ԱԿԱՏԵԼ ԲԱԿՈՒՆՑ

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԳՐՈՂՆԵՐ

3



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

СУРЕН АГАБАБЯН

АКСЕЛЬ БАКУНЦ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1963

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

891.99.092(Հայոց)
Ա

ՍՈՒՐԵՆ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ԱԿՍԵԼ ԲԱԿՈՒՆՑ

Ա II 26316



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

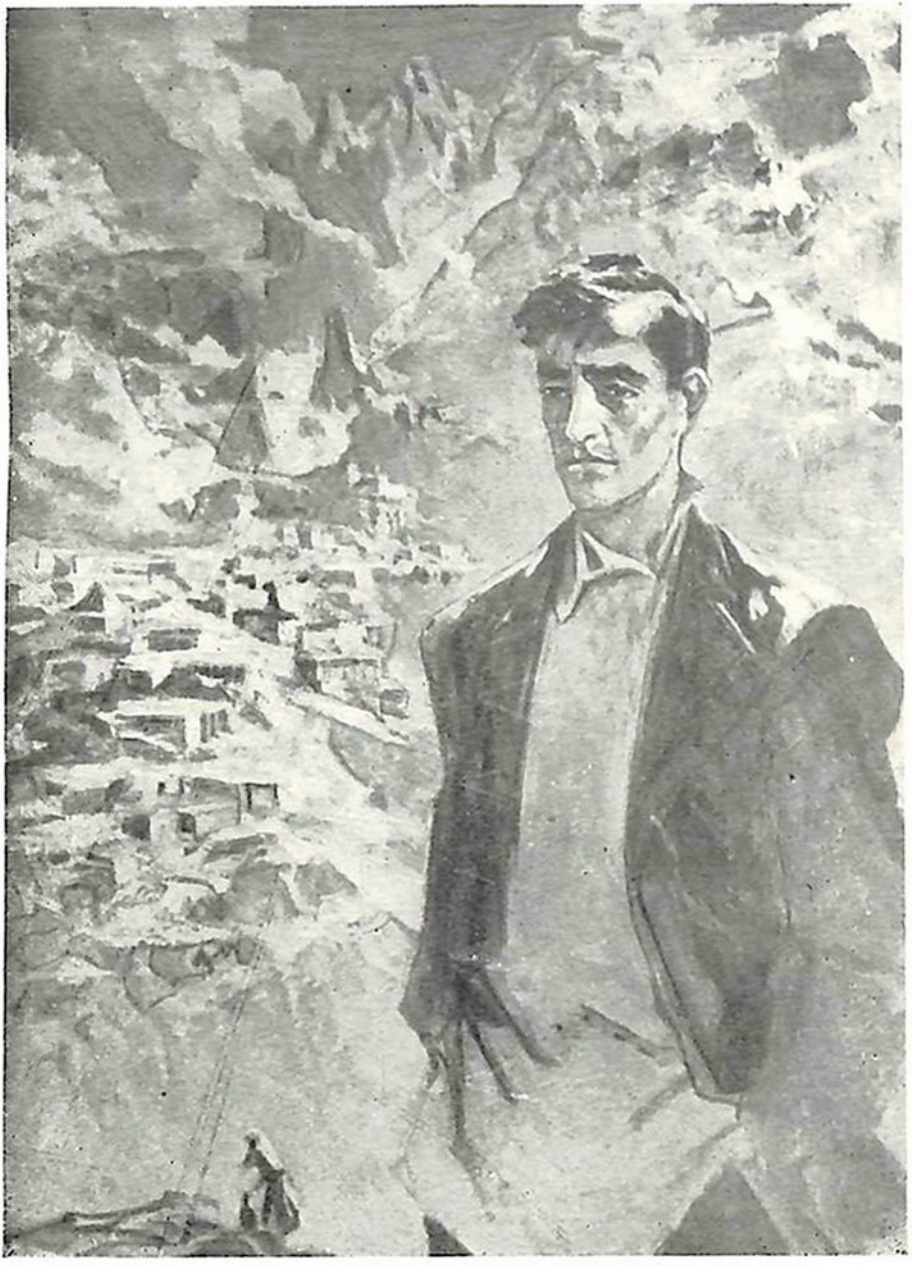
ԵՐԵՎԱՆ 1963

«ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԳՐՈՂՆԵՐ»

ՄԱՏԵՆԱՇԱՐՈՎ ԼՈՒՅՍ ԵՆ ՏԵՍԵԼ

1. Խ. Ս. Սարգսյան, *Սահյան Զորյան (տասական թվականներ)*
2. Հր. Բ. Մուրադյան, *Դևրոնիկ Դեմիրճյան*

Աշխատությունը լուսաբանում է սովետահայ գրականության սկզբնավորողներից ու նշանավոր դեմքերից մեկի՝ Ակսել Բակունցի կյանքը, գրական գործունեությունը, գեղարվեստական վարպետությունը։ Բակունցի ստեղծագործությունը քննարկվում է հայ գրականության դեմոկրատական ավանդույթների, հայկական ռեալիզմի պատմության և սոցիալիստական ռեալիզմի զարգացման օրինաչափությունների լույսի տակ։ Բակունցի արձակի հումանիստական բովանդակությունը, գեղագիտական իդեալը, կերպարների ժողովրդայնությունը, այլաժանային համոզմունքները, պսիխիկան, լեզուն ու ավանդույթները մեկնաբանվում են գրականության ժողովրդայնության և արդիականության համար ունեցած նշանակության առաջնկյունով։



ԱԿՍԵԼ ԲԱԿՈՒՆՑ

Գործ՝ Էդ. Խաչեկյանի



ՆԱԽԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

«Մի վիթխարի ծիրանի փող, առանց հին ահի, նոր խնդությամբ, հնչեցնում է մեր արդար երդերը»։

Ակսել Բակունց

Ա. կսել Բակունցն ունի «Ծիրանի փողը» վերնագրով մի սքանչելի պատմվածք։ Գրողի հիշատակարանում՝ ուղղությունների տետրում պահպանված տպավորությունների «սովորական» պրոսում է այդ պատմվածքի բովանդակությունը։

Ճանապարհորդ գրողը,— վկայում է հիշատակարանը,— ամառնային մի արևոտ օր, ձիով բարձրանում է հայկական լեռնային գյուղերից մեկը, որտեղ բնակություն էին հաստատել հրեհներից ու հրացանների կրակից հազիվ փախած, սովահար ճանապարհների փոշին և մոլեգին հուսահատությունն արդեն իրենցից թոթափած հայ գեղջուկները։ Դրանք Սասունցի Դավթի, Ջննով Օհանի, առյուծասիրտ Մհերի՝ հայկական ժողովրդական էպոսի հերոսների շառավիղներն են, որոնք «բարայծի արահետներով» անցնելով լեռից-լեռ, դաշտից-դաշտ, մոլորվելով բյուր ճամփաներում ու գտնելով նոր ճամփաներ, վերջին հաստատվել են մի բարձրադիր ու գեղեցկանիստ գյուղում, որը կոչվում է Ջյանբերդ։

Ճանապարհորդն այստեղ հանդիպում է մարդկանց, որոնք անսովոր, նույնիսկ ցնցող տպավորություն են թողնում նրա վրա։ Առանձնապես ուժեղ և յուրահատուկ տպավորություն է թողնում «լեռան գյուղերի ամենալավ մարդը»՝ արնգահար Հազրոն։

Ո՞վ է Հազրոն։ Նրա մասին գրողի հիշատակարանը արձանագրում է հետևյալը. «Նրա հայրենիքը եղել է բարձր Սասունը, այդ խուլ երկրի ամենախուլ անկյունը, որտեղ ձորերը գառնում են կիրճեր և լեռների գագաթները՝ ապառաժներ։ Տաք կիրճերում, լեռնա-

յին վտակների ափերին, կանաչում էր վայրի խաղողը և նրա որթը մագլցում էր պղնձագույն ժայռերի վրա։ Աճում էր և վայրի հոնը, երբեմն թուզը։ Իսկ բարձրերում, որտեղ քարափների վրա ցրված էին նրանց աղքատ հյուղակները, ցանում էին կորեկ և վաղահաս ցորեն։ Երբ հասնում էր կորեկը, ձորերից բարձրանում էին գազաններըը։ Մարդիկ արտերի եզրին խարույկ էին վառում, որպեսզի արջերը չտրորեն կորեկը։

Նրա մանկությունը խաղացել է այդ քարափների վրա։ Ինչպես Ֆավն, այդ պատանին փող է նվագել քարանձավների ստվերում, և նրա պարզ երգերին արձագանքել են ձորերը։ Երբեմն կարկուտն է ջարդել նրան, երբեմն քարերն են քերծել դեմքը, ցուրտը և արևը խանձել են նրա կուրծքը, ինչպես լեռան լանջը։ Նա կռվել է գազանների հետ և նրանց հետ, որոնք հրացանների կրակոցների աղմուկով քշում էին նախիրը, ոչխարը, առևանգում կին ու երեխա։

Թվում էր, թե մինչ մահ կապրի այդ ժայռերի վրա, ինչպես իր պապերը, կցանի կորեկ, աշնանը կիջնի ձորերը, կհավաքի միրգ և ցախ, ձմեռը կլսի հին զրույցներ՝ Զենով Օհանի, Մսրա Մելիքի և Թլոր Մանուկի մասին։

