դարի ի կալէն ի տունն. և ընդառաջ իւր հետ մօրն դնայր և դառնայր: Իսկ ի տունն, յորում դդարի կրէին, կապեալ կայր խոզ մի...»

«Մի մարդ կալից դրաստով դարի էր կրում տուն. Եվ քուռակը մոր հետ գնում էր և հետ դառնում: Իսկ տանը, ուր կրում էին դարին, մի խոզ կար կապած...» և այլն:

Թարգմանության մեջ Բակունցը աշխատում է պահել հին և միջին հայերենին հատուկ լեզվա-ոճական արտահայտությունները. «երկու դող բարձրացան մի մեծատան կտուր և կամեցան երդով վայր իջնել», «Ես տեսայ, որ մեծամեծ ծառեր կային կոտրատված և փշրված և միայն մի եղեգ կար՝ կանգուն անարատ», «զոհանամք աստծուց», «և հավանություն արին և կամեցան», «և ուրախացան մեծ ուրախությամբ», «ասաց բուրաստանի տերը», «շուտով լինի խաղաղություն»:

Վերջին օրինակի մեջ ժամանակակից հայերենի համար պարտադիր ենթադրական «կլինի» բայաձևի փոխարեն, բողնում է միջնադարյան «լինի» ըղձական եղանակը:

Բառապաշարի պահպանման փաստերից մեկն է «Աղքատ և ավետարան» առակի թարգմանության մեջ կատարած հետևյալ օրինակը, որը միաժամանակ ապացուցում է նաև Բակունցի իբրև թարգմանչի ստեղծագործական առանձնահատկությունները: Առակում պատմվում է, որ աղքատը մտավ «ի ժամատունն պատառոտոն և անձրևակեզ». մյուս տարբերակում նշված է, որ «աղքատն այն անձրևաթաց էր և քաղցած էր»: Յանկանալով օգտագործել երկու տարբերակներում տրված այս դեղեցիկ բառաբարդությունները, Բակունցը արևակեզը աղքատից վերցնելով հատկացրել է եկեղեցուն, մյուս՝ հաջող բառաբարդությունը թողնելով մարդու համար. «Մի աղքատ մի դյուղ եկավ և մտավ դյուղի եկեղեցին, որ խարխուլ էր և անձրևակեզ: Նվ այն աղքատը անձրեվաթաց էր և քաղցած»....

Մեծ հմտությամբ է օգտագործել Բակունցը մեր միջնադարյան զրույցներում գրեթե ամեն նախադասությամբ սկսվող «և» շաղկապը: Նա կարողացել է պահպանել և՛ նրա միօրինակությունը, և՛ ըստ անհրաժեշտության այն թարգմանել՝ «իսկ», «երբ», «բայց», «ապա», «միայն»: Բերենք օրինակներ.

և — իսկ

«Եւ բ. որդիքն հարին զհայրն, եւ ճշմարիտ որդին ոչ ձգեաց նեա...»

«Եւ նայ վայէբ...»

«Եվ երկու որդիները գարկեցին հորը, իսկ ճշմարիտ որդին... դանակը քաշեց, որ սպանի եղբայրներին»:

«Իսկ նա վայում էր...»

և — երբ

«Թէ որպէ՞ս կաս հաստատուն եւ մեծայմեծ ծառքն մանգրեալ են»

«Թե ինչպե՞ս հաստատուն ես ՃԱցել, երբ մեծամեծ ծառերը...»

և — բայց

«Եւ մեռաւ կոմն...»

«Բայց կովը մեռավ և այրին լայց եղավ»:

և — ապա

«Առեալ գայն եւ նկն կրկին ի շուկայն»:

«Ես առնելով գահեկանը, ապա կրկին եկավ շուկա»:

և—միայն

«Ախուժն հիւանդացաւ և եբէքն ամենայն գային ի տես եւ աղուէսն յամեաց»:

«Առյուծն հիվանդացավ և ամեն կենդանիները եկան նրան տեսության, միայն աղվեսն ուշացավ»:

Այս բոլորի հետ մեկտեղ Բակունցը պահպանել է նաև միջնադարյան գրույցներում գրեթե ստորակետին փոխարինող՝ թվարկման «և»-ը. «Եվ այն աղքատը անձրևաթաց էր և քաղցած և հագել էր պատառոտուն զգեստ և դողում էր և հոգնած էր ճանապարհից»: Սոսկական թարգմանության մեջ մի բառի այսպիսի վիրտուոզ կիրառությունն ինքնին վկայում է ոչ միայն Բակունցի վարպետությունը, որ ակնառու է ամեն քայլափոխում, այլ նաև բնագրի նկատմամբ նրա ունեցած անսահման ակնածանքն ու զգուշավորությունը, մի բան, որ խոպան բացակայել է Բակունցի այս աշխատության վիրահրատարակիչների մոտ[1]:

Բակունցի թարգմանչական հմտությունը չի սպառվում բնագրին հարազատ մնալու սկզբունքով կամ բնագրի ստեղծագործական վերարտադրությամբ: Բակունցի թարգմանություններում ակնառու են հեղինակային արտահայտչական

[1] Գրչի թեթև շարժումով նրանք խմբագրել են «բառի» այս փառնատիկ երկրպագուին: Այսպես, «առակները» դարձել են «առականներ» (էջ XI) «փոփոխականները»՝ «փոփոխականներ», (VIII), «այծերն արոտ էր առնում» հայերեն արտահայտությունը փո-

հնարանքները՝ լեզվա-ոճական բակունցյան առանձնահատկություններ:

Դրանցից առաջինը լեզվի հատակությունն է, նախադասությունների կանոնավորությունը: Ինչպես թարգմանությունների մեջ, այնպես էլ իր ստեղծագործություններում Բակունցի նախադասություններն անպաճուճ են, մեծ մասամբ պարզ, հատակ է այնտեղ ենթական, բայց և ուղիղ խնդիրը: Նախադասության մյուս լրացուցիչ անդամներն ունեն իրենց համապատասխան տեղերը: Եթե պատահում է, որ առակի բնագրում միավորյալ նախադասության սկզբունքով մի ենթական է՝ մի քանի սաորոդյալներով, ապա Բակունցն այդ դեպքում անպայման կրկնում է ենթական. սա նրա խոսքին հաղորդում է ընկալման դյուրություն և անմիջականություն, ուժեղացնում է խոսքի ներգործությունն ընթերցողի վրա.

Բնագրում.	Թարգմանութեամբ.
«Եւ այրի կին մէկ որդի ուներ և զիւր հնծանն և զկինն պահեց...»	«Եւ մի այրի կին մի որդի ուներ և այրի կինը պահեց յուր հնձանը...»
«Կար ի գուռն բազակին կարի փեղվոր կին մի և ասաց ցայրին այն. բարի եկիր և մեծարեաց	«Կար մի խոստ հնարագետ կին և այդ կինը մարդուն ասաց. «Բարի եկար»: Եվ կինը մեծա-

---

խարխնել են «այծերին արոտ էր տարել» սխալ ձևով, «արտասուք» պրական գոյականը ամենուրեք դարձել է դավառական «արտասունք» (էջ 15, 17), «Թագավորի որդին» խմբագրվել է «Թագավորի տղան», մաքուր պրական «կոտրատված» ծառերը «կոտրտվել են», «չկաբոզացար»-ը փոխարինվել է ժարգոնային «չկարեցար»-ով, սքանչելի «խնդրականներ» բառը, որ կազմված է «պատվիրականներ» բառի նմանությամբ և նշանակում է խնդրողներ, միջնորդներ, դարձված է «խնդրանքներ»: Էլ չենք խոսում ձայնարկության նշանների ապավաղման և բացակայության մասին:

Բակունցի «Ամենագրքի» երկրորդ տպագրությունը (1956) նրա հիշատակի նկատմամբ հարգանքի տուրքը լինելուց փոխարկվել է նրա հիշատակի նկատմամբ անպատասխանատու վերաբերմունքի:

ի տուն իւր և առեալ դնաց համարելով թե խումաշ ոսկի և արծաթ շատ ունի:	*բեց նրան և տուն տարաւ, կարծելով թե այն մարդը շատ ունի կերպաս և ոսկի և արծաթ»:*

Կրկնվում է ոչ միայն ենթական, այլ ճշգրտվում և հստակ են դառնում նախադասության մյուս անդամները.

Բնագրում. «եւ օր մի մէկ նայիլն ի պատիւ տարէր էր և երեկուն տարաւ ի հօրն ի տունն»:	Թարգմանությամբ. «եվ մի օր մի նայիլ պատվելու էր տարել թագավորի որդուն և երեկոյան նրան տարավ թագավորի տունը»:
«եւ հրամանաւն աստուծոյ ընկուզ մի ոստեաւ ի ծառէն ի կարի խիստ դիպաւ ի ճակատն և պատառեցաւ և եղ արիւն...»	«եվ հանկարծ մի ընկույզ պոկվեց ծառից և շատ սլինդ կպավ նրա ճակատին, և ճակատը պատռեց և արյուն հոսվ»:
«եւ տանին՝ թաքուցանեն»:	«ապա Նայիլին թող տանեն թաքցնեն»:
«եւ գայ առ ուղտն և ասէ...»:	«Ուղտը գնաց ուղտի մոտ և ասաց ուղտին...»
«Դնեն յորմն, որ շէն մնայ»	«Դնեն պատի մեջ, որ պատը շեն մնա...»:
«եւ թագաւորն արարեալ այնպէս՝ եգիտ զայր մի»:	«եվ թագավորն արեց այնպես՝ ինչպես հովիվն էր ասել... այնժամ...»:

Սրանից բխում է Բակունցի լեզվա-ոճական մյուս առանձնահատկությունը՝ դերանվան ավազգույնի հասնող գործածությունը. կարելի է համարձակ հայտարարել, որ առակներում հանդիպող բոլոր դերանունները գրեթե անխտիր փոխարկված են բուն գոյականներով, գործողությունն իրենց վրա կրող ենթականերով, ուղիղ խնդրի ուղղակի գործածությամբ.

Բնագրում—«Եւ նա ասէ... թէ հանէք զմորթ արջոյն և տաք-տաք արկէք ի վերայ առիծոյն և նայ փուխով քարշէ գցաւն ի նմանէ»:	Թարգմանութեամբ. «ազվեան ասաց... թե կենդանի հանեք արջի մորթին և տաք տաք գցեք առյուծի վրա և իսկույն մորթին ցավը կհանի ինիվանցից»:
«Յայնժամ ասէ ումն ի նոցանէ»:	«Այն ժամանակ գիտուցներից մի ումն ասաց»:
«Եւ նոքա գնացեալ»:	«Եվ ձիավորները գնացին»:
«Եւ ասաց ցտեր նորա»:	«Երիտասարդն ասաց այգեպուրջ»:

Լրացվում են թերի նախադասությունները, անորոշ դեմքերը որոշակի դարձվում.

«Եւ ասաց ցաներն»	«Եվ երիտասարդը աներոջն ասաց»:
«Եւ էառ խնձորն»:	«Եվ երիտասարդն առավ և խնձորը կերավ»:
«Երկու զողք գնացին ի մեծատան մէում երդիք և կամէին զողանալ... և իմացաւ այրն... և ասէ այրն...»:	«Երկու գող բարձրացան մի մեծատան կտուր... և մեծատուն մարդն իմացաւ... և մեծատուն մարդն ասաց...»:

Բազմաթիվ օրինակներով չծանրաբեռնելու համար շարադրանքը, բավականանք այս չափով՝ լեզվա-ոճական մի երկու նմուշ էլ բերելով Բակոնցի բուն ստեղծագործություններից.

«Աւրջը գիտէ վարագի ժանիքի թափը, նախահարձակ չի լինում։ Եթե տակաւ մի խոզ եաս մնա մյուսներից, աւրջը թաթի մի հարվածով ճեղքում է փափուկ վիզը...»:

«Եւ երե (Ալին) Պաճինից երկյուղ չէր կրում, կամ տեղյակ էր լինում, որ անտառապահը Մրենաձորում չի, չոր ցախերից մի շալակ էր անում...» և այլն:

Միջնադարյան պրուլցների ժողովրդական անպաճուճ խոսքն է, թերևս, այն գայթակղության քարերից մեկը, որ մոտեցրել է Բակունցին «Աղվեսադրքի» թարգմանության:

Միջնադարյան պրուլցների պարզ, անպաճուճ խոսքը շատ հոգեհարազատ պիտի եղած լինի Բակունցին և նրա վարպետության այս թարգմանության մեջ այն է, որ նա կիսաբանահյուսական, ձևի իմաստով երբեմն թերի խոսքը հղկում և բարձրացնում է արվեստավոր խոսքի աստիճանի: Հատակ է դարձնում նախադասության մեջ մշուշված ենթական, պարագան, հատկապես գործողության կատարողն ու կրողը: Չէ՞ որ այդպես է Բակունցը և իր ստեղծագործության մեջ.

«Գարնանային առավոտը խոստանում էր պայծառ և արևատ օր: Կուշտ կերած մեր ձիերը արագ քայլերով բարձրանում էին քարոտ արահետը և ամեն քայլափոխում փնչում: Քրտինքից խոնավացել էր ձիերի մուգ կապույտ վիզը...»:

«Բացվում էր գարունը. հալոցքն էր սկսվում, և առվակներով ձյունաջուրը կչկչալով հոսում էր... Գարնան արևը մեղմ տաքացնում էր գետինը...»:

«Առաջին աքլորականչի հետ զարթնում էր Պետին, արխաները հագնում, տան առաջ հոսող առվակի ջրից մի երկու կից անում, երեսը լվանում, փափախով սրբում և գնդի ծայրին կանգնում, որ կովերը դուրս անեն, ինքը սարը տանի պահելու...»:

«Մրենաձոր տանող միակ արահետն առաջին ձյունի հետ փակվում է...»:

«Աքար գյուղը գեղանիստ է, շրջապատված անտառներով...»:

Ի՞նչ արտակարգ բան կա Բակունցի գրածներում. պետական ի՞նչ հնարանքներ՝ համեմատություննե՞ր, փոխաբերություննե՞ր, չափազանցություննե՞ր, սիմվոլնե՞ր: Եվ ոչ

մեկը: Ընդհակառակը. Բակունցը, կարծես թե դիտմամբ խուսափել է այդ հնարանքներից և կարծես թե հատուկ կանոնավորությամբ գրել է գպրոցական թեկադրությունների համար. «Որսի մի շուն երեաց, հոտառեց Ամոն, անցավ: Ավու շունչը փորն ընկավ: Երեաց երկրորդ շունը, երրորդը, շների հետևից էլ Պանինը: Ասես գետնի տակից բուսավ»:

Կամ. «Կես դիշերն անց էր, ոչ ոք չէր քնել: Հաթամի աղջիկը որդու կապոցն էր պատրաստում՝ դուլպա ու թաշկինակ, մերդ ու գաթա: Ամեն մի իր ձեռքն առնելիս չդիտեր թե ուր դնի. արցունք էր. վարար գետի պես հոսում էր» և այլն:

Այսքան չէինք շեղվի Բակունցի թարգմանական գործունեությունից, եթե այն չմիահյուսվեր նրա բուն ստեղծագործությունների հետ: Այստեղ են ասել, թե՝ ոճը մարդն է: Բակունցը Բակունց է մնում թե՛ իր ստեղծագործություններում, թե՛ իր թարգմանությունների մեջ: Նրա լեզուն պարզ է ու կանոնավոր, ոճը՝ հստակ ու անպաճուճ: Նրա խոսքը հմայք է ստանում երբեմն գործածվող համեմատություններից, հաճախակի գործածվող ածականներից և դրեթե իբրև սկզբունք կիրառվող հետադաս որոշիչներից:

«Գարնանային առավոտը խոստանում էր պայծառ և արևոտ օր: Կուշտ կերած մեր ձիերը արագ քայլերով բարձրանում էին Ճարոտ արահետը և ամեն քայլափոխին փնչում: Բրտինքից խոնավացել էր ձիերի մուգ կապույտ վիզը...» և այլն:

Պարզ համեմատություններն էլ պատկերավոր են դարձնում խոսքը և արտադրության ստեղծում.

«Ջյունաջրի առվակների պես նրա երակներում արյունն ավելի էր հոսում», «Բայց հետո գարնան ծիծեռնակի պես երևացին կռնատ տղերք, փայտե ոտքեր», «Հանկարծ ոչ ոք չուզեր, աղջիկները դեղնեին սերմացու վարունգի պես», «Եվ դառն ատելությունը ալիքի պես բարձրացավ»... և այլն:

Ուշադիր աչքը կնկատի, որ նշված երկու հատկանիշն էլ բնութագրական են. մի դեպքում բնութագրվում է կոնկրետ առարկան կամ գործողությունը, մյուս դեպքում՝ համեմատության մեջ բնութագրվում է ողջ երևույթը:

Բակունցի սիրած մյուս ոճական առանձնահատկությունը որոշիչի հետադաս գործածությունն է: Սրանք էլ փաստորեն ածականներ են, բայց հետադաս ածականներ, որոնց ինքնատիպ օգտագործմամբ Բակունցի սովորական նախադասություններն ստանում են պոետական՝ էմոցիոնալ արտահայտություն:

«Նրանց կողքին մուշ-մուշ քնել էր Հաբուդը՝ նեղ օրերի ապավենը միակ», «Քաղաքի պատերին կպցրած թղթերը հուզել էին ճահիճն այն խաղաղ», «Մղիները գիժ և արջառները խամ ջրի տանելիս թռչկոտում էին ձյունի վրա: Բուղանները շաղ բառաչում էին և ոտքերով ջլապինդ կիսահալ գետինը փորում», «Եվ նախիրը փինչոցով արածում էր խոտը նամեղ»:

Այս մանանակի դիտողություններով չի սպառվում Ակսել Բակունցի լեզվա-ոճական առանձնահատկությունների հարուստ պինանոցը: Դրանք, թերևս, բազմազան չեն, բայց բնութագրական են Բակունցի համար: Այստեղ նույնպես բացահայտվում է Բակունց հեղինակի վարպետությունը՝ գրականության «աստղձի»՝ խոսքի նկատմամբ: «Բառի» նկատմամբ արվեստագետի վերաբերմունքի իսկական նմուշներ են բացահայտում նրա թարգմանությունները: Բակունցի ստեղծագործություններում խոր ռեալիզմն ու իրականության արժանահավատ վերարտադրությունը միահյուսված են կյանքի գեղագիտական ընկալման հետ: Բակունցը ամենախորը ռեալիստական, կյանքի խիստ առօրեական, թերևս և տգեղ երևույթները վերարտադրում է գեղագիտական նրբաճաշակությամբ: Բակունցի նկարագրած ճահիճը, գոմերից բարձրացող գաղջ օդը, անասունների ցավն ու ճենճերահոտը ընթերցողի մեջ հատակ ու ռեալիստական պատկերացում ստեղծելու հետ մեկտեղ ոչ մի հակագեղագիտական զգացում չեն առաջացնում: Նույնիսկ արտաքուստ այլանդակ և մտավորապես տհաս Պետին արգահատանք չի առաջացնում, այլ մարդկային դառն վշտակցություն: Չնայած բարբառային ոճերի ու դարձվածքների գործածության, որոնք բնավայրի, ժամանակաշրջանի և կերպարների անհատականացմանն են ծառայում՝ «դեյրի

առաւեր», «դրլաւոր շոր», «կտուրի նովդան», նրա լեզուն մնում է մաքուր գրական, կանոնաւոր ու հստակ։

Բարգմանութիւնները բնագրերի հետ համեմատելիս ակնհայտ է դառնում Բակունցի բառօգտագործման որոշ սկզբունքներ։ Բակունցը, որ միտում է բնագրին հարազատ մնալ և հնարաւորին չափ թողնել բնագրի գործածած բառերն ու արտահայտութիւնները, ամբողջութեամբ դուրս է գցում գռեհկաբանութիւնները և կամ բուն բնագրի տարբերակներից նախընտրում է նոյն միտքն արտահայտող աւելի մեղմ արտահայտութիւններ. «Գինի» առակի բնագրում պատմւում է թագաւորի որդու վախճանը. «Որդի թագաւորին խիստ գինով էր և ի բազիայ էլաւ և գինին ի վերան շրջեցաւ և ընկաւ ի յարտաքնոցն և մեռաւ»։ Բակունցը մյուս տարբերակից քաղելով «արտաքնոց» բառի փոխարէն գործածված «աղբանոց» բառը թարգմանում է. «Թագաւորի որդին խիստ գինով էր և հարբած, դուրս եկաւ, ընկաւ աղբանոցը և մեռաւ»։

Մի այլ դէպքում առակը պատմում է հպարտութեամբ իմաստութիւնը կորցրած մկան մասին, որը համառորէն ուզում է բոն դնել ուղտի կճղակում։ Եվ չնայած, ուղտի բազմաթիվ զգուշացումներին՝ մուկը մեծամտորէն համառում է և ուղտի ծանրութեան տակ ճզմվում։ Բնագրում ասվում է. «Եւ յաւուր միոյ գնաց ուղտն ծանր բեռամբ և կոխեաց զնա. և նա ճիճու եղև և վազեաց ճրագուն ընդ յետոյս նորա»։

Բակունցը, այս դէպքում, դարձեալ նախընտրում է այլ փոփոխակի «Ձի ճրագուն մկանն եւեր էր ի փորէն ի դուրս» արտահայտութիւնը և թարգմանում. «Եվ մուկը ճչաց և նրա փորից դուրս եկաւ ճրագուն, որովհետև գեր էր։ Այդ տեսնելով ուղտն ասաց. «Ահա եղբայր, հենց այդ էր նեղում քեզ, որ դուրս ելաւ քո փորից»։

Մի ուրիշ դէպքում ամբողջութեամբ հանված են գռեհկաբանութիւնները։ «Աւյուծ և աղվես և արջ» առակը վերջանում է չարամիտ արջի պատժով. «Եւ նայ վայէր և մեծայմեծս գայրս առնակէր և ասէ ազուէսն. այդ ֆոյ երեսդ և ի մո-

ուսդ և ի ներայն, որ երբ չարքունիս մտանէ, նայ պայլ որ չարայիսօսէ»:

Բակունցը այս գեղհիկ արատհայտութիւնների փոխարէն առակը վերջացնում է միևնույն, բայց զուսպ բարոյախոսութեամբ. «Իսկ նա վայում էր և արձակում մեծամեծ ոռնոց. եվ աղվեսն ասաց. Այդ ամենը քեզ և նրան ով արքունիք մտնելով կչարախոսի մեկին»:

Բազմաթիվ ու բազմատեսակ օրինակներ կարելի է բերել այս փոքրիկ ժողովածուում դրսևորված Բակունցի ստեղծագործական աշխատանքից: Ճիշտ է, սա թարգմանություն է, բայց, ըստ էության, իր մանրակրկիտ համաութեամբ Բակունցի ստեղծագործական մեծ տաղանդի՝ փշրված բյուրեղի մի պահպանված բեկորն է, որ դաղափար է տալիս ամբողջի շքեղության մասին:

«Աղվեսապրքի» վերջին բաժինը կազմում են ծանոթագրությունները, որ փաստական մասով հիմնականում քաղված են Ն. Մառի աշխատութիւնից: Առակների սոցիալական բովանդակության երբեմնի բնութագրումները սեփական են, բայց ավելի պատմական հետաքրքրություն են ներկայացնում, քան գիտական:

«Աղվեսապրքը» ժողովածուն Ակսել Բակունցի ստեղծագործական դեմքը բնութագրող մի դեղեցիկ նմուշ է, որտեղ ներդաշնակված են նրա լայն գիտելիքները, բնածին տաղանդն ու հարգանք հարուցող պատասխանատվությունը մայրենի լեզվի նկատմամբ:

Ռ. ՏԵՐ-ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

ԲԱԿՈՒՆՅԻ ԼԻՐԻԿԱԿԱՆ ՆՈՎԵԼՆԵՐԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԻ ՄԱՍԻՆ

Յուրաքանչյուր գրողի ստեղծագործության ինքնատիպությունը զգալի չափով պայմանավորված է նրա էսթետիկական ծրագրով, այն բանով, թե ինչպես է նա ընկալում կյանքը, ինչ հարաբերության մեջ է նրա արվեստը իրականության հետ։ Նույնիսկ գրողը չի դիմում տեսական այս պրոբլեմը անմիջականորեն արծարծող ծրագրային ժանրի, այնուամենայնիվ, նրա գրական անհատականության էության մասին սպառիչ պատկերացում կարող է տալ գեղարվեստական պրակտիկան։

Մոտրելով Ակսել Բակունցի գարմանալիորեն ինքնատիպ գեղարվեստական ժառանգության այս կողմի մասին, մենք, բնականաբար, պետք է դիմենք նրա լավագույն այն նովելներին, որոնց մեջ արտահայտված են նրա նվիրական հույզերն ու մտքերը։ Աշխարհը Բակունցին երբեք չի ներկայանում որպես մի «հակա թանդարան, որտեղ ոչինչ կենդանի չկա, և միաժամանակ՝ նրան չի գրավում կյանքի անկենդան ու հայեցողական պատճենումը։

Բակունցը կյանքը տեսնում է այնպես, ինչպես տեսնում են նրա հերոսները՝ հասարակ մարդիկ։ Ավելին. նրան հե-

տաքրքրում է հատկապես այդ հասարակ մարդկանց հայացքը կյանքի նկատմամբ, հայացք, որ միշտ չէ ճշդրիտ, միամիտ է, հաճախ նույնիսկ պրիմիտիվության հետ առնչվող, բայց մշտապես անխարդախության չափ ազնիվ է։ Բակունցը երբեք անվերապահորեն չի համաձայնվում իր հերոսների հայացքներին, բայց միշտ սիրով թափանցում է ժողովրդական հոգեբանության մեջ, ձգտում է հասկանալ այն և ապա բացատրել աշխարհը՝ նրա միջոցներով։ Բակունցի ստեղծագործական մաներայի համար բնորոշ այս առնդհանցը նրան տանում է դեպի իր նախասիրած պատումի ձևը՝ դեպի լիրիկան, առանց որի չի կարելի պատկերացնել Բակունց-արվեստագետին, նույնիսկ Բակունց-երգիծաբանին։

Հավատարիմ մնալով իր նովելների հիմնական թեմային՝ հասարակ, շարքային մարդու նկարագրության թեմային, Բակունցը երբեք չի պատասխարվում մանանակի էպիզոդի նեղ շրջանակներում։ Նրան խորապես հուզում է կյանքի անսահման, անհատակ այն բազմազանությունը, որ շրջապատում է մարդուն։ Նա կանգ է առնում, նորից ու նորից հիանում այդ բազմազանության ամեն մի կոնկրետ արտահայտությամբ և շահագրգռված ու կրքոտ կերպով ձգտում է ընթերցողին հաղորդակից դարձնել իր աշխարհաճանաչման բավականությանը։

Այս բանի մեջ է Բակունցի վարպետության հմայքի ուժն ու դաղտնիքը։ Դրանով են պայմանավորված նաև Բակունցի նովելների՝ լիրիկական նովելների, առանձնահատկությունները։

Հայտնի է, որ նովելը հանդիսանում է պատմականորեն ձևավորված ինքնուրույն ժանր, որն իր էական հատկանիշներով մի կողմից ազգակից է նրան նախորդող պատմվածքֆաբլիային, մյուս կողմից՝ նրանից ծնված ժամանակակից վեպին։ Ազգակից լինելով պատմվածքին՝ իր համառոտ ձևով, շարահյուսման հակիրճությամբ և գեղարվեստական տնտեսման սկզբունքով, նովելը միաժամանակ տարբերվում է նրանից։ Եթե պատմվածքի հիմքում ընկած է տիպական որևէ

աշխարհի էպիզոդ, որ հնարավորություն է տալիս բացահայտել դեպքին մասնակից հերոսների բնավորության մի քանի էական հատկանիշներ, ապա նովելն ավելի բարդ է և իրենից ներկայացնում է էպիզոդների մի շղթա, որ հնարավորություն է տալիս բնավորությունը բացահայտել բազմակողմանիորեն, շատ հաճախ զարգացման մեջ։ Այս իմաստով նովելը ազգակից է վեպին, սակայն, հանդիսանում է նրա համառոտ այլատեսակությունը։ Ժանրերի միջև այսպիսի սահմաններ քաշելը, անշուշտ, պայմանականություն է, քանի որ գրական պրակտիկայում մենք հանդիպում ենք պատահում «զտարյուն ժանրերի»։ Այնուամենայնիվ, թվարկած էպիկական ձևերից ամեն մեկը ունի իր առավել բնորոշ հատկանիշները։

Նովելիստ գրողների ոճերի ու պրեյակերպի ամբողջ բազմազանությամբ հանդերձ, նովելը դերազանցորեն կառուցվում է մի աշխարհի սյուժետային հիմքի վրա, որին գլխավոր դերն է հատկացվում կերպարի բացահայտման գործում. նրան են ենթարկվում կառուցվածքը, լեզուն և մյուս գեղարվեստական արտահայտչական բոլոր միջոցները (հիշենք Ստենդալի, Մոպասանի, Ջոհրաբի, Գոլսուորսիի, Օ. Հենրիի և ուրիշների նովելները)։

Ակսել Բակունցի լիրիկական նովելներում սյուժեին տրվում է երկրորդական դեր, իսկ մի քանիսի մեջ ընդհանրապես բացակայում է սովորական հասկացողությամբ սյուժեն։ Ավելի ստույգ՝ դրանք սյուժեի տարրեր են, որոնք ֆոն են հանդիսանում կերպարի վրա վառ լույս գցելու համար։ Բազմակողմանիորեն և մանրակրկիտ մշակված կերպարը հանդիսանում է բանաստեղծական թեմայի արտահայտման հիմնական միջոցը և իրեն է ենթարկում նովելի մյուս կոմպոնենտները, հանգամանք, որ ընդգծված է նույնիսկ նովելների վերնագրերում. «Միրհավ», «Վառ Մարգարը», «Սև ցելլի սերմնացանը», «Սպիտակ ձին», «Խոնարհ աղջիկը»։