Բայց պայթեց պատերազմը, եղավ զորաժողով, բռնություններ, հրդեհեցին դաշտի գյուղերը, հրդեհաձիգները ձորերով բարձրացան մինչև լեռների գագաթները, մինչև նրանց խեղճ խրճիթները, հրացաններ որոտացին և շողացին սրեր, ամպերի փոխարեն քարափների վրա նստեց այրվող գյուղերի ծուխը։ Բոցը հասավ դեղնած արտերին, կրակը լափեց և՛ սերմ, և՛ սերմնացան»։

Հրից ու սրից, հալածանքից ու աղետներից մի կնոջ փրկված ժողովրդի բեկորն է Հազրոն, իրենից անբաժան ավանդական ծիրանի երկար փողով, որով նա, վշտի թե ուրախության պահերին, հնչեցրել է հայրենի երկրի երգերը։

Հազրոյի երգի ազդեցության տակ գրողի հիշատակարանում հավելվում է հետևյալ գրառումը. «Հազրոն հանեց ծիրանի փողը, այն կարմրավուն սրինգը, որի վրա նվագել էր կապույտ լեռների երգերը, և նրա մատները խաղացին ծիրանի փողի վրա։ Հազրոն շոգից խանձված շրթունքներով գրկեց փողի բերանը, ինչպես լեռնային գյուղերում ջուր են խմում կավե դորակներից... Հազրոն նվագում էր իր ծիրանի փողը, նվագում էր նոր զվարթությամբ այն երգը, որ իբր երիտասարդ Ֆավն նվագել էր իր հայրենի քարանձավներում, այնտեղ, ուր ամպերը հյուղակներից ցածր են լողում և երբ զարկում էր կայծակի լախտը, մի վայրկյան բռնկվում են ձորերը...»։

Հազրոյի նվագը ճանապարհորդ-գրողի հոգում վերականգնում է ժողովրդի պատմության էպիքական ու ողբերգական կերպարը՝ հեռվում թողած լեռներն ու քարափները, մթնում կորած գեղջկական խրճիթները, թշնամու սրից մորթվող սերմնացանը, ահը աչքերի մեջ մարդիկ և հնադարյան մատենագիրների ոճով նա նորից իր հիշատակարանում գրում է. «Նվագում է, այս անգամ ոչ թե լեռնականների կորովի երգը, որից բորբոքվում է արյունը,—այլ հովվական պարզ մի երգ։ Կա և թախիծ այդ երգի մեջ, 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 կան և՛ կարոտի հնչյուններ՝ վերադարձի և վերջին հույսի»։

Բակունցի պատմվածքներից մեկ ուրիշը՝ «Բրուտի տղան», պատմում է Հայաստանում տարածված ժողովրդական արհեստներից մեկի՝ բրուտագործության հռչակավոր վարպետ Ավագի մասին, որն ամեն անգամ ավանդական չարխի վրայից ցած դնելով կավից պատրաստված ամաններըը, մեկուսի կամ բարձրաձայն, ասում է պապերից լսած իմաստուն խոսքը՝ «բարի՛ վայելում»։ Իսկ իր կողմից հեղինակը այսպես է բացատրում բրուտ Ավագի գործի արժեքը. «Գինի՞ պիտի խմեն այդ կժից, թե՞ աղջիկը հարսանիքի ջուրը պիտի տանի, և ո՞վ է այն հարսը, որ մեջքը օրորելով այդ կուժը պիտի կրի,— բոլորին, այդ անհայտ հարսներին և աղջիկներին է ասում բրուտ Ավագը պապերից լսած խոսքը...»։

Սրնգահարն ու բրուտագործը՝ ժողովրդական արվեստի ներկայացուցիչները, մեկն իր անխարդախ, պարզալուր նվագով, մյուսն իր կենսահաստատ լայնությամբ ու մարդասիրությամբ, բացատրում են առհասարակ Բակունցի վերաբերմունքը դեպի արվեստի նպատակները։ Նրա պատմվածքներում, հիմնական պատումից ածանցվող մտածություններում, առանձնապես ընդգծվում է երգի, խոսքի, նկարի՝ գեղարվեստի կախարդական ներգործության վերաբերյալ միտքը։

Հզոր ուժ վերագրելով արվեստի բոլոր տեսակներին, Բակունցը նախ և առաջ ելնում է դրանց մեջ արտահայտված կենսական բովանդակությունից։ Հիշատակելով սրնգահարի, բրուտագործի, այստեղ ավելացնենք նաև ժողովրդական ասմունքողի («Մուրոյի «ղրուզը»), անանուն դորդագործի («Կյորևս») ու ժամանակի տարեդրի («Բրուտի տղան») բարձր վարպետությունը, նա հատուկ առանձնացնում է այդ վարպետության միջոցով կյանքի ժողովրդական սկզբունքների արտահայտման անհրաժեշտությունը։

Բակունցի վերաբերմունքի մեջ բնորոշ է նաև այսպիսի մի նրբերանգ. ժողովրդական տարերքը նա ըմբռնում է պատմական հեռավորության՝ անցյալի ու ապագայի ամբողջության մեջ, ժողովրդի պատմության հնագույն արմատների ու գալիքի պատկերացումների ներդաշնակության ոլորտներում:

Ժողովրդական խոր, բնական, կենդանի արմատներից սնվեց և դրանց վրա բարձրացավ նաև իրեն՝ Ակսել Բակունցի՝ սովետահայ գրողների առաջին զորականի նշանավոր դեմքերից մեկի, ստեղծագործությունը:

1955 թվականին տևական, բայց ակամա լռությունից հետո ընթերցողների հետ նորից հանդիպեց սիրելի գրողը: Լույս տեսավ նրա երկերի մեծածավալ հատորյակը: Հայ գրականության ընթերցողների հին սերունդը, որ վկա էր եղել Ակսել Բակունցի գրական առաջին քայլերին ու մեծ տաղանդի ձևավորմանը, նրա երկերի հատորյակն ընդունեց անհուն կարոտով ու անամոք վշտով, իսկ նորերը, որոնք չէին լսել Բակունցի անունն իսկ, նրա ստեղծագործության մեջ հայտնագործեցին արվեստի այնքա՜ն գեղեցկություններ ու նվիրական խորհուրդներ, և առավել չափով՝ ստեղծագործական այնքա՜ն հարուստ, բայց անմշակ մնացած՝ ընդերքում պահված երակներ... Այս նոր հանդիպումը էությամբ ու ոգով ժողովրդական, բայց հանիրավի «մոռացված» գրականության հաղթանակն էր:

Մի պերճախոս վկայություն այն բանի, թե ինչպես ժամանակը՝ արվեստի երկերի գնահատության միակ ճշմարիտ ցուցաչափը, վերագտավորում է անցյալի գեղարվեստական արժեքները, գրականության զարգացման պատմական ընթացքի մեջ անցողիկ ու անկայուն շերտերից տարանջատելով տևականն ու հավերժ մնայունը:

Ժամանակի խորհրդի մասին ինքնատիպ դատողություն ունի ինքը՝ Բակունցը: «Կյորես» գրվածքում հայրենի իմաստուն, զրընգուն ու հնչեղ ժողովրդական լեզուն նա համեմատում է նախշերով ու ծաղիկներով հյուսած այն հին գորգի հետ, որ ինչքան հնանում է, այնքան շքեղանում ու նորանում են նրա գույները: Համեմատությունն արված է լեզվի կապակցությամբ, բայց կիրառելի է նաև մեծ ու ազնիվ, ժողովրդական անխարդախ արվեստի նկատմամբ նույնպես: Պատմական հեռավորության նույն օրենքի համաձայն ժամանակի ընթացքում ավելի ու ավելի նորանում, պայծառ ցոլք է արձակում Բակունցի՝ բազմագույն թելերից ճարտար ձեռքերով հյուսած գորգը, նրա մեծ արվեստը, որի նշանակության մասին գրական բարեկամն ու նշանավոր ժամանակակիցը՝ Եղիշե Չարենցը գրել է.

Ե՛վ բառերի համար քո մարմարյա,
Հնամենի բուրյան, որպես մեր հին
Քարաբանդակ անդուռ մատուռների
Անջնջելի դրերը հնադարյան,—
Ե՛վ մյուռոնի նման սրբազնագույն,
Քո երգերի մարմար սկիհներում պահված
Խորհուրդների համար մշտահմա,
Որպես խորհուրդը մեր այրական ոգու,
Քո «Միրհավի» համար և լուսեղեն՝
Արփենիկի հուշով սրբագործված հավիտ,
«Ալպիական ծաղկի» այն բուրավետ,
Որ բուրելու է հար աննյութիեղեն,
Եվ վերջապես քո վեհ, հերոսական
Սերմնացանի համար, որ ձեռքերով վանեմ
Շաղում է շողը ու սերմ անանձնական,
Այս ամենի համար և Միրանի
Հազարամյա փողի համար քո այն,
Որ դարերով անեզր խաղաղության
Երգն է հնչում, և մեր ժողովուրդը բանի
Ունի գեթ ափ մի հող արեգակի ներքո,
Հնչելու է երգեր եղբայրական։
Այս ամենի համար, օ՛, խեղճ իմ բարեկամ,
Ես քեզ օրհնում եմ արդ իմ անաղարտ երգով,
Այս ամենի համար և քո եղերական
Տառապանքի համար, որ արդ կրկին
Վհհություն է խառնում քո անաղարտ երգին,
Ես քեզ պարզում եմ ձեռք եղբայրական։
Եվ ներքողում եմ քեզ ահա կրկին անեղծ
Իմ շուրթերով, ինչպես օրեր առաջ,
Երբ դու դեռ այր էիր մի անարատ,
Եվ ես ընկերն էի քո բանաստեղծ[1]։