Այս հատկությամբ Բակունցի շատ նովելներ հիշեցնում են լիրիկական բանաստեղծություն, որտեղ առհասարակ

այուժեն բացակայում է, իսկ մտքերն ու ապրումները բառաստեղծը արտահայտում է պատկերի միջոցով։

Այստեղից էլ բխում են նաև նրանց կառուցվածքի մի քանի այնպիսի առանձնահատկությունները, որոնք հատուկ են լիրիկական ստեղծագործությանը։

Բակունցի ամենից ավելի նախասիրած կառուցվածքային ձևը հիշողության, հուշի զուգադրությունն է իրականության հետ։ Այսպես են կառուցված «Միրհավ», «Լաո Մարգարը», «Խոնարհ ապրիկը» նովելները։ Ծանոթանալով իր իսկական հերոսի հետ՝ նրա կյանքի ճանապարհին, Բակունցը հմուտ կերպով, գեղարվեստական տակտի մեծ զգացումով, ոչ մի տեղ չխախտելով իր գրվածքի կառուցվածքային ամբողջությունը, ընթերցողի առաջ ցուցադրում է հերոսի անցյալը, նրանից ընտրելով ամենից կարևորագույն նշանաձողերը։ Դա հնարավորություն է տալիս հոգեբանական խոր մշակման ենթարկել և խտացված բացահայտել կերպարը՝ իր լիակատարության մեջ։ Իսկ որքա՜ն հմուտ, անբռնազբոս է Բակունցը կատարում այդ շրջադարձը՝ հիշողությունից դեպի իրականություն և հակառակը։

«Ծառի ճղների արանքից վեր էր նայում Լաո Մարգարը երկնի կապույտին։ Մի ճերմակ ամպ, թափանցիկ ու անձև, հանդարտ լողում էր լազուրի մեջ... Նրա բարձրանար ամպի վրա, Լաո Մարգարը հեռու սարերի հետև պահված իրենց գյուղը կտեսներ, կտուրները եղեգով ծածկված, գյուղի մոտի բարդիները, իր ծիրանուտը, տան դռնակը, որի մոտ կարասի կտոր կար, մեջը ջուր՝ հավերի համար»։

Մյուս բնորոշ կառուցվածքային հնարանքը հանդիսանում է դեպքի շրջանակումը (обрамление), որը գրվածքին հաղորդում է առանձնակի արտահայտչականություն.

«Ես հարցնում եմ Ավագին.

— Մնո՞ւմ է այն վարագույրը...

— Մնում է։

— Իսկ մա՞յրը...

— Մայրը դեռ հավատում է։

Հետո բարձրանում է մի այլ վարագույր և երևում են արևի շողերով ողողված Արագքսի տափարակը, առափնյա դեղնած եղեգները, որոնք հազիվ օրորվում են գետի զովից»:

Այսպես է սկսվում «Սև ցեղերի սերմնացանը»՝ ռևոլյուցիոն օրերից ծնված ավանդություն—նովելը: Պատմելով սերմնացանի մոր՝ պառավ Երանի միամիտ հավատը, թե գյուղական ակոմբի բեմի վարագույրի վրա նկարված—հեբոսաբար զոհված սերմնացանը իր որդին է՝ Սեթը, Բակունցը հակիրճ դիալոգով եզրափակում է գրվածքը, ավելացնելով. «Լավ է, որ ոչ ոք չի փշրել այդ առասպելը»: Էպիկորեն հասարակ, նույնիսկ խիստ շեշտերով է պատմում Բակունցը ռևոլյուցիոներ հերոսի՝ Սեթի մասին, որի կերպարը վերածում է մաճկալի և սերմնացանի ավանդական կերպարին՝ մարմնավորելով ժողովրդի անսպառ աշխատասիրության և խաղաղասիրության միտքը:

«Վարագույրի վրա ամբողջ հասակով նկարված էր մի վիթխարի սերմնացան, վայտե կոտը պարանոցից կախ, մինչև սրունքները բաց ոտքերով: Լույսի տակ շողում էին այն ոսկեգույն հատիկները, որ աջ ձեռքով նա շաղ էր տալիս արգավանդ ցելերի վրա»:

Իսկ կրկնվող սկսվածքը և վերջվածքը, առանձնանալով պատումի ընդհանուր էպիկական հյուսվածքից, արդարացնում են այն և ուժեղացնում նրա թողած տպավորությունը:

Բակունցի առաջին ժողովածուն խորագրված է «Մթնաձոր»: Դա առաջին պատմվածքի վերնագրի կրկնությունը չէ: Մթնաձորը անցյալի այն խավարն է, որի մեջ էր հայ ժողովուրդը մի քանի հարյուրամյակ շարունակ.

«Մի տրտում աշխարհ է Մթնաձորը, քիչ է ասել կուսականն ու վայրի: Թվում է թե այդ մոռացված մի անկյուն է այն օրերից, երբ դեռ մարդը չկար, և բրածո դինոզավրը նույնքան ազատ էր զգում իրեն, ինչպես արջը մեր օրերում... Բարձր են Մթնաձորի սարերը. դրանից է, որ ամռան երկար օրերին էլ արևը մի քանի ժամ լույս է տալիս Մթնաձորի անտառներին...»

Այս բնանկարը ոչ միայն ընդարձակ էքսպոզիցիա է հանդիսանում մի պատմվածքի համար, այլև ամբողջ ցիկլի համար՝ դառնալով սիմվոլիկ ընդհանրացում: Այս բանն այնքան ակնհայտ էր, որ գրողի բարեկամը՝ Ե. Չարենցը այն ժամանակ, երբ դեռ միայն նոր էր ձևավորվում Բակունցի ստեղծագործական ուղին, անհանգստացած նախազգուշացնում էր նրան.

Քո «Մթնաձորում» թախիծ է ծորում
Ու կարոտ՝ մանկութ հարազատ ձորի,—
Աշխատի՛ր, սակայն, որ մութ այդ ձորում
Քո պայծառ ուղին անդարձ չկորի:—

Ժամանակը, սակայն, ցույց տվեց, որ Բակունցը վարպետորեն նկարագրելով Մթնաձորի խոր անտառները, չդարձավ նրանց կուսական «անաղարտության» երգիչը. արձակագրի ստեղծագործությունը ամբողջովին ողողված է լուսավոր մտքերով ու լավատեսությամբ:

Բակունցի նովելների կառուցվածքի մեջ բնանկարի դերը բազմազան է. մենք միշտ նրանց մեջ զգում ենք հայրենի բնությանը սիրահարված այն արվեստագետին, որը սակայն, երբեք չի տարվում բնանկարի ինքնանպատակ նկարագրությամբ և այն ծառայեցնում է միտանական դեղարվեստական նպատակադրմանը: Բնության պատկերները օրգանապես մտնում են նովելի տեքստի մեջ, հյուսվում են նրա բովանդակությանը, խորացնում են և լրացնում կերպարը («Սարու», «Այու ձարի լանջին», «Սև ցելերի սերմնացանը» և այլն):

Ինչպես լիրիկական բանաստեղծություններում, այնպես էլ Բակունցի մի շարք նովելներում հանդիպում են կրկնակներ. «Աշո՞ւն էր, պայծառ աշո՞ւն», «Բերդի քարերի մոտ բուսել էր ալպիական մանուշակ, ծաղիկը ծիրանի դույն» և այլն: Այս կրկնակները մյուս ինտոնացիոն միջոցների հետ միասին նպաստում են խոսքի ռիթմականն կազմակերպմանը, և այդ պատճառով Բակունցի արձակի շատ հատվածներ հնչում են որպես անհանգ բանաստեղծություններ:

Արտահայտչական միջոցների տնտեսման ուշագրավ նմուշ է «Տիգրանուհին» պատմվածքը, որտեղ դյուղացու օրագրային ժլատ դրառման միջոցով Բակունցը ցուցադրում է կյանքի բոլոր հատարակ վայելքներից զրկված 16-ամյա աղջկա ողբերգական կործանումը, ընթերցողի առաջ բացահայտում է հայկական դյուղի կենցաղի պատկերները, կերտում է Վասիլի և նրա կնոջ կենդանի կերպարները:

Բակունցը համեմատաբար քիչ է դիմում դիալոգին, նախընտրելով իր հերոսների ներքին մենախոսությունները, որոնք առավել չափով են համապատասխանում նրա պրոզայի լիրիկական բնույթին: Երբեմն մի ամբողջ նովել իրենից ներկայացնում է այդպիսի խորհրդածություն — մենախոսություն («Միրհավ»): Զարմացնում է իր արտահայտչական «լռությամբ» «Ալպիական մանուշակը», որտեղ աղջիկն շատ բան է ասված, և համարյա ոչինչ չի արտասանված: Յուրահատուկ համեմատություն — մետաֆորի միջոցով է տրված «Սաբու» նովելի աղջկա մենախոսությունը:

«Աղջիկը գլուխը աջ ու ձախ էր դարձնում, դեղնած մատներով բռնում գունավոր թելերը, թելը թելին հագցնում, ապա ծանր սանրով կոփում հանգույցները: Դարավում էին իրար վրա հանգույցները, ծնվում էին նախշեր, նռան ճյուղեր, տերևներ, տերևների մեջ երկու թև, որ աղջկան թվում էր երդող թռչուն»:

Նախշերից յուրաքանչյուրը մարմնավորում է աղջկա այն ներքին մտքերից մի բեկոր, որոնք այնպես խոր թաքնված են և որոնց մասին Սաբուում ոչ ոք ոչինչ չպետք է իմանար:

Բայց երբ աղջիկը իմացավ, որ նա պետք է բռնությամբ տարվի սեյիդի տուն՝ «գորգի թերի մնացած նախշերը խառնիխուռն դուրս եկան: Գույները տեղ-տեղ վառ էին, տեղ-տեղ ավերված, գորշ»:

Բակունցի նովելներում դիալոգները աչքի են ընկնում հակիրճությամբ, պարզ կառուցվածքով և ծառայում են որպես բնութագրման արտահայտչական միջոց:

«— Ազնո, կինո տեսե՞լ ես։

— Հաբա օրի չըմ տեսե. չուր մը զարկեր է պատ, կցուցե ձի, աղջիկ, օրիորդ, կարտոֆել։

— Կարմիր Բանակ լսե՞լ ես։

— Կարմիր Բանակ շուր է, քցեր են դրոշակի վրա։

— Ազնո, աստված կա՞։

— Հաբա։ Աստված կանաչ ճնճղուկ է...

— Ազնո, որ մեծանաս ի՞նչ ես դառնալու։

— Կեղնիմ օրիորդ» («Ծիրանի փողը»)։

Այս փոքրիկ, հումորով ջերմացած տեսարանը, բացա-հայտում է իր անմիջականության մեջ հմայիչ լեռնցի հայ աղջկա—Ազնիվի ներքին աշխարհը, նրա անպաճուճ պատկերացումները կյանքի մասին, սահմանափակ մտահորիզոնը և միամիտ երազանքները, և ժլատ միջոցներով ստեղծվում է վառ, տպավորիչ կերպար։

Իր արմատներով ժողովրդական պոետիկայի խորքերն է գնում կերպարի բացահայտման մի ուրիշ գեղարվեստական հնարանք՝ զուգահեռականությունը, Բակունցի նախասիրած հնարանքներից մեկը։ Լինելով ընդարձակ համեմատություն, զուգահեռականությունը նպաստում է կերպարի կոնկրետացմանը, օգնում է այն բանին, որ լավ հիշվի կերպարը, ուժեղացնում է նրա թողած տպավորությունը, միաժամանակ առանձնահատուկ հմայք է հաղորդում գրվածքին, այն դարձնելով շոշափելի, նկարչական, վերացականությունից և սխեմատիզմից հեռու։

Անժամանակ կործանված սիրած աղջիկը՝ Սոնան և արնակոլոլ միրհավը,—ահա Բակունցի կիրառած զուգահեռականության օրինակներից մեկը։

Ոսկեփետուր միրհավը ձուլվում է Դիլան դայու «աշնանային հիշողություններին», նրա մեջ որպես հիշատակ թողնելով միայն երկու ոսկե փետուր՝ սև բծերով և թխի վրա թավված մի կաթիլ արյուն,— այսպես է վերհիշում իր անցյալը Դիլան դային և ֆիզիկական ուժեղ ցավը վերածում է հոգեկան անվերջանալի տառապանքի։

Կամ ահա մի այլ օրինակ.

«Կաքավաբերդի բարձունքի միակ ծաղիկը ալպիական մանուշակն է, ցողունը կաքավի ոտքի պես կարմիր, ծաղիկը ծիրանի գույն: Քարի մոտ է բանում ալպիական մանուշակը, պարիսպների տակ: Արևից քարերը տաքանում են, և երբ ամպերը ծածկում են քար ու պարիսպ, մանուշակը թեքվում է, գլուխը հենում քարին...»:

Այդպես անխոս թեքում է գլուխը հպարտ հայուհին, «մանուշակի աչքերով» կինը («Ալպիական մանուշակ»):

Դաժան է Պանինը, Մթնաձորի զարդանդ ազդող պահապանը: Շրջապատելով իրեն վեց կատաղի շներով, որոնք մի ժամանակ պատառոտել են նրա կնոջը, Պանինը լրացրել է Մթնաձորի գազանանոցը, առաջին մարդկանց աչքում կորցնելով մարդկային կերպարանքը, չունենալով ոչ հավատ, ոչ ազգություն, ոչ ծագում... («Մթնաձոր»):

Բակունցի ստեղծագործական լաբորատորիան հարուստ է և բազմազան: Բայց նա չի գայթակղվում արտահատչական միջոցների անսիստեմ ծանրաբեռնումով: Նրա գեղարվեստական սկզբունքները մտածված են ու խորիմաստ:

Բովանդակության ճշմարտացիությունը և ձևի պարզությունը,—ահա այն հիմնական գեղարվեստական սկզբունքը, որից ելնում է Բակունցը:

Այդ իսկ պատճառով նրա գրվածքներում չկան սյուժետային բարդ հանգույցներ, շառաչուն բախումներ, բայց կան ճշմարտացի, իրենց կյանքի իսկական դրամատիզմով ընթերցողին ցնցող կոնֆլիկտներ, կան մարդկային անկեղծ հույզեր, մարդկային մեծ կրքեր և ապրումներ—կա կյանքը:

Կյանքի ընկալման յուրահատկությունը և նրա գեղարվեստական մարմնավորման ճշմարիտ, արտահայտիչ վարպետությունը,— ստեղծում են անկրկնելի դեմքը այն գրողի, որ իր զարմանալի ինքնուրույնության պատճառով հայկական սովետական արձակում արդեն ստեղծել է իր գրական դպրոցը:

Ա. ԱԴԱՄՅԱՆ

Ա. ԲԱԿՈՒՆՑԻ ԱՇԱԿԵՐՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾԸ

Ալեքսանդր Բակունցը (1899—1937) յոթը տարի սովորել է Գևորգյան ճեմարանում: Նրա ճեմարանական շրջանի աշակերտական գործը գտնվում է Հայկական ՍՍՌ Պետական Մատենադարանում պահպանվող Գևորգյան ճեմարանի արխիվում: Գործում պահպանված են մի քանի փաստաթղթեր, որոնցից արժեքավորների հրատարակումը կարևոր են Ա. Բակունցի կյանքը և գործունեությունը ուսումնասիրելու համար:

Ա. Բակունցը, ինչպես հայտնի է, սկզբնական կրթությունը ստացել է հայրենի Գորիս քաղաքում: Աշակերտական գործում ուշադրության է արժանի Գորիս քաղաքի հնգամյա դպրոցի կողմից Ա. Բակունցին տրված ավարտական վկայականը, որից պարզվում է, որ նա գերազանց սովորող աշակերտ է եղել: Ստորև բերում ենք վկայականի բնագիրը:

ՎԿԱՅԱԿԱՆ

Գորիսի Հայոց Սկսնցու Ծխական հնգամյա դպրոցի աշակերտ Ղևոնքսանդը Թևոսյան (Բակունց) ուսանելով դպրոցիս ամբողջ դասընթացը, ցույց է տվել գովելի վարք և այսպիսի առաջադիմություն.

1. Կրոն — գովելի
2. Հայոց լեզու — գովելի
3. Ռուսաց լեզու — գովելի

4. Թվաբանություն — գովելի
5. Բնագ. պատմություն — գովելի
6. Պատմություն հայոց — գովելի
7. Պատմություն ռուսաց — գովելի
8. Աշխարհագրություն ռուսաց — գովելի
9. Աշխարհագրություն ընդհանուր — գովելի
10. Երգեցողություն — գովելի
11. Երկրաչափ. ձևագրություն — գովելի
12. Գծագիր-նկարչություն — գովելի
13. Գեղագրություն — գովելի
14. Ձեռագործ — գովելի

Ուստի մանկավարժական ժողովը յուր տասն և վեցերորդ ժողովում որոշեց Թևոսյանին արժանացնել սույն ավարտման վկայականին: 1910 թ., մայիսի 22, Գորիս:

Նախագահ (ստորագրություն)
Անդամներ (4 ստորագրություն)
Անդամ-քարտուղար (ստորագրություն)»[1]:

Ա. Բակունցի գործում եղած մյուս վավերագիրը Գորիս քաղաքի հասարակության 152 քաղաքացիների 1910 թ. օգոստոսի 10-ին կաթողիկոսին ուղղած դիմումն է՝ Ա. Բակունցի համար ուսումը շարունակելու հնարավորություններ ստեղծելու մասին:

«Մեր համաքաղաքացի Ստեփան Թևոսյանը,— գրում են նրանք,— ծանրաբեռնված լինելով բազմանդամ ընտանիքով, անզոր է և չունի որևէ նյութական միջոց յուր որդու կրթության մասին հոգալու:

Նրա որդիներից մեկը՝ Աղեքսանդր Թևոսյանը մինչ օրս ուսել է տեղոյս ծխական դպրոցում ձրիաբար և ամենագովելի ու առանձնահատուկ ընդունակությամբ ավարտել է հիշյալ դպրոցը:

Արդ որդիական վստահությամբ դիմելով Ձերդ վեհափառության, խոնարհաբար խնդրում ենք Ձեր Հայրական խնամքը վայելող Հոգևոր ճեմարանի դիշերօթիկ սանների շարքում ընդունելու հիշյալ աշակերտին:

---

[1] Հայկական ՍՍՌ Պետական Մատենադարան, Արխիվային բաժին, Գևորգյան ճեմարանի արխիվ, թղթ. 22, վավ. № 11, էջ 5:

Այլև հիշելու է, որ ամբողջ Տաթևի լայնատարած վիճակից ներկայումս միայն մի ուսանող ունի ճեմարանը, որը և շուտով ավարտելու է։

Հուսանք որ մեր խնդիրը անկատար չի մնալ Ձերդ սրբության կողմից...»[1]։

1910 թ. ուսումնական տարվա սկզբին Ա. Բակունցը գնում է էջմիածին, ճեմարանի տեսչությանը ներկայացնում համապատասխան փաստաթղթեր, ապա հաջող հանձնում ճեմարանի պահանջած ռուսաց լեզվի, հայոց լեզվի, ընդհանուր աշխարհագրության, թվաբանության և բնագիտության առարկաների քննությունները և ընդունվում ճեմարանի դասարանական բաժնում՝ դիշերօթիկ աշակերտ։

1917 թ. Ա. Բակունցը լավ գնահատականներով ավարտում է ճեմարանի դասարանական բաժինը, ապա ցանկանում է շարունակել ուսումը լսարանական բաժնում։ Այդ մասին 1917 թ. մարտի 26-ին էջմիածնից Գևորգյան ճեմարանի Մանկավարժական խորհրդին ուղղած իր դիմումի մեջ նա գրում է.

«Ավարտելով ճեմարանի դասարանական բաժինը, խընդրում եմ հարգո Մանկավարժական խորհրդիդ ընդունել ինձ Ա. լսարան»[2]։

Բակունցը տարված լինելով հասարակական-քաղաքական աշխատանքներով, հետագայում փոխում է ճեմարանում ուսումը շարունակելու իր մտադրությունը, որի առթիվ 1917 թ. հուլիսի 15-ին Գորիսից Գևորգյան ճեմարանի վարչությանը ուղղում է հետևյալ դիմումը.

«Համաձայն Ձեր գրության,—գրում է նա,—ես ընդունված եմ ի շարս Ա. լսարանի ուսանողաց, բայց որովհետև ինձանից անկախ պատճառներով չկիտի կարողանում գալ շարունակել

---

[1] Հայկական ՍՍՌ Մատենադարան, Արխիվային բաժին, Գևորգյան ճեմարանի արխիվ, թղթ. 22 վավ. № 11, էջ 5։

[2] Նույն տեղում, էջ 9։

Ձեր խնամքին հանձնված Ա. լսարանում, ուստի բարի եղեք ուղարկելու մինչև օգոստոսի մեկը իմ ավարտման վկայականս, որպեսզի կարողանամ տեղավորվել մի որևէ վայրում»[2]:

1917 թ. Բակունցը հեռանում է ճեմարանից: Նույն թվականի աշնանը նրան տանում են բանակ: Նա լինում է ռուս-թուրքական ռազմաճակատում:

Ա. Բակունցի աշակերտական գործում պահպանվել է ուշադրության արժանի մի վավերագիր ևս: Այդ վավերագիրը Գևորգյան ճեմարանի վարչության կողմից 1917 թ. դեկտեմբերի 26-ին, Ա. Բակունցի անունով, ռուսերեն լեզվով գրած մի տեղեկանքի պատճեն է այն մասին, որ Ա. Բակունցը Գևորգյան ճեմարանի լսարանական բաժնի առաջին կուրսի ուսանող է համարվում:

Մեջ ենք բերում այդ վավերագրի ռուսերեն բնագիրը.

УДОСТОВЕРЕНИЕ

Предъявитель сего жит. гор. (Герюсы Елисав. губерн. Зангезурского уезда) Бакунц Александр состоит студентом первого курса Эчмиадзинской Духовной Академии.

В чем подписью и приложением академической печати удостоверяется.

1917 г. 26/XII

Пом ректора
Секретарь (подпись)
Щабан-Кара-Исара Сив. губ.
Сел. Ковдун Сив. губ[2].

Ա. Բակունցը իր ինքնակենսագրության մեջ գրում է, որ ինքը եղել է Սուրմալուում, Կարսում և Էրզրումում: Շատ հավանական է, որ հիշյալ տեղեկանքը ուղարկելու ժամանակ նա եղել է Էրզրում քաղաքում:

1918 թ. նա վերադառնում է ռազմաճակատից և աշխատանքի անցնում Երևանի տպարանում որպես սրբագրիչ, որտեղ աշխատում է մինչև 1919 թ.: 1919—1920 թթ. սովորում է

---

[1] Հայկական ՍՍՌ Պետական Մատենադարան, Արխիվային բաժին, Գևորգյան ճեմարանի արխիվ, թղթ. 22, վավ. № 11, էջ 11:

[2] Նույն տեղում, էջ 17:

Թիֆլիսի Պոլիտեխնիկ ինստիտուտում, ապա 1920 թ. նա մեկնում է Խարկով և ընդունվում Գյուղատնտեսական ինստիտուտը, որն ավարտելուց հետո վերադառնում է Հայաստան և աշխատում է որպես գյուղատնտես։

Ա. Բակունցը սկսել է գրել 12 տարեկան հասակից։ Նա սկզբում գրել է մանկական բնույթի բանաստեղծություններ, որոնք կարդացել է իր մտերիմ ընկերների շրջաններում և արժանացել նրանց գովասանքներին ու խրախուսանքներին։

Այդ հասակում նա մասնակցել է «Աղբյուր» մանկական ամսագրին, որտեղ տպագրվել է նրա «Հիմար մարդը» խորագրով հեքիաթը։

Անհրաժեշտ ենք համարում հիշել, որ ճեմարանում սովորող նրա մտերիմ ընկերների վկայությամբ Ա. Բակունցը եղել է շատ ընթերցասեր, հասարակական-քաղաքական իրադարձություններով հետաքրքրվող, հասարակական ակտիվ աշխատող, անարդարության դեմ բողոքող ըմբոստ մի երիտասարդ։

Ակսել բակունցի ստեղծագործությունների մատենագիտությունը

Կազմեց՝ Ռ. Իշխանյան

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Ներկա մատենագիտությունը Ա. Բակունցի տարբեր բնույթի ստեղծագործությունները և նրանց զանազան հրապարակումները ի մի հավաքելու առաջին փորձն է։ Մեր կազմած մատենագիտության մեջ ընդգրկված են Բակունցի գեղարվեստական, գյուղատնտեսական, գրականագիտական և հրապարակախոսական գործերը՝ տպագրված առանձին գրքերով և պարբերական մամուլում։ Ողջ նյութը տրված է հինգ բաժիններում, յուրաքանչյուր բաժնի ներսում պահպանված է ժամանակագրական կարգը. նյութերը դասավորված են ըստ հրապարակման տարեթվերի։ Մեկ տարեթվի տակ պահպանված է նյութերի դասավորության այբբենական կարգը, բացի 2-րդ բաժնից, այն է՝ «Բակունցի գործերը պարբերական մամուլում»։ Այստեղ պահպանված է ոչ միայն տարեթվերի, այլև ամիսների ու ամսաթվերի ժամանակագրական կարգը, որի շնորհիվ ավելի լավ է դիտվում հեղինակի գրական գործունեության զարգացումն ու ծավալումը։ Այդ նույն նպատակով Բակունցի գեղարվեստական ստեղծագործությունները չեն առանձնացված պարբերականներում հրապարակված նրա մյուս կարգի գործերից, մանավանդ, որ հաճախ դժվար է կամ անհնար տարբերել Բակունցի պատմվածքը կամ ակնարկը նրա հրապարակախոսական կամ գյուղատնտեսական հոդվածից։ Հայտնի է, որ Բակունցի որոշ

դյուցազնական գործեր ունեն նաև որոշակի գեղարվեստական արժեք։

Առանձին բաժնում («Բակունցը գրականության մասին») տրված են հեղինակի այն գործերը, որոնք գրականագիտական արժեք ունեն։ Այդտեղ Բակունցի գրած առաջաբանների հետ միասին երկրորդ անգամ ներկայացվում են պարբերական մամուլում լույս տեսած համապատասխան հոդվածները։

Մատենագիտությունն, անշուշտ, լրիվ չէ, թեև Բակունցի տպագիր առանձին ստեղծագործություններից միայն մի քանիսը կարող են դուրս մնացած լինել։ Ավելի շատ են դուրս մնացել Բակունցի մի շարք հանրահայտ և տվյալ ցանկի մեջ մտած, ստեղծագործությունների տարբեր հրապարակումները, հատկապես որոշ ժողովածուներում ու քրեստոմատիաներում, ինչպես և սփյուռքահայ մամուլում տպագրվածները։

Տարբեր պատճառներով (տեղեկությունների կամ պարբերականների բացակայության և այլն) Բակունցի առանձին գործերից մատենագիտության մեջ չեն մտել նրա առաջին շրջանի որոշ հոդվածներ, գուցե և մի քանի պատմվածքներ ու ակնարկներ։ Մասնավորապես ցանկից դուրս մնաց Շուշիի «Փայլակ» թերթում տպագրված ֆելիետոնը, որի մասին Բակունցը հիշատակում է իր ինքնակենսագրության մեջ. ըստ հեղինակի պնդման այդ ֆելիետոնը տպվել է 1915 թվականին, հավանաբար հուլիս կամ օգոստոս ամիսներին, սակայն հենց այդ ամիսների համարները պակասում են Երևանի դրադարաններում եղած «Փայլակի» մեզ ծանոթ բոլոր կոմպլեկտներում։

Հնարավոր չեղավ գտնել նաև Բակունցի այն քրդական պատմվածքները, որոնք տպագրվել են քրդերեն թարգմանությամբ և որոնց մասին խոսում է Ե. Չարենցը[1]։ Ինչ վերաբերում է Բակունցի կինոսցենարներին, մասնավորապես «Արևի զավակը», «Սև թևի տակ», «Բերքի համար» և «Վեռնային իրողություն» («Տրագեդիա Ալագյազի վրա») կինոսցենարնե-

[1] Ե. Չարենց, Գրականության մասին, Երևան, 1957։

րին, ապա նրանք, որքան մեզ հայտնի է, մասնակական տիրաժով չեն տպագրվել, իսկ թե ընդհանրապես դրանց բնագրերը ինչպիսի ճակատագրի են արժանացել, անհայտ է։ Ի դեպ տեղեկություններ կան, որ Բակունցը ունեցել է մի շարք չհրապարակված գործեր։ Օրինակ, Բակունցի նախասովետական շրջանում գրված ու չհրապարակած պատմվածքների մասին 1934 թ. խոսել է Դ. Սիմոնյանը[1], իսկ հեղինակի կյանքի վերջում գրված մի անտիպ պատմվածքի մասին հիշատակում է դրականագետ Հ. Մկրտչյանը (վերջինիս պնդմամբ 1932 թ. Բակունցը ավարտած է եղել նաև «Որդի որոտման» վեպը)։ Կան տեղեկություններ նաև, որ Բակունցը գրել է «Կարմրաքարի» շարունակությունը[2]։ Այս բոլոր գործերի բնագրերը, ըստ երևույթին, պետք է համարել կորած[3]։

Մատենագիտության մեջ ներկայացված գրեթե բոլոր նյութերը նկարագրված են սկզբնաղբյուրներից։ Բացառություն են կազմում «Իվան Բեյի» աղբյուրներին հրատարակությունը, արտասահմանում հրատարակված պատմվածքների ժողովածուներից երկուսը (1941, 1954 թթ.), որոնք հնարավոր չեղավ գտնել և ամբողջահայ թերթերում լույս տեսած մի երկու հոդված։ Այդ նյութերը նկարագրված են ըստ տարբեր դրամոր աղբյուրների։ Հնարավոր է, որ ցանկում տեղ գտած լինեն նաև որոշ թերություններ։

Մատենագիտությունը կազմելիս ճշտվեցին որոշ փաստեր, կապված Բակունցի գրական գործունեության հետ, օրինակ պարզվեց, որ նրա առաջին տպագիր գործը հրապարակվել է 1913 թ. և ոչ թե 1911-ին, ինչպես տրվում է Բակունցի կենսագրություններում (վերցված հեղինակի ինքնակենսագրու-

---

[1] «Գրական թերթ», 1934, սեպտեմբերի 5։

[2] Նույն տեղում, 1932, մարտի 10։

[3] ՀՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի գրական թանգարանում պահվում են Ա. Բակունցի չհրապարակված ձեռագրերից երկուսը. մի պատմվածք, որ կոչվում է «Երբ որ բացվեն գռներն հուսո» (թեմայով նման է «Հովնաթան Մաքչին») և մի շատ դեղեցիկ ակնարկ, որի առաջին էջը չկա, ուստի և հայտնի չէ վերնագիրը։

թյունից)։ Մատենագիտությունից երևում է նաև, որ մինչև «Մարտակոչում» 1924 թ. դեկտեմբերին «Գավառական նամականի» անունով ակնարկի տպագրվելը (որով բաս բնդունված կարծիքի սկսվում է Բակունցի գրական գործունեությունը) պարբերական մամուլում Բակունցից հրատարակվել են այլ ակնարկներ ու պատմվածքներ, որոնց մեջ կան ավելի ուժեղ գործեր, քան հիշյալ ակնարկը։

Ներկա մատենագիտության համար նյութերի հավաքումը պատրաստված է 1959 թ. վերջերին։

Ա. Ի.