Ողբերգական շնչով, կրակված արտով, նուրբ արվեստով գրված այս տողերում Չարենցը իմաստուն ներքինատեսությամբ արժևորում է Բակունցի ժառանգության տևական նշանակություններ գալիքի համար ու բացում է նրա «սրբազնագույն» երգերի մարմար սկիհներում պահված նվիրական խորհուրդները։

[1] Չարենցի այս բանաստեղծությունը գրվել է Բակունցի «անհայտ բացակայության» շրջանում, 1937 թվականին։ Առաջին անգամ հրատարակվել է իմ «Ակսել Բակունց» մենագրության մեջ (Երևան, Հայպետհրատ, 1959 թ.)։

Չարենցը հատկապես փառաբանում է բակունցյան արևային, նրբահյուս, ժողովրդական ոգու հյութերով հագեցած, հայրենի հողի բնական շնչից ու ժողովրդի լուսավոր զգացմունքներից սնված խոսքի ներգործության մեծ ուժը:

Բակունցի ստեղծագործությունը բարձր էին գնահատում նաև հայրենի գրականության նրան ժամանակակից լուսատուները՝ Ավ. Իսահակյանը, Ալ. Շիրվանզադեն, Դ. Դեմիրճյանը:

«Բակունցը մեր արձակի ամենատաղանդավոր ներկայացուցիչն է»[2],— ասում է Ավ. Իսահակյանը «Սև ցելերի սերմնացան» ժողովածուի մասին գրած սեղմ ու ներշնչված հոդվածում:

Իր զրույցներից մեկում, դիմելով Մարտիրոս Սարյանին, Ավ. Իսահակյանն ասել է. «Կոմիտասի երգերի և քո գույների առիթով խոսում են որպես այնպիսի հրաշքի մասին, որը չի կարելի խոսքերով արտահայտել: Բայց դիտես, իմ կարծիքով, դա այնքան էլ ճիշտ չէ: Հայաստանում կար մի գրող, որի բառերը երգում էին կոմիտասյան հանդուվ և փայլատակում էին քո կտավների բոլոր գույներով: Դա Ակսել Բակունցն էր»[3]:

Դ. Դեմիրճյանը մասնավորապես գնահատում է Բակունցի նորարարական աշխատանքը հայերեն գրական լեզվի կառուցվածքի բնագավառում: Անտիպ թղթերի մեջ Դեմիրճյանը թողել է մի գրառում Բակունցի մասին, որտեղ ասված է. «Ձգտում է ստեղծել կենդանի լեզու. նրան չի զբաղեցնում նորանոր բառերի կերպությունը, երբ իր սեփական երկն է գրում: Ռոմանտիզմ չէ, այլ նոր որակ ստեղծել ռեալիստական պատմվածքի լեզվի մեջ»[4]:

Ժամանակակիցների միաբերան վկայությամբ Ակսել Բակունցին, իբրև իսկական արվեստագետի և հայրենի գրականության ռեալիստական ավանդների կրքոտ, գիտակից շարունակողի, բարձր էր գնահատում նաև հայ արձակագրության մեծատաղանդ պարապլուխը՝ Ալեքսանդր Շիրվանզադեն:

Նույնիսկ Բակունցի ժամանակակիցներից նրանք, ովքեր վիճում էին գրողի հետ՝ նրա ստեղծագործության այս կամ այն խնդրի շուրջը, պոլեմիկական բացատման պահին իսկ չէին ուրանում երիտասարդ գրողի հազվադյուտ վարպետությունն ու նրա գրելաձևի ինքնատիպությունը:

---

[2] «Գրական հունձք Խորհրդային Հայաստանում», «Հոկ» (Փարիզ), 1934, № 11:

[3] А. Салахян, Как песни Комитаса, как краски Сарьяна, „Литературная газета", 1959, № 132.

[4] Հայկական ՍՍՌ ԳԱ գրականության և արվեստի բանդարան, Դ. Դեմիրճյանի ֆոնդ:

Բակունցի արձակը սովետահայ գրականության փառահեղ էջերից մեկն է, սոցիալիստական հայ կուլտուրայի նշանավոր երեվույթը։

Բակունցի կյանքը շարունակվում է գրականության մեջ, և այժմ նա մեզ նայում է ոչ թե անցյալից՝ իր խոր, ցավագին տխրությամբ լի հայացքով, այլ ապագայի լուսավոր հեռուներից, որի նվաճման համար իրենց կյանքը զոհաբերեցին հայրենի ցելերի արդար ու շռայլ սերմնացանները՝ ժողովրդական ճշմարտության վարպետները։

* * *

Երկու գլխավոր խնդիր, երկու գլխավոր առում ունի մեր այս աշխատությունը։ Պատմաբանի և քննադատի, գրականության անցած ճանապարհը հետազոտողի և նրա կենդանի ընթացքը, նրա հեռանկարը լուսաբանողի միմյանցով պայմանավորված առումներն են դրանք։ Եվ թելադրվում են Բակունցի ժառանգության թե՛ պատմագրական և թե՛ արդիական նշանակությամբ։

Յուրաքանչյուր գրող հասարակական և գրական որոշակի շրջապատի արդյունք է,— և նա, եթե իսկական արվեստագետ է, անպայմանորեն արտացոլում է գրականության զարգացման կենդանի ընթացքի հիմնական կողմերն ու առանձնահատկությունները, ներքին հակասություններն ու կյանքի պահանջներով հասունացած որոնումները։ Բակունցը ճիշտ այդպիսի, սովետահայ գրականության զարգացման շրջանակներում գործող, նրա սկիզբներն ու հայտնությունները, հոգևոր փորձի հարստացումն ու որոնումները, նրա շարժումը մարմնացնող արվեստագետ է։ Բակունցի ժառանգության պատմագրական քննության դեպքում կներկայացվի նրա տեղն ու դերը սովետահայ գրականության զարգացման ընդհանուր շղթայի մեջ, ցույց կտրվի նրա գրական կենսագրության սկզբնավորման ու տաղանդի աստիճանական ձևավորման պատմությունը, կպարզվեն նրա ստեղծագործության ակունքներն ու աղբեղությունները, գրվածքների ստեղծման շարժառիթները, միջավայրն ու առաջշարժման կորագիծը՝ առաջին կենցաղանկարներից սկսած մինչև «Խաչատուր Աբովյան» անավարտ վեպը։ Ուրիշ խոսքով՝ կներկայացվի արվեստագետի և պատմական ժամանակաշրջանի հանդիպումը։ Սա գրքի առաջին թեման է։

Գրողի պատմագրական ընդարձակ հետազոտությունը անհրաժեշտություն է դառնում առավելապես այն պարագայում, երբ նրա

վաստակները պատմական մասունքներ չեն դարձել, չեն դրանցվել արխիվային ֆոնդերում ու մատյաններում, որպես սոսկ պատմության աղբյուրներ ու միջավայրի կոլորիտի տվյալներ, այլ ունեն կենդանի նշանակություն այսօրվա ու ապագայի համար: Բակունցի ժառանգությունը, նրա գրական կյանքի կարճատև ընթացքի համեմատ, մեծ չէ,— ընդամենը մի սուվար հատոր,— բայց այնպիսին՝ զգացմունքներով ու մտքերով հարուստ, ձևերով բազմազան, էությամբ խոր, իմաստուն ու արդիական, որ նրա մասին կարելի է բանաստեղծի խոսքերով ասել.

Эта книжка небольшая,
Томов премногих тяжелей.

Այդ հարստության, գրողի յուրահատկության, նրա արվեստի արդիականության ու գեղարվեստական տրադիցիաների քննությունը գրքի երկրորդ թեման է:

Այդ երկու գլխավոր թեմաները քննվում են ոչ թե մասնատված ու առանձնացված, որպես զուգահեռ ու անկախ երևույթներ, այլ ներքին պայմանավորվածության ու անխզելի կապակցությունների մեջ:

ՀԱՐՑԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

Երբ Բակունցը սկսվեց որպես գրող, անմիջապես իր վրա գրավեց քննադատության ուշադրությունը։ Քննադատության ետնաբակերում հյուսվեց կյանքի պարփակվածության երգչի, նահապետական կապերի խորտակման ողբասացի, անցյալն իդեալագործողի լեգենդը[1], որը որոշ շրջաններում դեռ մինչև վերջերս տիրապետող հայացք էր։ Բայց այն տարիներին՝ 20-ական թվականներին, հայ իրականության մեջ գտնվեցին խորաթափանց ընթերցողներ, որոնք ըմբռնեցին, թե ինչպիսի ինքնատիպ տաղանդ է ծնվել հայ գրականության մեջ։ Բակունցի ստեղծագործության ճշմարիտ գնահատության առաջին նախափորձը հանդիսացավ Ա. Կարինյանի խոսքը. «Չէր խանգարի և փոքր ինչ կանգ առնել այն հեղինակների վրա, որոնք դեռ մինչև այժմ չեն հայտարարել իրենց պատկանելիության մասին այս կամ այն խմբակցությանը, բայց, այդուամենայնիվ, նոր կենցաղի բարեխիղճ էսքիզներ ու նկարներ են տվել։ Սրանք «Խորհրդային Հայաստանի» երիտասարդ աշխատակիցներ Ակսել Բակունցն ու Սուրեն Նայադյանն են։ Ուշադրությամբ դիտելով շրջապատող միջավայրն ու այն, ինչ որ կատարվում է գյուղացիական Հայաստանի հոծ բազմության մեջ, նրանք ազնիվ նկատողներին հատուկ ջանասիրությամբ ռեալ, կենցաղի բավականաչափ պարզ նկարներ են տալիս»[2]։