ԲԱԿՈՒՆՅԻ ՏՐԿԵՐԸ (ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ, ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ, ԳՅՈՒՂԱՏՆՏԵՍԱԿԱՆ) ԱՌԱՆՁԻՆ ԳՐՔԵՐՈՎ

1926

Կաուտսկիի մշակություններ: Եր., Հասժողկոմատ, 1926, 35 էջ նկ. («Գյուղացու գ-բան», № 30):

Կաուտսկիի մշակություններ: Եր., Հասժողկոմատ, 1926, 35 էջ, նկ. (Գյուղացու գ-բան, № 30):

1927

Խոտաբուծության կոմունան: [Նկարագր. ակնարկ]: Եր., Հասժողկոմատ, 1927, 51 էջ, նկ. («Գյուղացու գ-բան», № 47):

Հովհաննան Մարշ: [Վիպակ]: Եր., Հայպետհրատ, 1927, 87 էջ:

Արշաձոր: [Պատմվածքներ]: Եր., Հայպետհրատ, 1927, 184 էջ:

Բովանդ.՝ Մինաձոր:— Վանդունց Բադին:— Աբարտամ:— Այու սաթի յանջին:— Միրանի տատ:— Միրհավ:— Հանավանք:— Գյուլբահարի հարմար:— Մինա բիրին:— «Խապլացավ»:— Ջորբան:— Օրանջիա:— Մրոց:— Մինաձորի «չարքը»:— Խոնարհ աղջիկ:— Լաո-Մարդար:— Սարու:— Ալպիական մանուշակ:

1928

Պատմվածքներ: Եր., Հայպետհրատ, 1928, 44 էջ: (Քաղ. յուս. գլխ. վարչութ. Բանվ.-գյուղ. դեպարվեստական գ-բան, № 3):

---

[1] Կլոր փակագծերը՝ ( ) և նրանցում եղած տեղեկությունները վերցված են բնագրերից, ուղիղ փակագծերը [ ] և նրանցում եղած տեղեկությունները արված են կազմողի կողմից:

Բովանդ. «Տրախտորի մաշին»։— «Արտելիա»։— Թանգին։—«Մատուն ազան»։

1929

Սպիտակ ձին։ [Պատմվածքներ]։ Մոսկվա, ԽՍՀՄ ժող. կենտր. հրատ., *1929, 72 էջ։*

Բովանդ.՝ Սպիտակ ձին։— Ձմռան մի գիշեր։— Վազը մարտի 8-ն է։— Նամակ ուսուց Թադավորին։

Темное ущелье. [Рассказы]. Перев. с арм. А. Бабаян. Москва — Ленинград, Госиздат, 1929, 203 стр. (Творчество народов СССР).

Содерж: Темное ущелье.— Вандунц Бади. — В Акаре.— На склоне горы Айу.— Дзирани тап.— Фазан.— Анаванк.— Из за Гюльбаар. — Тетка Мина. — Хаглацав. — Кулак. — Оранджна. — Мроц.— „Бес" Темного ущелья.— Девушка Хонар.— Лар - Маркар.— Сабу.— Альпийская фиалка.

1930

Իվան բեյ։ *Բարու, 1930։ Ադրբեջաներեն լեզվով։*

1932

Խաչատուր Աբովյանի «Անհայտ բացակայումը»։ *Արխիվային նոր վավերագրերի և անհայտ նամակների հիման վրա գրեց՝ Ակսել Բակունց։ Եր., Պետհրատ, 1932, 62 էջ, 1 թ. նկ.։*

1933

Սև ցելերի սերմնացանը։ *Պատմվածքներ։ Եր., Պետհրատ, 1933, 203 էջ, նկ.։*

Բովանդ.՝ Միրանի փողը։— Խոնարհ աղջիկը։— Նամակ ուսուց Թագավորին։— Բրուտի տղան։— Սև «հացը»։— Ալպիական մանուշակ։— Սպիտակ ձին։— Պրովինցիայի մայրամուտը։— Մերհավ։— Սև ցելերի սերմնացանը։

1934

Письмо русскому царю. Тифлис, Закгиз, 1934, 19 стр. (Общедоступная б-ка).

Семь рассказов. Перев. с арм. Тифлис, Закгиз, 1934, 135 стр.

Содерж: Предисловие [о творчестве А. Бакунца].— Письмо русскому царю.— Девушка Хонар.— Альпийская фиалка.— Сумерки провинции.— Сын гончара.— Белый конь.— Сеятель черных пашен.

1935

Անձնական: [Պատմվածքներ]. Եր., Հայպետհրատ, 1935, 80 էջ։

Բովանդ.՝ Հյումբաթի ձորը։— Տիգրանուհին։— Եվ բատրակը թույլ տվավ իրեն...։— Սաթու։— Մուրոյի «զրույցը»։— Ձորերի լույսը։—Անձրևը։— Մի անգամ հոկտեմբերի 25-ին։— Քեռի Դավոն։

Девушка Хонар. Рассказы. Перев. с арм. Москва, Гослитиздат. 1935, 205, стр.

Содерж: Письмо русскому царю.— Девушка Хонар.— Альпийская фиалка.— Сумерки провинции. — Сын гончара. — Белый конь. — Сеятель черных пашен.— Дядя Даво.— Сказ Муро о Ленине

1936

Եղբայրության բնկուզենիները։ [Պատմվածքներ]։ Եր., Հայպետհրատ, 1936, 155 էջ։

Բովանդ.՝ Կյորես։— Եղբայրության բնկուզենիները։

Աև ցելերի սերմնացանը։ [Մեկ էջ կենսագր. տեղեկանք՝ «Ակսել Բակունց»]։ Եր., Պետհրատ, 1936, 23 էջ։ (Սկսնակ ընթերցողի գ-րան)։

Քեռի Դավոն։ Եր., Պետհրատ, 1936, 22 էջ։ (Սկսնակ ընթերցողի գ-րան)։

1938

Պատմվածքներ։ Փարիզ, Գրատուն Հրանտ-Սամվել, 1938, 80 էջ։ դիմանկ. (Հայաստանի Գրակ, (հին ուղղագր.) շարք Ա., Մատենաշար № 1)։

Բովանդ.՝ Հառաջաբան։— Ակսել Բակունց [կյանքն ու գրական գործունեութ.]։— Միրանի փողը։— Խոնարհ աղջիկը։— Աև ցելերի սերմնացանը։— Սպիտակ ձին։

1941

Պատմվածքներ։ Փարիզ, 1941, 80 էջ։

1954

Անձնական: Միրանի փողը։ Բեյրութ, 1954։

1955

Ամրողջական գործք։ Երեք հատորով։ Բէյրութ, տպ. Սևան, 1955։ (Սևան. Մատենաշար, թիվ 4)։

Հ. Ա. 1955։ 216 էջ։ Բովանդ.՝ Հրատարակութեան կողմն։— Մխրանի տաճար։— Խոնարհ ապչիկը։— Նամակ ուսուց Թագուհուին։— Բուռաի տղան։— Սև «հայը»։— Ալպիական մանուշակ։— Սպիտակ ձին։— Պրովինցիայի մայրամուտը։— Միրհավ։— Սև ցլերի սերմնացանը։— Հյումբաթի ձորը։— Տիգրանուհին։— Եվ բառերակը խոյլ տվավ երևն...։— Սարսուռ։— Մուրացի «գրույց»-ը։— Ջորևրի լույսը։— Անձրևը...։— Մի անգամ Հոկտեմբերի 25-ին...։— Քեռի Դավոն։

Հ. Բ. 1956։ 169 էջ։ Բովանդ.՝ Հրատարակչութեան կողմն։— Մխոհանոց։— Վանդունց Բագին։— Աբարտամ։— Այու տարի լանջին։— Հովհաթան Մարչ։— Կարմրաթաթ (հանավարտ վեպ)։

Հ. Գ.

Երկեր։— Եր., Հայպետհրատ, 1955, 687 էջ, դիմանկ.։

Բովանդ.՝ Նևրած. հոդվ.՝ Ե. Չարյան Ակնկ Բակունց։— Կազմողի կողմից։— Ինքնակենսագրութիւն։— Մխոհանոց։— Վանդունց Բագին։— Աբարտամ։— Այու տարի լանջին։— Միրանի տաճի։— Հանավանդ։— Գյուլբահարի համար։— Մինա բիբին։— «Խաղլացավ»։— Ջորբան։— Մրոց։— Մխոհանոցի «չարքը»։— Լաո-Մարգար։— Միրանի հրովը։— Խոնարհ ապչիկը։— Նամակ ուսուց Թագուհուին։— Բուռաի տղան։— Սև «հայը»։— Ալպիական մանուշակ։— Սպիտակ ձին։— Պրովինցիայի մայրամուտը։— Միրհավ։— Սև ցլերի սերմնացանը։— Հյումբաթի ձորը։— Տիգրանուհին։— Սարսուռ։— Մուրացի «գրույցը»։— Ջորևրի լույսը։— Անձրևը։— Մի անգամ Հոկտեմբերի 25-ին։— Քեռի Դավոն։— Կյանքս։— Եղբայրութեան բնակավայրերը։— Իվան բեյը։— Բա՜ն, Բա՜ն։— Մայրը։— Կարմրաթաթ։— Խաչատուր Աբովյան [Հատվածներ]։

1956

Рассказы. Пер. с арм. Ереван, Айпетрат, 1956. 183 стр. портр.
Содерж: Сын гончара.— Белый конь.— Письмо русскому царю.— Альпийская фиалка.— Лар-Маркар.— Фазан.— Сабу.— Сеятель черных пашен.—Девушка Хонар.—Сумерки провинции.— Кипарес.—„Либер Арменикер".

ԲԱԿՈՒՆԵՑ ՊՅՈՒՐԵՂԱԿԱՆ ՄԱՄՈՒԼԻ ԼՔԵՐՈՒՄ (ՊԱՏՄՎԱԾՔՆԵՐ, ԱԿՆԱՐԿՆԵՐ, ԱՆՎԱՎԱՐ ԼՔԵՐ, ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ, ՋԵԿՈՒՅՈՒՄՆԵՐ, ՃԱՌԵՐ ԵՒ)

1913

Հիմար մարդը՝ [Հեքիաթ]։— «Ալբյուր», 1913, № 10, էջ 272—273։

1918

Ապար։— «Ժողովուրդ», 1918, հոկտեմբերի 3։

Աչառ՝ [Պատմվածք]։— «Ժողովուրդ», 1918, հոկտեմբերի 13։

Աճառում։ (Ընկերոջս՝ Վազգենին) [Պատմվածք]։— «Ժողովուրդ», 1918, նոյեմբերի 3։

1923

Ձանգեզուրում։ [Գաշնակցության բայրայման մասին]։— «Խորհրդային Հայաստան», 1923, սեպտեմբերի 28։

1924

Վանցուցց Բաղին։— «Նոր ակոս», 1924, № 7, էջ 111—118։

Էն ատրճե՝ [Պատմվածք]։— «Նոր ակոս», 1924, № 10, էջ 179—183։

Ծյարէ Գափուսի»։ [Ակնարկ Նախիջևանի մասին]։— «Մարտակոչ», 1924, հունիսի 13, 19։

Մեր գյուղը։ Մեր ամենամեծ գյուղը [Նոր Ակռի գյուղի մասին]։— «Խորհրդային Հայաստան», 1924, նոյեմբերի 18։

Գավառական ճամփաների։ (Միփ. մղթ.)։ Գորիս (Ձանգեզուր), 18 դեկտ.։ [Ակնարկ]։— «Մարտակոչ», 1924, դեկտեմբերի 27։

Մեր գյուղը։ Գորիս գյուղը։ [Հոդված]։— «Խորհրդային Հայաստան», 1924, դեկտեմբերի 28։

1925

Մեր գյուղերում։ Ձանգեզուրի գյուղերում լրագրեր տարածելու մասին]։— «Խորհրդային Հայաստան», 1925, հունվարի 16։

Գավառական ճամփաների։ [Ակնարկներ]։— «Մարտակոչ», 1925, ապրիլի 19։

Մի բարգմանության առիթով։ [Ա. Յուրմալյան «Հոբիների կերակրելն ու խնամքը», թարգմ. Ա. Ալիշան։ Գորիս]։— «Գյուղատնտեսական կյանք», 1925, № 4, ապրիլ, էջ 46—48։

Մեր գյուղերում: [Ակնարկ Սիսիանի շրջ. գյուղերի մասին]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1925, մայիսի 13:

Պ. Հեհիմյան.— «Շերամի որդը, նրա կերակրելն ու խնամքը», Եր., 1925: [Գրախոս.]:— «Գյուղատնտեսական կյանք», 1925, № 5, մայիս, էջ 70:

Բիշանագ: [Ակնարկ]: «Մարտակոչ», 1925, հունիսի 10:

Կ. Մելիք-Շահնազարյան.— «Մեխախոտի մշակութիւնը», Եր., 1925 թ. [Գրախոս.]:— «Գյուղատնտեսական կյանք», 1925, № 6, հունիս, էջ 63:

Մեր գյուղերում: [Ակնարկներ Թաղա գյուղի, Ալելուի և Մազրայի մասին]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1925, հուլիսի 10:

Սարալու: [Ակնարկ]:— «Մարտակոչ», 1925, օգոստոսի 6:

Կյորա: (Գյուղի տավարությունները): [Ակնարկ]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1925, օգոստոսի 26:

Վիկը Զանգեզուրում: «Գյուղատնտեսական կյանք», 1925, № 8, օգոստոս, էջ 44—46:

«Ատելիա»:— «Խորհրդային Հայաստան», 1925, սեպտեմբերի 11:

«Տրախտորի մաշին»:— «Խորհրդային Հայաստան», 1925, սեպտեմբերի 30:

Ջորբան:— «Մարտակոչ», 1925, հոկտեմբերի 3:

Մեր գյուղերում: [Ակնարկ]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1925, հոկտեմբերի 20:

Առվույտն ու կորնգանը դեմի հողերում:— «Գյուղատնտեսական կյանք», 1925, № 10, հոկտեմբեր, էջ 19—21:

Խոտ: [Ակնարկ]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1925, նոյեմբերի 14:

Մեր գյուղերում: [Ակնարկ]:— «Մարտակոչ», 1925, նոյեմբերի 14:

«Խաղողացավ»:— «Խորհրդային Հայաստան», 1925, նոյեմբերի 19:

«Հորձանք», թե՞ փորձանք (Ա. Տեր-Հովհաննիսյանի նոր գրքի առթիվ):— «Խորհրդային Հայաստան», 1925, դեկտեմբերի 6:

Գյուղատնտեսական հետազոտման բլանկի առթիվ: (Գրախոսականի փոխարեն):— «Գյուղատնտեսական կյանք», 1925, № 11, նոյեմբեր, էջ 54—56:

Տեղ գյուղի վարձկանը:— «Գյուղատնտեսական կյանք», 1925, № 11, նոյեմբեր, էջ 61—62:

Գյուլբահարի նամար:— «Խորհրդային Հայաստան», 1925, դեկտեմբերի 13:

Գյուղատնտեսական կազմակերպության մի տարին Զանգեզուրում:— «Խորհրդային Հայաստան», 1925, դեկտեմբերի 17:

Հողաշինարարությունը Զանգեզուրում: (Զրույց գավհողբաժնի վարիչ բնկ. Ալ. Բակունցի հետ):— «Խորհրդային Հայաստան», 1925, դեկտեմբերի 17:

1926

Մատուն տղան: [Պատմվածք]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1926, հունվարի 15:

Իվան բեյը:— «Նորք», 1926, դիրք 1-ին, էջ 47—69:

Դեոզասյան Գևոն: [Պատմվածք]:— «Նորք», 1926, գիրք 2, էջ 48—64:

Թանգին: [Պատմվածք]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1926, մարտի 25:

Լծեն: [Ակնարկ]:— «Մարտակոչ», 1926, մարտի 26:

Արգաբենց Իվանի դատը: [Պատմվածք]:— «Մաճկալ», 1926, մարտի 31, № 26:

Մեր ոչխարաբուծության զարգացման ուղիվ:— «Գյուղատնտեսական կյանք», 1926, № 3, մարտ, էջ 9—14:

Հանավանք:— «Խորհրդային Հայաստան», 1926, ապրիլի 10:

Աբմաշ: [Ակնարկ]:— Խորհրդային Հայաստան», 1926, ապրիլի 25:

Ագրո-պրոպագանդայի ձևերից մեկը:— «Գյուղատնտեսական կյանք», 1926, № 4, ապրիլ, էջ 8—10:

Օրանջիա:— «Խորհրդային Հայաստան», 1926, մայիսի 20:

«Եվ բատրակը բույլ տվավ իրեն...»:— «Խորհրդային Հայաստան», 1926, ապրիլի 22:

Մրոց:— «Խորհրդային Հայաստան», 1926, մայիսի 30:

Աբմաշ:— «Արագած», Փարիզ, 1926, № 10, մայիս, էջ 4—5:

Միրեավ:— «Խորհրդային Հայաստան», 1926, հունիսի 6:

Ամառում:— «Խորհրդային Հայաստան», 1926, օգոստոսի 1:

Միրանի տոպ:— «Խորհրդային Հայաստան», 1926, հունիսի 16:

Ագրոսնկցիաների բարոյագործության համամիութենական սլեհնումի աշխատանքներից:— «Գյուղատնտեսական կյանք», 1926, № 7, հուլիս, էջ 31—34:

Գյուղի հողաշինարարությունը և մեր ագրոնոմները:— Գյուղատնտեսական կյանք», 1926, № 8, օգոստոս, էջ 22—25:

Գյուղի հողաշինությունը: [Հոդված]:— «Մաճկալ», 1926, օգոստոսի 19, 26:

Շաբրիզ: [Ակնարկ]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1926, հոկտեմբերի 22:

Սարու:— «Խորհրդային Հայաստան», 1926, նոյեմբերի 16:

Մրճաձոր:— «Խորհրդային Հայաստան», 1926, նոյեմբերի 21:

Մանոր բակը: [Ակնարկ]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1926, դեկտեմբերի 19:

Հյումբարի ձոր:— «Խորհրդային Հայաստան», 1926, դեկտեմբերի 26:

1927

Ալպիական մանուշակ:— «Խորհրդային Հայաստան», 1927, հունվարի 1, 4:

Հին տաներ: [Պատմվածք]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1927, Հունվարի 9:

Կածանով: [Ակնարկ]:— «Մարտակոչ», 1927, Հունվարի 11:

Տիգրանուհի:— «Խորհրդային Հայաստան», 1927, Հունվարի 16:

Ինա՞ն, Բնա՞ն:— «Նոր», 1927, դիրք 1, էջ 55—81:

Նոնարեն ազգին:— «Խորհրդային Հայաստան», 1927, փետրվարի 1, 2:

Կուբիսեցի Աճդրհամի դիմումը: [Ակնարկ]:— «Մաճկալ», 1927, փետրվարի 17:

Հողվարչության աշխատանքներ առաջիկա գարնային սեզոնում:— «Գյուղատնտեսական կյանք», 1927, № 3, մարտ, էջ 28—35:

Մի աղոթքի պատմություն:— «Գյուղատնտեսական կյանք», 1927, № 4, ապրիլ, էջ 60—64:

Сабу.—„Заря Востока", 1927, 15 мая.

Очерк Акселя Бакунца. [Мроц. В начале: краткая характеристика творчества А. Бакунца].—„Заря Востока", 1927, 14 июля.

Հայաստանի ասիավանիզության ճարտերից:— «Գյուղատնտեսական կյանք», 1927, № 9, սեպտեմբեր, էջ 9—12:

«Գյուղատնտեսական կյանք»-ի վեց տարին:— «Գյուղատնտեսական կյանք», 1927, № 10—11, հոկտեմբեր-նոյեմբեր, էջ 121—127:

Հողաշինարարության ներքաղաքական աճելիքներից:— «Գյուղատնտեսական կյանք», 1927, № 12, դեկտեմբեր, էջ 33—37:

1928

Տրանզիտ via Բայանդուր: [Պատմվածք]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1928, Հուլիսի 8:

Ծաի բերանից: [Ակնարկ]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1928, Հուլիսի 22:

1929

Կարմրաքար: [Վեպի սկիզբը]:— «Նոր ուղի», 1929, № 1, էջ 20—42, № 2—3, էջ 33—55, № 4, էջ 3—30, № 5, էջ 42—59:

Մայրը:— «Գրական դիրքերում», 1929, № 10, էջ 25—33:

Պեմզայի հանքերում: [Ակնարկ]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1929, Հոկտեմբերի 15:

Վարդագույն առափի երկրում: [Ակնարկ]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1929, Հոկտեմբերի 20:

Մի՛ր. Նալրաճդյաճր ուրիս պամֆլետիստ:— «Խորհրդային Հայաստան», 1929, Նոյեմբերի 28:

1930

Լենինի մասին: Մուրայի «գրույցը»:— «Խորհրդային Հայաստան», 1930, Հունվարի 22:

Վենար: [Պատմվածք] — «Նոր ուղի», 1930, գիրք 1—3, էջ 10—16:
Հնուա նոմար: [Պատմվածք]: — «Խորհրդային Հայաստան», 1930, մայիսի 1, 4:

1 9 3 1

Ան «նագր»: [Պատմվածք]: — «Նոր ուղի», 1931, գիրք 1, էջ 18—37:
Բուտի ոգին: [Պատմվածք]: — «Նոր ուղի», 1931, գիրք 2, էջ 21—40:
Ցեյթայի ավերումը: (Մի գլուխ «Կարմրաթաթար» վեպից): — «Գրական պիքրնատ», 1931, № 2—3, էջ 1—9:
Հայրական ճամարը: [Ակնարկ]: — «Խորհրդային Հայաստան», 1931, հուլիսի 3:

1 9 3 2

Նաշատուր Աբովյանի «Անուշ» բացակայումը»: (Նոր նյութեր): — «Նոր ուղի», 1932, գիրք 2, էջ 105—138:
Ոգի սուտման: [Հատված երկիծական վեպից]: — «Գրական թերթ», 1932, մայիսի 30, գիմանկ., հունիսի 10:
Մի անգամ նոեմբերի 25-ին: — «Խորհրդային Հայաստան», 1932, նոյեմբերի 7:
Անձրև...— «Խորհրդային Հայաստան», 1932, նոյեմբերի 15:

1 9 3 3

Մաշմաշի տուն կառուցող: — [Ակնարկ]: — «Խորհրդային Հայաստան», 1933, հունիսի 14:
Զարնի լույսը: — «Խորհրդային Հայաստան», 1933, օգոստոսի 18:
Ան գնչուի անմոռացանք: — «Խորհրդային Հայաստան», 1933, սեպտեմբերի 6:

1 9 3 4

Քնի Դավոն: — «Խորհրդային Հայաստան», 1934, հունվարի 10:
«Իրավան Ջաուս բազար»: — (Հատված անտիպ աշխատությունից), [«Նաշատուր Աբովյան» վեպից]: — «Գրական թերթ», 1934, մայիսի 20:
Рассказ Мухо. — "Литературная газета", 1934, 16 марта.
Ալագանի «Վարսուհերով ճարիզոնում» վեպի ներած: — [Հեղուցման համառոտ չորրորդները]: — «Գրական թերթ», 1934, հունիսի 20:
Պանգիայի լեզվի շուրջը: [Դիտարկում ունեցած կուլթի համառոտ շարադրանքը]: — «Գրական թերթ», 1934, հունիսի 20:
Տեղական նացիոնալիզմի մի քանի արտահայտություններ մեր գրականության մեջ: [1934 թ. հուլիսի 21-ին դրպնների տանը տված դեկուցման համառոտ շարադրանքը]: — «Գրական թերթ», 1934, հուլիսի 24:
Երևան Հայաստանի գրողների 1-ին համագումարում: [Համառոտ շարադրանքը]: — «Գրական թերթ», 1934, օգոստոսի 10:

За многообразие жанров. Беседа с А. Бакунц.— „Литературная газета", 1934, 17 августа.

Будем работать также страстно, как лучшие люди нашей эпохи. [Речь на 1-ом Всесоюзном съезде сов. писателей].— „Литературная газета", 1934, 24 августа.

Աշխատենք այնպես կրոտ ինչպես մեր էպոխայի լավագույն մարդիկ: *[Ճառ գրողների համամիութենական 1-ին համագումարում]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1934, սեպտեմբերի 2, «Գրական թերթ», 1934, սեպտեմբերի 5:*

1935

Մի կին պատգամավոր է: *[Ակնարկ]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1935, հունվարի 14:*

Գոռծ Մայրաձա դասեր Մկրտումի: *[Հատված «Խաչատուր Աբովյան» վեպից]:— «Խորհրդային գրականություն», 1935, № 1, էջ 3—21:*

Դեպի լյառն Մասիս: *[Հատված «Խաչատուր Աբովյան» վեպից]:— «Գրական թերթ», 1935, փետրվարի 7:*

«Վիրեր աբմենիեր»: *[Հատված «Խաչատուր Աբովյան» վեպից]:— Խորհրդային գրականություն», 1935, № 2, էջ 3—30, № 3, էջ 1—32:*

Ցավակցական հեռագիր Ա. Շիրվանզադեի մահվան առթիվ:— «Գրական թերթ», 1935, օգոստոսի 12:

Խոսում են Ջավոյի բնակարանից: *[Ակնարկ]:— «Խորհրդային Հայաստան», 1935, նոյեմբերի 29:*

1936

Народ-самодержец.— „Литературная газета". 1936. 15 июня.