Ուշագրավ էր նաև Հ. Սուրխաթյանի դրական գնահատականը[3]։

Հետո լույս տեսան առանձին հոդվածներ, որոնց մեջ հիմնական շեշտը դրվում էր «ազգագրագետ գրողի», «բնության երգչի», «գյուղագրության», «բնախույզ հեղինակի», «ոճավորող գրողի» տե-

---

[1] Այս մասին մանրամասն կխոսվի Բակունցի ստեղծագործությունների քննության ժամանակ։

[2] «Գրական հոսանքների բնութագրի շուրջը Հայաստանում», «Մարտակոչ», Թիֆլիս, 1925, № 252։

[3] «Կոմունիստ» (Բաքու), 1928, № 99։

սակեսի վրա և գրեթե չէին արծարծվում նրա երկերի սոցիալական արժեքի, արվեստի ժողովրդայնության, հումանիզմի ու արձակի պոետիկայի հարցերը։ Չի կարելի ասել, թե Բակունցին տրված բնութագրությունները ոչ մի կապ չունեին նրա ստեղծագործության հետ, սակայն, դրանք չեն նրա գրական բնավորության հիմնական գծերը։ Բակունցի ինքնատիպությունը ավելի քան յուրահատուկ է և արտահայտվում է ոչ թե ազգագրության ու բնապաշտության շրջանակներում, այլ, նախ և առաջ, «մարդագիտության» ասպարեզում։

Բնութագրելով նրա նկարագրությունների գեղեցկությունը, դիտողությունների ճշգրտությունը, լեզվի նրբությունը, քննադատությունը երկար ժամանակ ընդհանուր ձևով է խոսել Բակունցի ստեղծագործության հումանիստական ու ժողովրդային բովանդակության մասին։

Ավելին. Բակունցի «ինքնատիպ արահետը» գրականության մեջ համարվել է սովետական գրականության մայրուղուց դուրս գտնվող։

Բակունցը քիչ մեղադրանքներ չի լսել իր ստեղծագործության «հակասոցիալական» բովանդակության, իր գրվածքների «ապաքաղաքական» էության մասին։ Այդ մեղադրանքները հիմնված էին արվեստի հասարակական դերի գռեհիկ-սոցիոլոգիական, պարզունակ ու աղանդավորական պատկերացումների վրա։ Անձուկ սոցիոլոգիայի օրենքներով օրինաչափ չէին համարվում ազգային կատեգորիաները արվեստում։ Բայց չէ՞ որ պատմությունը, ավանդությունները, ժողովրդի հոգեբանական կերտվածքի առանձնահատկությունները և այլն, նույնպես հասարակական բովանդակություն են արտահայտում։ Այս հանրահայտ ճշմարտությունն էր «մոռացվում», երբ խոսք էր բացվում Բակունցի գրական գործի շուրջը։

Առաջին ընդարձակ հոդվածը՝ Ա. Սարգսյանի «Ակսել Բակունց» ուսումնասիրությունը[4], շահեկանորեն տարբերվում է առհասարակ հայ գրողների մասին 20-ական թվականներին հրապարակված բազմաթիվ-բազմաթիվ գռեհիկ սոցիոլոգիական սխեմաներից ու քննադատական մերկապարանոց նկատառումներից։ Գրականագետը առաջին անգամ խոսք է բացում Բակունցի պատմվածքների գեղարվեստական առանձնահատկությունների ու գրելաձևի ինքնատիպության մասին, նրա ստեղծագործության մարդկային աշխարհի ու արտահայտման որոշ հնարների մասին։ Փաստորեն այս հոդվածին,

[4] «Նորք», 1928, գիրք առաջին։

սակայն, պակասում էր հայացքների այն լայնությունն ու դիտողությունների խորությունը, որ բնորոշ էին Բակունցին տված Ավ. Իսահակյանի և Եղիշե Չարենցի գնահատականներին։

Դեռևս արտասահմանում ապրող Ավ. Իսահակյանն ուշադիր հետևում էր Սովետական Հայաստանի գրական կյանքին ու մամուլում հանդես էր գալիս գրականության տարեկան տեսություններով։ Այդ տեսություններից մեկում նա անդրադառնում է նաև Բակունցի «Սև ցլերի սերմնացանը» գրքին, տալով գրողի աշխարհզգացման խոր ու նուրբ բնութագրությունը.

«Նրա ստեղծագործությունների վրա,— թեև որոշ չափով ազդված կնուտ Համսունից,— անհատական կնիքն է դրված, այնքան թարմ են և՛ ինքնուրույն, և՛ զգացված 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) զգացությունը։ Նա ապրում է, զգում է հողը, տարերքը, եղբայրական մի բարությամբ համակված է դեպի բույսերը, թռչունները, կենդանիները...»[5]։

Ավ. Իսահակյանի այս ոգեշունչ գնահատականի ու Չարենցի արդեն հիշատակված բանաստեղծության մեջ զարմանալի նեբքնատեսությամբ բնորոշված է ոչ միայն Բակունցի սերը հայրենի հողի, նրա պատմության ու ապագայի հանդեպ, այլև նրա տաղանդի խոր մարդկայնությունը, նրա հոգեկան աշխարհի հարստությունը։

Բակունցի ստեղծագործության չարենցյան ընկալման մեջ ուշագրավ էր նաև այն նկատառումը, թե նրա արվեստը իր արմատներով հասնելով հայոց պատմության խորքերը, միտում է դեպի ապագան։

Այս ամենը չէին ուզում հասկանալ ռապպական ձախ «պնդաճակատները», որոնք սկսելով Բակունցին սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության շրջանակներից դուրս դնելու «անմեղ» տենդենցից, հասան մինչև ուղղակի զրպարտությունը։ 1936—1938 թվականներին Հայաստանի մամուլում լույս տեսան մի շարք

[5] «Հոկ» (Փարիզ), 1934, № 11։

պարսավագրեր, որոնցում չկար ճշմարտության մի կաթիլ անգամ։ Այդ պարսավագրերով էլ երկար ժամանակ՝ մոտ 20 տարի, փակվեց «Բակունցի հարցը»։

Պարտիայի XX համագումարից հետո, երբ վերացվեցին բազմաթիվ արհեստական արգելքներ ու սկսվեց սովետական գրականության ուսումնասիրության նախապաշարմունքներից, վարչարարությունից ու գռեհիկ-սոցիոլոգիական հայացքներից ազատագրված շրջանը, նորից քննադատության ու գրականության պատմագրության տեսադաշտի մեջ մտավ Բակունցի ժառանգությունը։ Լույս տեսավ հայ և ռուս գրականագետների մի շարք ուսումնասիրություններ ու հոդվածներ, որոնց մեջ քննվեցին նշանավոր գրողի ստեղծագործության էության, ժողովրդայնության ու ռեալիզմի, նրա արվեստի ինքնատիպության, գեղարվեստական նորարարության, վարպետության և այլն, խնդիրները։

Բակունցի ժառանգության բազմակողմանի հետազոտմանը մեծապես խթանեց նրա ծննդյան 60-ամյակի առնչակատարությունը՝ 1959 թվականի մայիս-հոկտեմբեր ամիսներին։ 1955—1960 թվականների ընթացքում հրապարակված Ռ. Զարյանի, Կ. Զելինսկու, Վ. Կիրպոտինի, Ռ. Իշխանյանի, Ա. Զաքարյանի, Է. Բոփչյանի և ուրիշների հոդվածներում կուտակվեցին բազմաթիվ նյութեր, ճշգրիտ դիտողություններ ու եզրակացություններ։ Հրատարակվեցին նաև մի շարք գրքեր, որոնցից հիշատակարժան են Հ. Մկրտչյանի «Ակսել Բակունց» գիտա-մասսայական գրքույկը (1958), «Ակսել Բակունցի ստեղծագործությունը» հոդվածների ժողովածուն (1959) և Ռ. Իշխանյանի «Ակսել Բակունց։ Կենսագրություն ու մատենագիտություն» ուսումնասիրությունը (1961)։

Բակունցի երկերի ընդարձակ մատենագիտությունը, որ կազմված է գիտական բարեխղճությամբ ու խնամքով, անգնահատելի աղբյուր է նրա «գրքերի կենսագրությունը» ճանաչելու համատով։

Հոբելյանական օրերին լույս տեսան նաև Բակունցի մի շարք ժամանակակիցների՝ Գուրգեն Մահարու, Վաղարշակ Նորենցի, Մովսես Արազու, Գեղամ Սարյանի, Մարգար Դավթյանի, Վախթանգ Անանյանի և այլոց հուշերը, որոնք մի շարք հետաքրքրական տվյալներ են հաղորդում նրա գեղարվեստական հայացքների, գրական կենցաղի, երկերի ստեղծագործական պատմության ու մարդկային նկարագրի մասին։

Բակունցի կյանքին, գործին ու արվեստին նվիրված իմ այս ուսումնասիրությունը գրվել է 1959 թվականին հրապարակված «Ակսել Բակունց» մենագրության և դրանից հետո մամուլում լույս

տեսած մի շարք հոդվածների, կենսագրական ու մատենագիտական նոր տվյալների, Բակունցի արձակի վրա կատարված նոր զննումների հիման վրա։ Մեր կողմից հրատարակված հոդվածները և նորահայտ փաստերն ու զննումները մեխանիկորեն չեն մուծվել աշխատության մեջ, այլ ենթարկվել են գրքի գաղափարական նպատակադրմանն ու նրա կառուցվածքի տրամաբանությանը։