Նույնը *Հայերին— Սովետահայ գրականության տարեգրություն: ՀՍՍՌ Գիտութ. ակադ. Մ. Աբեղյանի անվ. գրականութ. ինստ. 1957, էջ 324:*

Մուրոյի «զրույցը»:— «Նոր դիր», Նյու-Յորք, 1936, № 10—11, նոյեմբեր-դեկտեմբեր, էջ 237—239:

1955

Մուրոյի «զրույցը»:— «Սովետական գրականություն», 1955, № 4, էջ 9—11:

Գոռծ Մայրաձա, դասեր Մկրտումի: *[Հատված «Խաչատուր Աբովյան» վեպից]:— «Գրական թերթ», 1955, հուլիսի 29, օգոստոսի 7, 14:*

1 9 5 7

Ե. Չարենցի մասին։ [Հատված գրողների համամիութենական 1-ին համագումարում արտասանած ճառից]։— «Սովետական գրականություն». 1957, № 9, էջ 26։

ԲԱԿՈՒՆՅԻ ԿԱՏԱՐԱԾ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ, ԿԱԶՄԱԾ ՈՒ ԽՄԲԱԳՐԱԾ ԳՐՔԵՐԸ ԵՎ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐԸ

1 9 2 7

Ֆրիդոլին Ս. Տասը պատգամ անասնապահին։ Ռուս. փոխադրեց Ա. Բակունց։ 2-րդ հրատ. Եր., Հողժողկոմատ, 1927, 32 էջ։ (Գյուղացու գ-րան, № 40)։

1 9 2 8

Նոյեմբերի ճանապարհին։ (Ժողովածու)։ Խմբ. Ակսել Բակունց։ Եր., Հողժողկոմատ, 1928, 48 էջ։ (Գյուղացու գ-րան, № 50)։

1 9 3 0

Կարմիր ուռն։ Ուսման հինգերորդ տարի։ Կազմեց Ա. Բակունց։ Եր., Պետհրատ, 1930, 272 էջ։

1 9 3 2

Նոյեմբեր։ Գրական գեղարվ., գրաքննադատ. և քաղ. հանդես։ Օրգան ՀՍԽՀ Խորհրդ. գրողների միության։ № 1, սեպտեմբեր։ Եր., Պետհրատ, 1932։

Խմբ. կոլեգիա՝ Ալազան, Բակունց Ա., Շիրվանզադե, Չարենց Ե., Չուբար Ե. (պատ. խմբ.), Սարգսյան Խ., Ոսկերչյան Ա.։

Հոկտեմբեր-նոյեմբեր։ Տարեգիրք գրականության, արվեստի, գիտության և ժողովրդական տնտեսության խմբագրության՝ Ե. Չարենցի, Ա. Բակունցի, Ե. Չուբարի։ Եր., Պետհրատ, 1932, 662 էջ։

1 9 3 3

Հայ գրականության բեստոմատիա։ 8-րդ խմբերի և տեխնիկումների 1-ին կուրսերի համար։ Կազմեցին՝ Ե. Չարենց և Ա. Բակունց։ Եր., Պետհրատ, 1933, 327 էջ։

1934

Ավիթա Հ. Դոլլիների հանուգարձարդությունները։ Թարգմ. Կ. Միրաքյանի խմբ.՝ Ա. Բակունցի։ Եր., Պետհրատ, 1934, 608 էջ։

Վարդան Այգեցի Ապվեսափրը։ [Մի քանի տատիկ։ Թարգմ. Ա. Բակունցի]։— «Գրական թերթ», 1934, նոյեմբերի 29։

Գոգոլ Ն. Տարաս Բուլբա։ Առաջաբան, թարգմանության և խմբագրության Ա. Բակունցի։ Եր., Պետհրատ, 1934, 156 էջ։

Նույնը։ Եր., Հայպետհրատ, 1950 (պարբ. պ-բան)։ Առանց առաջաբանի և թարգմ. հիշատակության։

Նույնը։— Ն. Վ. Գոգոլ երկերի ժողովածու։ Եր., Հայպետհրատ, 1953, էջ 39—191։ Առանց թարգմ. հիշատակության։

1935

Վարդան Այգեցի. Ապվեսափրը։— [Կազմեց, թարգմ., ծանոթագր. և առաջաբանը գրեց Ա. Բակունցը], նկ. Հ. Կոջոյանի։ Եր., Պետհրատ, 1935, 117 էջ։ Տիտղ. վրա՝ Ապվեսափրը։ Վարդան Այգեցի առակագիր ԺԳ դարի։

Նույնը։ Եր., Հայպետհրատ, 1955, XV, 82 էջ։ Առանց ծանոթագրությունների։

1936

Պուշկին Ա. Ս. Կապիտանի աղջիկը։ Թարգմ. և ծանոթ. Մ. Սարգսյանի։ Պատ. խմբ. Ա. Բակունցի։ Եր.— Մոսկվա, Պետհրատ, 1936, 148 էջ։ (Ռուս կլասիկները)։

ԲԱԿՈՒՆՑԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐՈՒՄ, ՔՐԵՍՏՈՄԱՏԻԱՆԵՐՈՒՄ, ԸՆԹԵՐՑԱԲԱՆՆԵՐՈՒՄ

1926

«Աւետիքա»։ [Կբճատ]։— Կարմիր արև։ 7-րդ տարի։ Կազմ.՝ Հ. Սարգսյանի։ Եր., Պետհրատ, 1926, էջ 307—312։

Զարթան։— Սարգսյան Հ. Հայ պրոլետարական արձակ։ Արևելահայ, XIX դար և XX-ի առաջին քառորդ. Արձակ և չափածո նմուշներ։ Հտ. 2, Եր., Պետհրատ, 1926, էջ 617—622։

Վաճդուճց Բադին։ [Հատված]։— Կարմիր արև։ 4-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ս. Հակոբյանի։ Եր., Պետհրատ, 1926, էջ 144—150։

«Տրախտորի մաշին»։ [Կբճատ]։— Կարմիր արև։ 4-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ս. Հակոբյանի։ Եր., Պետհրատ, 1926, էջ 252—256։

«Տրախտորի մաշին»: Աւետիսեան Հ. Հայ գրականութիւն: Արեւելահայ. XIX դար և XX-ի առաջին քառորդ: Արձակ և չափածո նմուշներ: Հտ. 2, եր., Պետհրատ, 1926, էջ 622—627:

1 9 2 7

Վանդունց Բադին: [Հատված]:— Կարմիր արև: 4-րդ տարի, Կազմ.՝ Ս. Հակոբյան: եր., Պետհրատ, 1927, էջ 248—254:

«Տրախտորի մաշին»: [Պրճատ]:— Կարմիր արև: 4-րդ տարի: Կազմ.՝ Ս. Հակոբյան: եր., Պետհրատ, 1927, էջ 77—81:

1 9 2 8

Աննաւոյեաներէ կեր և ծոդի պատաբաստման համար վիկ ցանեցեք

[Հատված «Գալուստի վիկից»]:— Հայերենի աշխատաւորի գիրք: Հատակավոր կիսագր. դպր. և ինքնազարգ. համար: Կազմ.՝ Մ. Գասպարյան: եր., Պետհրատ, 1928, էջ 25—26:

Աւարայրի Զաւին:— Կարմիր արև: 7-րդ տարի: (Փոփոխ.): Կազմ.՝ Հ. Աւետիսեան: եր., Պետհրատ, 1928, էջ 249—259:

«Աւտոլիա»: [Պրճատ]:— Կարմիր արև: 7-րդ տարի: (Փոփոխ.): Կազմ.՝ Հ. Աւետիսեան: եր., Պետհրատ, 1928, էջ 282—288:

Բադին: [Հատված «Վանդունց Բադի» պատմվածքից]:— Կարմիր արև: 4-րդ տարի: (Վերամշ.): Կազմ.՝ Ս. Հակոբյան: եր., Պետհրատ, 1928, էջ 149—152:

Գալուստի վիկը: [Հատված]:— Կարմիր արև: 7-րդ տարի: (Փոփոխ.): Կազմ.՝ Հ. Աւետիսեան: եր., Պետհրատ, 1928, էջ 305—313:

Մատուռ տղան:— Գրականության դասընթաց: (Ուսման 6-րդ տարի): Կազմ.՝ Ն. Զարինց: եր., Պետհրատ, 1928, էջ 45—50:

Միւռաճի տոփ: Կարմիր արև: 5-րդ տարի: (Փոփոխ. և վերամշ.): Կազմ.՝ Ս. Հակոբյան: եր., Պետհրատ, 1928, էջ 242—247:

Մեր գյուղերում:— Կարմիր արև: 5-րդ տարի: (Փոփոխ. և վերամշ.): Կազմ՝ Ս. Հակոբյան: եր., Պետհրատ, 1928, էջ 247—251:

Մուց: [Պրճատ]:— Կարմիր արև: 7-րդ տարի: (Փոփոխ.): Կազմ.՝ Հ. Աւետիսեան: եր., Պետհրատ, 1928, էջ 297—301:

Վարձակալյան: [Հատված «Տրախտորի մաշինից»]:— Հայերենի աշխատանքի գիրք: Հատակավոր կիսագր. դպր. և ինքնազարգ. համար: Կազմ՝՝ Մ. Գասպարյան: եր., Պետհրատ, 1928, էջ 38:

Տրախտորի մաշին:— Գրականության դասընթաց: (Ուսման 6-րդ տարի): Կազմ.՝ Ն. Զարինց: եր., Պետհրատ, 1928, էջ 50—55:

Անասունների կերի և հողի պարարտացման համար վիկ ցանեցեք [Հատված «Գալուստի վիկից»]։— Խորհրդային գյուղ։ Աշխատանքի գիրք գյուղական հանրակրթարանների համար։ Կազմ.՝ Մ. Գասպարյան։ Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 30—31։

Առաջ և հիմա։ [Հատված «Տրախտորի մաշինից»]։— Խորհրդային գյուղ։ Աշխատանքի գիրք գյուղական հանրակրթարանների համար։ Կազմ.՝ Մ. Գասպարյան։ Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 37—38։

Բադին։ [Հատված «Վանդունց Բադին» պատմվածքից]։— Կարմիր արև։ 4-րդ տարին։ (Փոխոխ. և վերամշ.)։ Կազմ՝ Ս. Հակոբյան։ Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 128—132։

Բատրակ Օվիսը և կուլակ Ղամին։— Խորհրդային գյուղ։ Աշխատանքի գիրք գյուղական հանրակրթարանների համար։ Կազմ.՝ Մ. Գասպարյան։ Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 86—87։

Բանգին։ [Կրճատ]։— Դեպի նոր կյանք։ Հայերենի դասագիրք բազմարային հանրակրթարանների համար։ Կազմ.՝ Մ. Գասպարյան, Հ. Հարությունյան, Տ. Վանյան։ Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 63—65։

Բանգին։ [Կրճատ]։— Կարմիր արև։ 5-րդ տարի։ (Վերամշ.)։ Կազմ.՝ Ս. Հակոբյան։ Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 173—176։

Միրանի տափ։ [Կրճատ]։— Կարմիր արև։ 5-րդ տարի։ (Վերամշ.)։ Կազմ.՝ Ս. Հակոբյան։ Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 176—181։

Կուլակ Բանգին։ [Հատված «Բանգին» պատմվածքից]։— Խորհրդային գյուղ։ Աշխատանքի գիրք գյուղական հանրակրթարանների համար։ Կազմ.՝ Մ. Գասպարյան։ Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 11—12։

Հյումարթի ձորը։ [Կրճատ]։— Կարմիր ուղի։ Հայերենի աշխատանքի բրնատոմատիա։ Կազմ.՝ Հ. Հարությունյան, Խ. Սարգսյան, Տ. Վանյան։ Պրակ Բ. Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 56—62։

Մեր գյուղերում։— Կարմիր արև։ 5-րդ տարի։ (Վերամշ.)։ Կազմ.՝ Մ. Հակոբյան։ Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 181—185։

Մեր խորհրդային տնտեսություններն օգնում են չքավոր գյուղացիներին։— Խորհրդային գյուղ։ Աշխատանքի գիրք գյուղական հանրակրթարանների համար։ Կազմ.՝ Մ. Գասպարյան։ Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 33—34։

Պատերազմի համար զոբահավաք։ [Հատված «Վանդունց Բադին» պատմվածքից]։— Խորհրդային գյուղ։ Աշխատանքի գիրք գյուղական հանրակրթարանների համար։ Կազմ.՝ Մ. Գասպարյան։ Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 156—157։

Սղոցարանը։ [Հատված «Կարմրաքարից»]։— Կարմիր ուղի։ Հայերենի աշխատանքի բրնատոմատիա։ Կազմ.՝ Հ. Հարությունյան, Խ. Սարգսյան, Տ. Վանյան։ Պրակ Բ. Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 131—143։

Տրակտոր։— *Դեպի նոր կյանք։ Հայերենի դասագիրք։ Քաղաքային հանրակրթարանների համար։ Կազմ.՝ Մ. Դասպարյան, Հ. Հարությունյան, Տ. Վանյան։ Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 72—73։*

Օրանջիա։ [Կրճատ]։— *Կարմիր ուղի։ Հայերենի աշխատանքի քրեստոմատիա։ Պրակ Ա. Կազմ.՝ Հ. Հարությունյան, Խ. Սարգսյան, Տ. Վանյան։ Եր., Պետհրատ, 1929, էջ 36—41։*

1 9 3 2

Աշխատանքի հերոսները։— *Սոցշինարար։ Հայոց լեզվի դասագիրք։ Բանվ. կոմբինատների 1-ին և 2-րդ կուրսերի համար։ Կազմ.՝ Դ. Մայադյան, Գ. Ադամյան։ Եր., Պետհրատ, 1932, էջ 9—15։*

Գյուղաշխատավորի տեառակից։— *Գրականության և լեզվի դասընթաց։ Ուսման 7-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ե. Սողոմոնյան։ Պր. 2-րդ։ Եր., Պետհրատ, 1932, էջ 290—402։*

Փպտում է մարդը։— *Գրականության և լեզվի դասընթաց։ Ուսման 7-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ե. Սողոմոնյան։ Պր. 2-րդ։ Եր., Պետհրատ, 1932, էջ 331—338։*

Լաո-Մարգար։ [Կրճատ]։— *Դասագիրք լեզվի և գրականության։ 6-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ս. Հարությունյան, Խ. Այվազյան, Գ. Անդրեասյան։ Եր., Պետհրատ, 1932, էջ 209—217։*

Կոմսոմոլի փոկերով։— *Սոցշինարար։ Հայոց լեզվի դասագիրք։ Բանվ. կոմբինատների 1-ին և 2-րդ կուրսերի համար։ Կազմ.՝ Դ. Մայադյան, Գ. Ադամյան։ Եր., Պետհրատ, 1932, էջ 27—29։*

Հյումբաթի ձորը։ [Կրճատ]։— *Դասագիրք լեզվի և գրականության։ 5-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ս. Տարոնցի, Խ. Կանայան, Ն. Ալավերդյան։ Եր., Պետհրատ, 1932, էջ 291—297։*

Մուրոյի զրույցը։— *«Հոկտեմբեր-Նոյեմբեր»։ Տարեգիրք..., Եր., 1932, էջ 45—47։*

Պեմզայի հանքեհում։— *Դասագիրք լեզվի և գրականության։ 5-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ս. Տարոնցի, Խ. Կանայան, Ն. Ալավերդյան։ Եր., Պետհրատ, 1932, էջ 48—52։*

Վանդուց Բադին։— *Գրականության և լեզվի դասընթաց։ Ուսման 7-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ե. Սողոմոնյան։ Պր. 2-րդ։ Եր., Պետհրատ, 1932, էջ 226—236։*

Վարդագույն տուֆի երկրում։ [Կրճատ]։— *Դասագիրք լեզվի և գրականության։ 5-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ս. Տարոնցի, Խ. Կանայան, Ն. Ալավերդյան։ Եր., Պետհրատ, 1932, էջ 52—55։*

Վարդագույն տուֆի երկրում։ [Կրճատ]։— *Սոցշինարար։ Հայոց լեզվի դասագիրք։ Բանվ. կոմբինատների 1-ին և 2-րդ կուրսերի համար։ Կազմ.՝ Դ. Մայադյան, Գ. Ադամյան։ Եր., Պետհրատ, 1932, էջ 3—5։*

Տպարանի «Պապաշան»։— *Սոցշինարար։ Հայոց լեզվի դասագիրք։ Բանվ. կոմբինատների 1-ին և 2-րդ կուրսերի համար։ Կազմ.՝ Դ. Սայադյան, Գ. Աղասյան։ Եր., Պետհրատ, 1932, էջ 21—24։*

«Տրախտորի մաշին»։ [Կրճատ]։— *Դասագիրք լեզվի և գրականության։ 5-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ս. Տարոնցի, Խ. Կանայան, Ն. Ալավերդյան։ Եր., Պետհրատ, 1932, էջ 141։*

Օրանջիա։ [Կրճատ]։— *Սոցշինարար։ Հայոց լեզվի դասագիրք։ Բանվ. կոմբինատների 1-ին և 2-րդ կուրսերի համար։ Կազմ.՝ Դ. Սայադյան, Գ. Աղասյան։ Եր., Պետհրատ, 1932, էջ 106—108։*