Ա II 26316

ՀԱՍԱ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ № 2
ԱՐՁԱԴԵՄԻԱ

ԿՅԱՆՔԻ ԳԼԽԱՎՈՐ ԴԵՊՔԵՐԸ

«Բայց քայլեցինք մենք հավատով և անտրտունջ»։

Ա. Բակունց

1

«Ալեքսանդր Բակունց, որդի Ստեփանի, ի գեղջեն Գորիս»— ժամանակակիցների վկայությամբ այսպիսի զեղումով էր Բակունցը սովորաբար ներկայացնում իրեն՝ մտերիմների ու բարեկամների շրջապատում։

Գորիսը, գրողի ծննդավայրը, պատմական Սյունյաց աշխարհի հնագույն կենտրոններից մեկը, XIX դարի վերջում ենթարկվում է մեծ կերպարանափոխությունների. խարխլվում են նահապետական կենցաղի դարերով սրբագործված հիմքերը և այնտեղ նույնպես մուտք են գործում «նոր դարի» կենաց սկզբունքները։ Գավառական կյանքի ականատես-տարեգիրը հետևյալ ձևով է ներկայացնում հասարակական կյանքի նշանավոր շրջադարձը. «Քաղաքն ուներ երկու անուն՝ Գորիս և Կյորես։ Եվ այդ երկու անվան մեջ, ինչպես ընկույզի երկու կճեպի մեջ, պարփակվում էր մի քաղաք երկու իմաստով, մի բնակավայր՝ երկու տարբեր ժողովրդով, որոնք ունեին իրենց առանձին սովորությունները, առանձին շահերը և մինչև անգամ նրանց անունները տարբեր էին, և պատահում էր, որ երկու այդ ազգերը իրար լեզու չէին հասկանում։ Մի կողմը «օտարականներն» էին, կամ ինչպես կյորեսեցիք էին ասում՝ ղարիբականներն էին, մյուս կողմը բուն Կյորեսն էր և նրա միջնաբերդը՝ Շենը և նրա նշանավոր պարագլուխները՝ Ղաթրինի Աղալոն, որ բեռնած էշը գետնից բարձրացնում էր, Պարան-Պարան Ավանեսը, որի ձայնը հասնում էր մինչև Դրնգանի ձորը, Գյուրջի Օբին, որի լեզվից վախենում էր մինչև անգամ քաղաքագլուխ Մատթեոս բեյը... Այդ մի

դինաստիա էր հողագործների, բրուտների, ներկարարների, դարբինների և տավարածների, ցեղային դինաստիա, որ ի դեպ գլխավորում էր բուն Կյորեսի և նրա միջնաբերդ Շենի կռիվը Գորիս քաղաքի և նրա «օտարականների» դեմ»:

Կյանքի հին ու նոր ըմբռնումների ողբերգական բախման, «քաղաքակրթության». հաղթաշարժ արագընթացի և նահապետական աշխարհի հուսահատ նահանջի շրջանն էր դա, որ խորշակի նման ավերում էր գյուղական կյանքի հիմունքները. «Հողը հողագործի ձեռքից գնում էր, և դա անխուսափելի էր, ինչպես մահը, ինչպես մայրամուտը»:

Հեռավոր պրովինցիան նույնպես, ճիշտ է, որոշ «ուշացումով», ենթարկվում էր պատմական կյանքի շրջադարձին, խուճապահար ցնցումներով «հյուրընկալում» «նոր դարի»՝ «մեծ աշխարհի» երեվույթները: Տեղի էր ունենում պատմական զարգացման այն ընթացքը, որը Լենինը բնորոշում է հետևյալ խոսքերով. «...Ռուսական կապիտալիզմը Կովկասը ներգրավում էր համաշխարհային ապրանքային շրջանառության մեջ, համահարթում էր հինավուրց նահապետական ինքնամփոփվածության մնացորդ հանդիսացող նրա տեղական առանձնահատկությունները: Հետռեֆորմյան ժամանակաշրջանի սկզբին նոսր բնակեցված կամ լեռնականներով բնակեցված երկիրը, որը համաշխարհային տնտեսությունից և նույնիսկ պատմությունից դուրս էր կանգնած, դառնում էր նավթարդյունաբերողների, գինու առևտուր անողների, ցորենի ու ծխախոտի ֆաբրիկանտների երկիր, և պարոն Կուպոնն անգթորեն հանում էր հպարտ լեռնականների վրայից նրա բանաստեղծական ազգային տարազը և զարդարում էր եվրոպական լակեյի զգեստով (Գ. Ուսպենսկի): Կովկասի ուժեղ գաղութացման պրոցեսին և նրա հողագործական բնակչության արագ աճմանը զուգընթաց տեղի էր ունենում նաև բնակչության՝ հողագործությունից կտրվելու և արդյունաբերությանը հարելու պրոցես»[1]:

Երևույթը նույնն էր գավառական քաղաքում, միայն մասշտաբներն էին նվազ, արտահայտման ձևերը՝ պակաս ցայտուն: Թեև տարեգիրը արձանագրում է՝ «մի քաղաք էր, ուր այսօրը երեկվա պես է, վաղն էլ դժվար թե մի բան լինի»,— նրա ծննդավայրը, համեմատած Արևելյան Հայաստանի շատ վայրերի հետ, ապրում էր բավական աշխույժ ու հետաքրքրական կյանքով:

Նա դարձել էր ամբողջ Սյունյաց գավառի առևտրական գործարքների կենտրոնը, որի առևտրական երթուղիները ձգվում էին

[1] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 3 (3-րդ հրատ.), էջ 771—772:

մինչև Միջին Ասիայի ու Ռուսաստանի հարավի՝ Անդրկասպյան երկրի վաճառաշահ վայրերը՝ Մերվ, Սամարղանդ, Բուխարա, Աստրախան։ Առևտրի զարգացմանը զուգահեռ մեծ չափերի էր հասնում գյուղացիության՝ հողից կտրվելու և օտար հորիզոններ չվելու, կովկասյան «էլդորադոն»՝ Բաքուն, մարդկային զանգվածներով լցնելու պրոցեսը։ Գյուղացին թողնում էր ավանդական մաճը, և աստանդական կյանքի տագնապն ու հույսը հոգում, հեռանում Անդրկասպյան երկրի զանազան վայրեր։ Շատերի մեջ էր նաև տոհմիկ զանգեզուրցի Ստեփան Թևոսյանը, որը նույնպես բախտը փորձելու նպատակով, ճանապարհվում է դեպի օտար ափեր։ «Բաքվում նա հողամաս է գնում և նավթահորեր փորել տալիս, սակայն դրանցից ոչինչ չի ստացվում, նավթ չի դուրս գալիս։ Ստեփանը ծախսում է իր ամբողջ ունեցած դրամը և մի մեծ գումար իր հարուստ քեռուց՝ Շատուրովից վերցրած պարտքը։ Վերջնականապես աղքատացած, նա վերադառնում է Գորիս»[2]։

1899-ին, հունիսի 13-ին Ստեփան Թևոսյանի բազմանդամ ընտանեկան հարկի տակ ավելանում է փայտե շարժական մի օրորոց ևս։ Ծնվում է Ակսել Բակունցը, ըստ չափաբերական մատյանի մետրիկական վկայականի՝ Ալեքսանդր Ստեփանի Թևոսյանը։ Թե ինչպես են անցել Բակունցի «ոսկե մանկության» տարիները,— կարելի է իմանալ նրա թողած գրավոր վկայություններից։ Տարիներ հետո գրած համառոտ ինքնակենսագրության մեջ նա ասում է հետևյալը. «Ծնողներս ունեցել են և՛ հող, և՛ հարստություն, բայց ես չեմ տեսել ո՛չ այդ հողը, և ոչ հարստությունը։ Ես հիշում եմ մի զարհուրելի չքավորություն, «մի տուն լիքը մանուկներ» և այդ՝ գավառական քաղաքում, որտեղ հասարակական դիրքը որոշում էին կուպեցի արշինը և չինովնիկի չինը»[3]։

«Մի տուն լիքը» մանուկներ արտահայտությունը գործ է ածվում ոչ թե հենց այնպես, իբրև սոսկական պատկերավոր խոսք, այլ վաղեմի ունեցվածքը կորցրած հայ գյուղացու՝ Ստեփան Թևոսյանի բազմանդամ ընտանիքի վրա ծանրացած տնտեսական հոգսը ընդգծելու նպատակով։

Հոր նոր զբաղմունքները՝ նախրապան, հանդապահ, մոր լվացքը Գորիսի հարուստների տներում, չէին բավականացնում կերակրելու բազմանդամ ընտանիքը, և մանուկ Ալեքսանդրը մեծ դժվարությունների գնով է տրվում ուսման։

---

[2] Ռ. Իշխանյան, *Ակսել Բակունց*, էջ 9։

[3] Ա. Բակունցի ձեռքով գրված կենսագրական միակ պատմուճկի ինքնագիրը պահվում է ՀՍՍՌ ԳԱ գրականության և արվեստի թանգարանում։

1905 թվականից սկսած նա հաճախում է Գորիսի ծխական դպրոցը: Համառոտ ինքնակենսագրության մեջ այդ դպրոցում ստացած գիտելիքների պաշարի մասին նա գրում է. «Սովորել եմ 5 տարի հայոց լեզու, մի քիչ ռուսերեն, մի քիչ աշխարհագրություն, բավական շատ հայոց պատմություն, և՛ երգ, և՛ վայելչագրություն: Կար աշակերտների մի կատեգորիա, որ ձրի էր գնում տոնածառի, թոշակ չէր վճարում, գրքերը դպրոցն էր տալիս: Եվ այդ բոլորը որպես «ազգային բարեգործության» նվաստացնող պոմպայով: Ես այդ ցանկումն էի»:

Ծխական դպրոցում Ալեքսանդրն իր ընկերների մեջ աչքի է ընկնում գերազանց առաջադիմությամբ: 1910 թվականի մայիսին տրված ավարտական վկայականի բոլոր առարկաների դիմաց նշանակված է «գովելի»: Նկատի ունենալով Ալեքսանդրի արտակարգ ձիրքն ու ուսման հանդեպ ցուցաբերած ծարավը, Գորիսի 152 բնակիչներ 1910 թվականի օգոստոսի 10-ին «Սասուն» գրատանը մի խնդրագիր են կազմում և ուղարկում Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսին՝ հայցելով նրա աջակցությունը Գևորգյան ճեմարանի գիշերօթիկ սանների դասարանական բաժինն ընդունելու աղքատ և բազմանդամ ծնողների զավակ, բայց «առանձնահատուկ ընդունակությամբ» օժտված պատանուն[4]:

---

[4] Մեջ ենք բերում խնդրագրի լրիվ տեքստը, որ առաջին անգամ հրապարակել է Ա. Ադամյանը՝ ՀՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի «Տեղեկագրում» (հասարակական գիտություններ, 1958, № 1):

«...Նորին Վեհափառություն Տ. Տ. Մատթեոս Բ. Սրբազնագույն Կաթողիկոսին

Ամենայն Հայոց

Գորիս քաղաքի հասարակությունից

Խոնարհ խնդիր.

Մեր համաքաղաքացի Ստեփան Թևոսյանը ծանրաբեռնված լինելով բազմանդամ ընտանիքով, անզոր է և չունի որևէ նյութական միջոց յուր որդոց կրթության մասին հոգալու:

Նրա որդիներից մեկը՝ Աղեքսանդր Թևոսյանը մինչև օրս ուսել է տեղույս 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 գիշերօթիկ սանների շարքում ընդունելու հիշյալ աշակերտին:

Այլև հիշելու է, որ ամբողջ Տաթևի լայնատարած վիճակից ներկայումս մի ուսանող ունի ճեմարանը, որը և շուտով ավարտելու է:

Արժանանալով Ձերդ Վեհափառության սրբազան ուշադրությանը, հուսանք,

1910 թվականի աշնանը Ալեքսանդրը մեկնում է Էջմիածին, հայրենի Գորիս քաղաքից տանելով տպավորությունների բավական հարուստ պաշար։

Գրողի կենսագրությունը ոչ միայն թվականներ, հանդիպումներ, դեպքեր ու եղելություններ են, որոնցով հարուստ չեն Բակունցի մանկությունն ու պատանեկությունը։ Կենսագրությունը նաև այն տպավորությունները, զննումները, զգացմունքներն ու երազներն են, որոնք թվագրման չեն ենթարկվում, չեն վավերացվում ժամանակագրական աղբյուրներում, սակայն առանց դրանց անհնարին է պատկերացնել գրողի ստեղծագործական աշխարհի «գաղտնիքները»։ Ոչ մի կենսագրական ակնարկ չի կարող բացել այն ամբողջ հարստությունը, որ ամփոփվում է գրողի հոգու մեջ՝ մանկությունից մինչև հասունացում։

Գրողը սկսվում է մանկությունից. շատ-շատերը գրական մեծություններից, անդրադառնալով իրենց ստեղծագործության ակունքներին, իրենց «գրքերի կենսագրությանը» և առհասարակ գրական աշխատանքի դրդումներին, մեծագույն երկյուղածությամբ են խոսում մանկության տարիների մասին, հեռավոր այդ օրերի ազդակներով բացատրելով իրենց ստեղծագործության ուղղությունն ու բնույթը, նույնիսկ պոետիկան ու արվեստի յուրահատկությունները։

Բակունցը նույնպես շատ բանով պարտական է իր մանկության ու պատանեկության օրերի տպավորություններին, ժողովրդական կյանքի այն անսպառ շտեմարանին, որի հյութերը աննկատելիորեն լցվելով ապագա գրողի հոգու մեջ, այնուհետև այնքան փարթամորեն բարգավաճեցին՝ դառնալով գեղարվեստական անմոռաց պատկեր, նվիրական խորհուրդ ու պատգամ։

Բակունցի մանկության օրորանի բնակիչները, թեև նահապետական կյանքի մայրամուտն էին ապրում, բայց աստվածավախ երկյուղածությամբ ու ավանդականի հանդեպ ծնրադիր զգացմունքներով պահում էին հայրենի ժողովրդի ավանդություններն ու իմաստուն զրույցները, պատմական հինավուրց հիշատակները, ժողովրդական խոսքի դարերով ստուգված գանձերը, հայրենի ծեսերն ու ժողովրդական-ազգային տոները։

որ մեր խնդիրը աննկատ չի մնալ Ձերդ սրբության կողմից։ Եւ որ մնամք Ձերդ սուրբ օծության Սրբազնագույն աջը համբուրող ամենախոնարհ որդիք։

1910 թ., 10-ն օգոստոսի, քաղ. Գորիս

Ստորագրություններ։

(ՀՍՍՌ պետական պատմական արխիվ, Դևորգյան ճեմարանի աշակերտական գործեր, թղթապանակ 22, վավ. 11)։

Պատանի Սանդրին (հասակակիցների շրջանում նա հայտնի էր Ալեքսանդր անվան այս հապավումով) շատ էր տարվում հայոց պատմությամբ։ Նրա պատանեկան երազների ու երևակայության մեջ աստիճանաբար կոնկրետանում, հարազատ կերպարներ են դառնում հայ ազատագրական շարժման հերոսները՝ Դավիթ-բեկն ու նրա զորավարները, հայրենիքի քաջ պաշտպանները, որոնց մասին նա ավանդություններ ու զրույցներ է լսում տոհմիկ զանգեզուրցիներից ու գյուղից-գյուղ, բակից-բակ շրջող այն թափառական աշուղներից, որոնց հորինած «խաղերի» և «գովքերի» նյութը գերազանցապես հեռացած ժամանակների հայտնի ու անհայտ հերոսների արդար գործերի դրվատումն էր։

Բակունցի ծննդավայրը հնությունների կենդանի թանգարան էր, որտեղ յուրաքանչյուր քար ու թուփ կարծես պատմում էր մի հնագույն ավանդության, մի հերոսական եղելության, մի ողբերգական իրադարձության մասին։ Այս ամենը յուրահատուկ ձևով անդրադառնում էին ժողովրդի բանավոր ստեղծագործության մեջ, զրույցներում, հեքիաթներում, առածներում։ Ձմռան երկար գիշերներին, գետնատարած խոհրի վրա պատանի Ալեքսանդրը սիրում էր ականջը սրած ունկնդրել մորապապի՝ Արթին պապի մեկը մյուսից գրավիչ, ժողովրդական դարձվածքներով ու կատակ-հումորով հագեցած պատմությունները։ Ժողովրդական մտքի, զգացմունքի ու խոսքի այդ աղբյուրները՝ ավանդազրույցները, գյուղական աշխատավորի լեռնային հորովելներն ու սարերի երգերը, հրապարակներում ու կալերում ասված սրամտությունները, շիթ առ շիթ վաղ մանկությունից սուզվում են նրա նեբքին աշխարհը, նստվածք տալիս այնտեղ՝ հետագայում բյուրեղանալու որպես գյուղական կյանքի կենդանի պատկերներ։

Բակունցի ծննդավայրը նաև բնության հանրագիտարան էր։ Եվ բնական է, որ նրա մանկական տպավորությունների մեջ առաջնակարգ տեղ է գրավում բնությունը։ Զանգեզուրի խստաշունչ լեռներում, խորհրդավոր անտառներում, ժայռաբեկորների ու քարանձավների, հնության ավերակների վրա է անցնում նրա մանկությունը։ Մի անգամ չէ, որ «հագին չիթ, ոտքերին տրեխներ» պատանու հիացական հայացքը ուղեկցել է հին բերդերի ավերակների վրա տավառնող արծիվների խիզախ թռիչքը, մի անգամ չէ նա զմայլվել լեռների վրա բացվող արևով ու նրա երազային մայրամուտով։ Բազում-բազում անգամ նա նայել է Կաքավաբերդի վրա բուսած ալպիական ծաղիկներին և Օրանջիայի վայրի մասրենիներին, լեռնային դժվարանց արահետներով ու քերծերով բռնել շրջակա գյուղերի

ճամփանները, ականջը սրած՝ որսացել ոսկեփետուր միրհավի ձայները, անտառների շառաչը, ձորերով վազող գետերի վշշոցը, եղել է հովիվների վրաններում, անտառապահների ու քարանձավների բնակիչների մոտ։

Զանգեզուրի բնությունը մինչև այսօր էլ պահում է Բակունցի ոտնահետքերը,— ասում են նրա հայրենակիցները։

Նրա հոգու մեջ ցոլացնելով իր անպաճուճ երանգները, բուրմունքներն ու իմաստները, բնությունը՝ բազմազան ձևերով ու ձևափոխություններով, վառում է պատանու երևակայությունը թևավոր երազներով,— հետագայում դրանք գառնում են լիարժեք ու անկրկնելի պատկերներ։

Պատմությունից, ժողովրդական խոսքի աղբյուրներից ու բնությունից զատ, ու թերևս առավել մեծ չափով, նրա աշխարհն են մուտք գործում հասարակական կյանքի երևույթները։ Նրբազգաց ու դիտահայաց պատանու կողքից աննկատ չեն անցնում հասարակական կյանքի անցուդարձերը. նա զարնում է անցման շրջանի՝ ավանդական-նահապետական կենցաղի կործանման ու «կուպեցի արշինի» հերոսների բարձրացման շրջանի իրադարձությունների յուր ականատեսը։ Նա կյանքի գործնական մասնակիցը չէր և շատ բան նրա համար միայն հետագայում է իմաստավորվել։ Աննկասկած է միայն այն, որ հասարակական կյանքի խելահեղ ալեկոծությունը, պատմական կյանքի յուրահատուկ զիգզագները, նահապետական աշխարհի և «նոր աշխարհի» քաղաքակրթության բախման ողբերգական անցքերը մանկությունից նստվածք են տվել նրա հոգում՝ իրենց «նախնական» փայլով, ապա՝ հասուն շրջանում դարձել արվեստի իսկական արժեքներ։

2

Բակունցը Գևորգյան ճեմարանի գիշերօթիկ սան։ Նոր միջավայր, նոր տպավորություններ։ Գևորգյան ճեմարանում նա հսկայական հետաքրքրություն է հանդես բերում գիտելիքների տարբեր բնագավառների նկատմամբ, առանձնապես հրապուրվելով հայրենի ժողովրդի քաղաքական պատմությամբ, լեզվով ու գրականությամբ։

Բակունցի ուսման տարիներին Գևորգյան ճեմարանում էին խմբված հայ կուլտուրայի ու հայագիտության այնպիսի խոշոր դեմքեր, ինչպես հանճարեղ Կոմիտասը, հայ ժողովրդական բանաստեղծության ռահվիրա Հովհաննես Հովհաննիսյանը, ժողովրդական

բանահյուսության ու հայ հին գրականության անզուգական գիտակ Մանուկ Աբեղյանը, հայտնի բանասեր Կարապետ Տեր-Մկրտչյանը, լեզվաբաններ Հրաչյա Աճառյանը և Գրիգոր Ղափանցյանը, բանասեր ու բառարանագետ Ստեփան Մալխասյանցը, պատմաբաններ Հակոբ Մանանդյանն ու Աշոտ Հովհաննիսյանը,— մի խոսքով հայկական ակադեմիայի հայագիտական խումբն էր գործում ճեմարանում:

Գևորգյան ճեմարանը հռչակված ուսումնական հաստատություն էր հայ իրականության մեջ: Դա էր պատճառը, որ հայ ժողովրդի երկու հատվածներից էլ այստեղ էին գալիս ուսումնատենչ պատանիները, բերելով իրենց եղերքի լեզուն, բարքերը, երազները:

Ճեմարանի աշակերտությունը Բակունցի այնտեղ սովորելու տարիներին գտնվում էր կուլտուրական ու քաղաքական խաչաբեկ ազդեցությունների տակ: Առաջավոր ուսուցիչները, որոնք մկրտվել էին եվրոպական «իմացական ավազանում», լայնորեն խթանում են ժողովրդական արվեստի արժեքների հավաքումն ու ուսումնասիրությունը: Այդ շարժման ոգեշնչողն էր Մանուկ Աբեղյանը, որ աշակերտության մեջ պատվաստում էր խոր հարգանք ու սեր ժողովրդի բանավոր ստեղծագործության հանդեպ, աշակերտներին խորհուրդ էր տալիս հավաքել իրենց կողմերի ֆոլկլորային գանձերը՝ հեքիաթն ու բանաստեղծությունը, զրույցն ու ավանդությունը:

Հավանորեն այս մթնոլորտն է Բակունցին մղում՝ գրական առաջին փորձերը տանելու ֆոլկլորային նյութերի մշակման հունով[5]:

Աշխարհիկ դաստիարակությանը զուգընթաց ճեմարանում մեծ տեղ էին գրավում կրոնական աղոթքները՝ քրիստոնեական հնազանդության ոգով և կրոնական-վկայաբանական գրականության վարդապետական մեկնությունները:

Ճեմարանին կից գտնվում էր հայկական հին ձեռագրերի շտեմարանը՝ Մատենադարանը, որի եռանդուն հաճախորդներից էր Բակունցը: Մագաղաթյա ձեռագրերի ու հնատիպ գրքերի հարստությունը՝ «նախնական երկրի վավերագրերը», հարցասեր պատանու առաջ բացում են դարավոր առեղծվածները՝ ժողովրդի պատմության էջերը, հին հայերենի իմաստները, մատենագիրների, բանաստեղծների, վարքագիրների, ժամանակի տարեգիրների թողած գրական գանձերն ու քաղաքացիական ավանդները:

---

[5] «Աղբյուր» (Թիֆլիս) մանկական հանդեսում, 1913 թվականի հոկտեմբերյան համարում (և ոչ թե 1911 թվականին, ինչպես սխալմամբ գրում է ինքը) տպագրվում է Բակունցի «Հիմար մարդը» ժողովրդական հեքիաթի մշակումը, որի մի այլ տարբերակը մշակել էր Հովհ. Թումանյանը՝ «Անխելք մարդը» (1894) խորագրով:

Բակունցը հիմնավորապես ծանոթանում է հայ ժողովրդի հնագույն մշակույթին։

Բարդ ու հակասական էին աշակերտության քաղաքական տրամադրությունները. դա բացատրվում էր ներհակ բնույթի ազդեցություններով։

Հայ ժողովրդի վերջին օրհասի տարիներն էին, և, բնականաբար, ճեմարանը նույնպես ապրում էր ազգային-ռոմանտիզմի տրամադրություններով. իրական, ողբերգական Հայաստանի կողքին մտքերի մեջ կառուցվում էր Նաիրի առասպելական երկրի տեսլացած պատկերը։ «Ծանոթ բակը» գրվածքում Բակունցը անդրադառնալով այդ շրջանի իրադարձություններին, պատմում է իրենց մի ուսուցիչ-վարդապետի ռոմանտիկական ոգևորության մասին. «Այստեղ խմբեր կային, զենք ու զրահից թնդում էին լերինք։ Եվ դուք ամեն մի սանի պատմում էիք «Շուշան Շավարշանա», դրվագներ Ավարայրի օրերից, ավազի վրա գծում էիք կորած քաղաքներ, գովում Բասենը, Ալաշկերտը, որտեղ դուք երբեք չեք եղել։ Մեր մանկական հոգիներում ձեր բառերը տղայական երազներ էին ծնում և մեր ձեռքին բռնած կերոնները զենք ու նիզակ էին թվում»[6]։

Նույն ակնարկում Բակունցը հիշում է նաև այսպիսի մանրամասնություն. «Դասի ժամին վարդապետը մեկնում էր «Կորընթացոց» թղթի իմաստը, իսկ աշակերտները հայ սուրբից ծածուկ ընթերցում էին ծնկների վրա դրված «էրֆուրտի ծրագիրը»։

Ճեմարանում սովորում էին քաղաքական տարբեր ծրագրերի հետևորդ պատանիներ, որոնք յուրովի էին հասկանում հայ ժողովրդի ազատագրության ուղիները։ Այդ տարիներին էջմիածնում գործում էր սոցիալ-դեմոկրատական խմբակ, որը գաղտնի հավաքույթներում ուսումնասիրում էր սոցիալիստական արգելված գրականություն։ Թե ինչ կապեր է ունեցել Բակունցը ճեմարանական խմորումների և առհասարակ այդ շրջանի քաղաքական-հասարակական իրադարձությունների հետ,— այդ մասին հավաստի տվյալներ չկան, բայց որ գաղափարական նոր հովերը, կյանքի մեջ սկըսված բեկումը և հասարակական նոր ուժերի ակտիվացումը որոշակի ազդեցություն են թողել նրա հայացքների ձևավորման վրա,— դա կասկած չի առաջացնում։

1915-ին, հավանորեն գաղափարական նոր տրամադրությունների ազդեցությամբ, Բակունցը Շուշվա «Փայլակ» թերթում թղթակցություն-ֆելիետոն է տպագրում Գորիսի քաղաքագլխի և գավառական ադմինիստրացիայի կամայականությունների դեմ։

[6] «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № 192։

Թե ինչ կոնկրետ բովանդակություն ունի Բակունցի ֆելիետոնը, հնարավոր չէ պարզել՝ «Փայլակ» թերթի այդ համարը չլինելու պատճառով։ Կա միայն կողմնակի մի տեղեկություն, որը թերևս լույս սփռի այդ հարցի վրա։ 1915 թվականի օգոստոսի 21-ին Բաքվի «Արև» թերթի լուրերի բաժնում հաղորդվում է հետևյալը. «Այս պատմական օրերին Գորիսը բաժանվել է երկու կուսակցության ու շարունակում է «պայքարել»։

Երիտասարդությունը քաղաքագլխի ընտրության նախօրյակին ըստ ամենայնի դեմ է նախկին քաղաքագլխի վերընտրության։ Քաղաքագլուխն ունի պաշտպաններ և ընդդիմադիրներ։ Պայքարն այժմ գոռում-գոչյուններով է ավարտվում»[7]։