1933

Ձորբան։ [Կրճատ]։— *Հայոց լեզվի դասագիրք։ Դ. տարի։ Կազմ.՝ Լ. Վարդունի, Լ. Խուդոյան։ Եր., Պետհրատ, 1933, էջ 217—219։*

Թանգիլ։ [Կրճատ]։— *Լեզվի և գրականության դասագիրք։ 6-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ս. Հարությունյան, Վ. Նագիրյան։ Եր., Պետհրատ, 1933, էջ 256—259։*

Սիբանի տափ։ [Կրճատ]։— *Հայոց լեզվի դասագիրք։ Դ. տարի։ Կազմ.՝ Լ. Վարդունի, Լ. Խուդոյան։ Եր., Պետհրատ, 1933, էջ 214—217։*

Լաո-Մարզարը։ [Կրճատ]։— *Լեզվի և գրականության դասագիրք։ 6-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ս. Հարությունյան, Վ. Նագիրյան։ Եր., Պետհրատ, 1933, էջ 266—273։*

Կաղնու գեբաը։— *Լեզվի և գրականության դասագիրք։ 7-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ե. Չարենց։ Եր., Պետհրատ, 1933, էջ 212—220։*

Մայրը։— *Լեզվի և գրականության դասագիրք։ 7-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ե. Չարենց։ Եր., Պետհրատ, 1933, էջ 200—212։*

Մրճաձոր։ [Կրճատ]։— *Հայոց լեզվի դասագիրք։ Դ տարի։ Կազմ.՝ Լ. Վարդունի, Լ. Խուդոյան։ Եր., Պետհրատ, 1933, էջ 211—214։*

Վանդուցց Բադին։ [Կրճատ]։— *Լեզվի և գրականության դասագիրք։ 6-րդ տարի։ Կազմ.՝ Ս. Հարությունյան, Վ. Նագիրյան։ Եր., Պետհրատ, 1933, էջ 259—266։*

1934

Ալպիական մանուշակ։— *Հայ գրականության քրեստոմատիա։ Միջն. դպր. համար։ 10-րդ դասար.։ Կազմ.՝ Մ. Մկրյան, Լ. Վարդունի։ Եր., Պետհրատ, 1934, էջ 252—261։*

Բուտանոցում։ [Հատված «Բրուտի տղայից»]։— *Ընթերցարան։ Տարրական դպր. համար։ 2-րդ դասար.։ Կազմ.՝ Մ. Դուրգարյան։ Եր., Պետհրատ, 1934, էջ 27—28։*

Իմ ընկեր Անդոն: [Հատված «Բրուտի տղայից»]:— *Գրականության քրեստոմատիա: Միջն. դպր. համար: 5-րդ տարի: Կազմ.՝ Խ. Կանայան, Մ. Մկրյան, Հ. Յուզբաշյան: Եր., Հայպետհրատ, 1934, էջ 104—109:*

Հին դպրոցում: [Հատված «Բրուտի տղայից»]:— *Ընթերցարան: Տարրական դպր. համար: 2-րդ դասար.: Կազմ.՝ Ս. Դուրդարյան: Եր., Պետհրատ, 1934, էջ 29—30:*

Միրնաև: [Կրճատ]:— *Հայ գրականության քրեստոմատիա: Միջն. դպր. համար: 10-րդ դասար.: Կազմ.՝ Մ. Մկրյան, Լ. Վարդունի: Եր., Պետհրատ, 1934, էջ 261—270:*

Մուրոյի զրույցը:— *Գրականության քրեստոմատիա: Միջն. դպր. համար: 5-րդ տարի: Կազմ.՝ Խ. Կանայան, Մ. Մկրյան, Հ. Յուզբաշյան: Եր., Հայպետհրատ, 1934, էջ 98—104:*

Մուրոյի զրույցը:— *Լենին: Գրողները Լենինի մասին:* [Ժողովածու]: *Կազմ.՝ Ս. Հայրյան: Եր., Պետհրատ, 1934, էջ 103—110:*

Մուրոյի զրույցը:— *Քրդերեն լեզվի դասագիրք: 5-րդ խմբի համար: Եր., Պետհրատ, 1934, էջ 116—119: Քրդերեն լեզվով:*

Սև ցեխերի սերմնացանը:— *Հայ գրականության քրեստոմատիա: Միջն. դպր. համար: 10-րդ դասար.: Կազմ.՝ Մ. Մկրյան, Լ. Վարդունի: Եր., Պետհրատ, 1934, էջ 270—279:*

Речь на I-ом Всесоюзном съезде советских писателей. [Будем работать также страстно, как лучшие люди нашей эпохи].— В. кн. Первый всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенограф. отчет. Москва. Гослитиздат. 1934. стр. 212—214.

1 9 3 5

Իմ ընկեր Անդոն: [Հատված «Բրուտի տղայից»]:— *Գրականության քրեստոմատիա: Միջն. դպր. համար: 5-րդ տարի: Կազմ.՝ Խ. Կանայան, Մ. Մկրյան, Հ. Յուզբաշյան: 2-րդ բարեփոխ. հրատ., Եր., Պետհրատ, 1935, էջ 110—115:*

Կոլտնտեսականները ուսևոր են դառնում:— *Ընթերցարան: Մեծահասակների հանրակրթ. դպր. համար: 2-րդ դասար.: Կազմ.՝ Վ. Աստվածատրյան: Եր., Պետհրատ, 1935, էջ 117:*

Կոլտնտեսուհի Թանգոն: [«Մի կին պատգամավոր է» ակնարկից]:— *Ընթերցարան: Մեծահասակների հանրակրթ. դպր. համար: 2-րդ դասար.: Կազմ.՝ Վ. Աստվածատրյան: Եր., Պետհրատ, 1935, էջ 105—108:*

Մուրոյի «զրույցը»:— *Գրականության քրեստոմատիա: Միջն. դպր. համար: 5-րդ տարի: Կազմ.՝ Խ. Կանայան, Մ. Մկրյան, Հ. Յուզբաշյան: 2-րդ բարեփոխ. հրատ., Եր., Պետհրատ, 1935, էջ 103—110:*

Նամակ ռուսաց թագավորին:— *Գրականության քրեստոմատիա: Միջն*

դպր. համար 7-րդ դասար.։ Կազմ՝ Տ. Վանյան, Լ. Վարդունի։ Եր., Պետհրատ, 1935, էջ 104—120։

Սև ցեների սերմնացանը։— Հայաստանի գրողների տասնհինգամյակին։ Գեղարվեստական ժողովածու։ Խմբ. և առաջար. Դր. Սիմոնյանի։ Եր., Պետհրատ, 1935, էջ 197—208։

1936

Մուրոյի զույցը։— Հայ խորհրդային գրողներ. Եր.,. Պետհրատ, 1936, էջ 15—20։ Քրդերեն լեզվով։

Ոսսոդ Ավին։ [Հատված «Մթնաձորից»]։— Հայոց լեզվի դասագիրք 7-րդ դասար. համար։ Կազմ.՝ Սիմակ, Դուրգարյան Մ., Էդիլյան Դ., Եր., Պետհրատ, 1936, էջ 113—114։

1956

Ալպիական մանուշակ։— Սովետական գրականություն։ Քրեստոմատիա։ Միջն դպր. 10-րդ դասար. համար։ Կազմ.՝ Մկրտչյան։ 8-րդ հրատ.։ Եր., Հայպետուսմանկհրատ, 1956, էջ 280—290։

Մրջնաձոր։ [Հատված]։— Լ. Վարդունի, Դ. Ներսիսյան։ Հայոց լեզվի ընթերցարան։ Ոչ հայկ. դպր. 6—7 դասար. համար։ Եր., Հայպետուսմանկհրատ, 1956, էջ 67—69, նույնը։ 1959, էջ 66—68։

Նամակ ռուսաց թագավորին։— Սովետական գրականություն։ Քրեստոմատիա։ Միջն. դպր. 10-րդ դասար. համար։ Կազմ.՝ Հ. Մկրտչյան։ 8-րդ հրատ։ Եր., Հայպետուսմանկհրատ, 1956, էջ 291—298։

1957

Եղբայրության ընկուզենիները։— Գրական Հայաստան, [Ժողովածու]։ Եր., Հայպետհրատ, 1957, էջ 200—235։ Ադրբեջաներեն լեզվով։

Մուրոյի զույցը։— Լենինը մեր սրտում։ Գրական-գեղարվեստական ժողովածու։ Կազմ.՝ Հ. Գալստյան։ Եր., Հայպետհրատ, 1957, էջ 159—164։

Նամակ ռուսաց թագավորին։— Հայ գրականություն։ Ընթերցարան ոչ հայկ. դպր. 8—10-րդ դասար. համար։ Կազմ.՝ Լ. Վարդունի, Թ. Ջահուրյան։ Եր., Հայպետհրատ, 1957, էջ 301—311։

1959

Մրջնաձոր։ (Հատված)։— Ս. Օհանյան, Հ. Հայրապետյան. Մայրենի լեզու։ Ընթերցարան։ 4-րդ դասար. համար։ 12-րդ հրատ.։ Եր., Հայպետուսմանկհրատ, 1959, էջ 156—157։

1925

«Հորձանք» թե՞ փորձանք: *(Ա. Տեր-Հովհաննյանի նոր գրքի առթիվ)*:— *«Խորհրդային Հայաստան», 1925, դեկտեմբերի 6:*

1929

Միմ. Նալբանդյանը որպես պամֆլետիստ:— *«Խորհրդային Հայաստան», 1929, նոյեմբերի 28:*

1932

Խաչատուր Աբովյանի «Անհայտ բացակայումը»: *(Նոր նյութեր)*:— *«Նոր ուղի» 1932, գիրք 2, էջ 105—138:*

Խաչատուր Աբովյանի «Անհայտ բացակայումը»: *Արխիվային նոր վավերագրերի և անհայտ նամակների հիման վրա... Եր., Պետհրատ, 1932, 62 էջ, 1 թ. նկ.:*

1934

Ջոնաթան Սվիֆթը և նրա գիրքը:— *Ջ. Սվիֆթ «Գուլիվերի ճանապարհորդություննները», Եր., Պետհրատ, 1934, էջ 9—36:*

Ալազանի «Վարսուհերուդ հորիզոնում» վեպի լեզուն: [*Ջեկուցման համառոտ շարադրանքը*]:— *«Գրական թերթ», 1934, հունիսի 20:*

Պոեզիայի լեզվի շուրջը: [*Դիսպուտում ունեցած ելույթի համառոտ շարադրանքը*]:— *«Գրական թերթ», 1934, հունիսի 20:*

Տեղական նացիոնալիզմի մի քանի արտահայտություններ մեր գրականության մեջ: [*1934 թ. հուլիսի 21-ին գրողների տանը կարդացած զեկուցման համառոտ շարադրանքը: Խոսում է նաև «Միրանի փողի» մասին*]:— *«Գրական թերթ», 1934, հուլիսի 24:*

Ելույթ Հայաստանի գրողների 1-ին համագումարում: [*Համառոտ շարադրանքը*]:— *«Գրական թերթ», 1934, օգոստոսի 10:*

Առաջաբան Ն. Վ. Գոգոլի «Տարաս Բուլբա» գրքի:— *Ն. Վ. Գոգոլ Տարաս Բուլբա, Եր., Պետհրատ, 1934, էջ 3—17:*

За многообразие жанров. Беседа с А. Бакуни. [Дается высокая оценка творчеству Е. Чаренца].—„Литературная газета", 1934, 17 августа.

Աշխատենք այնպես կրճոտ, ինչպես մեր էպոխայի լավագույն մարդիկ: [*Ճառ գրողների համամիութենական 1-ին համագումարում*]:— *«Խորհրդային Հայաստան», 1934, սեպտեմբերի 2, «Գրական թերթ», 1934, սեպտեմ-*

բերի 5, «Սովետահայ գրականության տարեգրություն»։— Եր., ՀՍՍՌ Գիտութ. ակադ., 1957, էջ 250—251։

Будем работать также страстно, как лучшие люди нашей эпохи. [Речь на 1-ом Всесоюзном съезде сов. писателей]:—„Литературная газета", 1934, 24 августа. Также в кн. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенограф. отчет. М., Гослитиздат, 1934, стр. 212—214.

1 9 3 5

Յավակցական հեռագիր Ա. Շիրվանզադեի մահվան առթիվ։—«Գրական թերթ», 1935, օգոստոսի 12։

Վարդան Այգեկցի։ [Առաջաբան]։— Վարդան Այգեկցի Ազվեսագիրք։ Եր., Պետհրատ, 1935, էջ 3—20։ Նույնը։ Եր., Հայկհրատ, 1955, էջ 3—15։

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Էջ

Երկու խոսք

1. Ա. Թահմիզյան — Ակսել Բակունցի մասին 4
2. Կ. Զելինսկի — Ակսել Բակունց 6
3. Ռ. Զարյան — Ժողովրդայնության մարտիկը 17
4. Ս. Ագարթայան — Դիտողություններ Ակսել Բակունցի վարպետության մասին 53
5. Վ. Կիրպոտին — Մեր հասարակ մարդկանց նկատմամբ . 93
6. Խ. Մարգսյան — «Մթնաձոր» ժողովածուն 99
7. Էդ. Զրյաշյան — Բակունցի անավարտ վեպը Խ. Աբովյանի մասին 123
8. Ս. Ագարթայան — Տրադիցիան և դրողի անհատական դեմքը 175
9. Ռ. Իշխանյան — Ա. Բակունցի ստեղծագործությունների լեզուն և ոճը 191
10. Մ. Ավագեցյան — Ա. Բակունցի կազմած «Աղվեսապիրք» ժողովածուն 230
11. Ռ. Տեր-Ասատրեյան — Բակունցի լիրիկական նովելների կառուցվածքի մասին 255
12. Ա. Գամյան — Ա. Բակունցի աշակերտական գործը . 264
13. Ռ. Իշխանյան — Ակսել Բակունցի ստեղծագործությունների մատենագիտությունը 269



Գլխ. խմբագիր՝ Ս. Բ. Ադաբաբյան
Հրատ. խմբագիր՝ Տ. Ս. Կարապետյան
Նկարչական ձևավորումը՝ Կ. Տ. Տիրատուրյանի
Տեխ. խմբագիր՝ Մ. Ա. Կալենյան
Վերատուգող սրբագրիչներ՝ Ա. Հ. Ալանյան,
Օ. Ա. Արտեմանյան

ԽՀԽ 543, հրատ. 1714, պատվեր 285, տիրաժ 2000, ՎՖ 07605

Հանձնված է արտադրության 19/VI 1959 թ.։
Ստորագրված է տպագրության 14/X 1959 թ.։ Հրատ. 13 մամուլ, տպագր. 18½ մամ.+3 ներդիր, թուղթ 84×108½։ Գինը կազմով՝ 7 ռ. 35 կ.։

Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչության տպարան,
Երևան, Աբովյան 124

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
FL0028507

A II 2150