Բակունցը, որ ճեմարանը ժամանակավորապես փակվելու կապակցությամբ վերադարձել էր Գորիս, ըստ երևույթին «ընդդիմադիր» երիտասարդության մեջ է եղել և քաղաքագլուխ Մատթեոս Տեր-Գրիգորյանի շահատակությունների մասին հանդես է եկել բանավոր ու գրավոր՝ մամուլում։ Այդ ելույթի համար նրան բանտ են նստեցնում։ «1915—16 ուսումնական տարում,— գրում է Բակունցը,— գաղթի պատճառով փակվել էր ճեմարանը և ես այդ տարին ուսուցիչ «Հրավիրվեցի» Զանգեզուրի Լոր գյուղը։ Ամառը ես «չարություն» էի արել, որը և կարելի է հաշվել իմ գրական մկրտությունը, եթե չհաշվենք «Հիմար մարդը» վերնագրով մի հեքիաթ, որ 1913 թվականին տպեց «Աղբյուր» ամսագիրը։ Այդ ամառ ես ֆելիետոն էի տպել կարծեմ սոցիալ-դեմոկրատական մի թերթում, մեր քաղաքագլխի և գավառական ադմինիստրացիայի դեմ։ Ինձ բանտարկեցին, եղավ «փոթորիկ», և ես բանտարկության 34-րդ օրը ազատվեցի, որպեսզի ուսուցիչ գնամ այն հեռու գյուղը՝ Լոր»։

Հասկանալի է, որ այս միակ փաստը հիմք չի տալիս խոսելու սոցիալ-դեմոկրատական շարժմանը Բակունցի մասնակցության մասին, բայց վկայում է դեմոկրատական-օպոզիցիոն միջավայրի հետ ունեցած նրա անմիջական առնչությունները։

Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը, որի դասարանական բաժինը Բակունցն ավարտում է 1917-ին,— դասերը վերսկսվելուց հետո,— կարևոր էջ է նրա կենսագրության ու մտավոր զարգացման մեջ։ Այստեղ է նա սկսել իր գրական առաջին փորձերը, անքուն գիշերներ լուսացրել գրքերի վրա, խոր կերպով ուսումնասիրել հայրենի գրականության անցած երկար ու դժվարին ուղին։ Ճեմարանում նա հիմնավորապես տիրապետում է հայ հին և նոր գրական լեզուներին։ Սակայն նրա գրական հետագա կյանքում պակաս նշա-

[7] «Արև», 1915, № 128։

նակությունն չի ունենում Զանգեզուրի ձորերի մեջ կորած հեռավոր Լոր գյուղակում անցկացրած կարճատև ժամանակը: Այս պարագան, որպես իր կյանքի գլխավոր դեպքերից մեկը, հատուկ ընդգծում է նաև ինքը. «Առաջին անգամ ճանաչեցի գյուղը, նրա մարդկանց: Հետո շատ անգամ այդ թվի հիշողությունները օգնել են ինձ»:

Լոր գյուղում Ալեքսանդր վարժապետը,— այսպես էին կոչում նրան գյուղացիները,— մնում է մոտ մեկ տարի: Պատերազմի պատճառով դպրոցը փակվում է և նա կրկին դառնում է Գորիս: Այդ կարճ միջոցում, սակայն, գյուղական ուսուցիչը այնքան սիրելի է դառնում լորեցիներին, որ մինչև օրս այնտեղ ջերմությամբ են նրա բարի անունը: Բանաստեղծ Համո Սահյանը այդ մասին գրում է. «Ավանես վարժապետ, Գառնիկ վարժապետ, Ալեքսանդր վարժապետ... Երեք ուսուցիչ էր ունեցել մեր դպրոցը: Երեքն էլ գյուղում թողել էին բարի համբավ, բարի հիշատակ ու անմոռաց հուշեր:

— Ալեքսանդր վարժապետն ուրիշ էր, նա էջմիածնից եկած ջահել սուրբ էր, աշխարհի տակն էլ դիտեր, գլուխն էլ,— ասում էր վանեսանց Կուքի ապերը, երբ նստում էր մեղդանի սալ քարին և հիշում անցած-գնացած օրերը: Ալեքսանդր վարժապետը,— շարունակում էր նա,— լուսնի պես շողաց մեր գյուղի վրա ու մայր մտավ: Բայց որտեղ էլ որ լինի, մի օր արևի պես կբարձրանա սարից ու լույս կտա այս մթին ձորերին»[8]:

Լոր աղքատիկ գյուղից Բակունցն իր հետ տանում է հոգեկան անկշռելի արժեքներ,— սյուժեներ, հոգեբանություն, ժողովրդական մտքեր կյանքի ու աշխարհի մասին, հողի աշխատավորի կյանքի ու աշխատանքի ճանաչողություն:

1916 թվականի ամռանը երիտասարդների ուժերով Գորիսում բեմադրվում է նորվեգիական գրող Բիեռնստերնե Բիեռնսոնի «Նորապսակները» կատակերգությունը, ուր Բակունցը խաղում է նորապսակ ամուսին Ակսելի դերը: Մտերիմները Բակունցին սկսում են Ակսել կոչել: Հետագայում այդ անունը Բակունցն ընտրում է որպես գրական ծածկանուն և 1924 թվականից այդ անվամբ է ստորագրում իր գեղարվեստական գործերը[9]:

Բակունցի կենսագրության հետճեմարանական (1917) շրջանը առանձնապես ուշագրավ է նրա քաղաքացիական նկարագրի ճանաչման իմաստով: Անհետևանք թողնելով Գևորգյան ճեմարանի լսարանական բաժնում սովորելու համար ներկայացրած իր դիմումը և նույնիսկ այն բանից հետո, երբ ճեմարանի մանկավարժական

[8] «Արևը բարձրանում է սարից...», «Գրական թերթ», 1959, № 43:

[9] Ռ. Իշխանյան, Ակսել Բակունց, էջ 24:

խորհուրդը որոշում է նրան տեղափոխել լսարանական բաժին, Բակունցը «օրերի կանչով» նետվում է հասարակական կյանքի հորձանուտը. «Ամառը՝ հասարակական աշխատանք, աշնանը՝ դինվոր մինչև 1918-ի հունիսը (Էրզրում, Կարս, Սարդարաբադ...)»:

Գևորգյան ճեմարանի՝ նրա աշակերտական դործի մեջ պահպանվող մի վկայականից պարզվում է, որ Բակունցը եղել է էջմիածնի հոգևոր ակադեմիայի առաջին կուրսի ուսանող[10], մի շարք այլ վավերագրեր[11] ու հեռագրեր վկայում են նրա ցավագին ապրումները՝ կապված ուսումը ընդհատելու որոշման հետ: Դժվար է եղել Բակունցի համար ճեմարանում ուսումը դադարեցնելու միտքը, սակայն նրան ավելի դրավում էին հեռուներում տեղի ունեցող պատմական այն ճակատամարտերը, որոնք ռուսական զորքի օգնությամբ խոստանում էին Արևմտահայաստանի ազատագրությունը թուրքական վայրագ բռնակալության լծից:

«Թուրքահայաստանի ճակատագրի հարցը եղել է հայ կյանքի ամենասուր, ամենածանր, ամենացավոտ հարցը: Արդեն շատ տասնյակ տարիներ ոչ միայն հայ ինտելիգենցիայի, այլև բանվորական ու դյուղացիական դեմոկրատիայի ամենալայն մասսաների բոլոր մտքերն ու ամբողջ ուշադրությունը գամված են եղել հայկական կյանքի այդ անիծյալ հարցին»[12]: Դեռ նոր միայն 1914-ին սկսվում էր «Հայաստանի կառուցումը» նոր հիմունքներով, երբ պայթեց համաշխարհային պատերազմը. «1914 թ. հոկտեմբերին Թուրքիան խառնվելով պատերազմին, անմիջապես վերացրեց բոլոր կապիտուլյացիաները, ինչպես և Ռուսաստանի հետ կնքած համաձայնագիրը Հայաստանի վերաբերյալ... Ամբողջովին պանիսլամիզմի գաղափարով տոգորված, երիտասարդ թուրքերի կառավարությունը, հայկական չարաբաստիկ հարցից մեկընդմիշտ ազատվելու պատրվակ որոնող էնվերի ու Թալյաթի տիպի իմպերիալիստական երազողներ, հայրենասերների գլխավորությամբ, օգտվեց համաշխարհային հրդեհից, որպեսզի ամենաարմատական ձևով լուծեր հայկական հարցը: Այդ կառավարությունը վճռեց հայերին ֆիզիկական բնաջնջման ենթարկել, որպեսզի դրանով իսկ մեկընդմիշտ վերջ տար Հայաստանի վերաբերյալ հարցին»[13]:

---

[10] Ա. Աղամյան, Գևորգյան ճեմարանի սան Ալեքսանդր Բակունցի աշակերտական գործը, «Տեղեկագիր», 1958, № 1:

[11] Այդ վավերագրերը տե՛ս Ռ. Իշխանյանի «Ակսել Բակունց» գրքում, էջ 24—25:

[12] Վահան Տեր-Յան, Երկեր, Երևան, 1959, էջ 584:

[13] Նույն տեղում:

Պատերազմի տարիներին հայ ժողովրդի լայն շրջաններում խոր արձագանք է գտնում կամավորական շարժումը. հազարավոր պատանիներ, վառված ազատագրական պայքարի ռոմանտիկական պատրանքներով, խտացնում են կամավորական շարքերը՝ Արևմտյան Հայաստանի ճակատագրի լուծմանը իրենց մասնակցությունը բերելու համար։

Կամավորական շարժման դրոշակի տակ են մտնում գյուղացին ու մտավորականը, ուսանողն ու զինվորականը, բանվորն ու արհեստավորը, արևմտահայն ու արևելահայը։ Հայրենի ժողովրդի վերքը սրտներում, գալիքի հույսը խոնավ աչքերում, նրանք նետվում էին պատերազմի արյունոտ ուղիները՝ կյանքի գնով փրկելու պատմական հայրենիքը, թուրքական բարբարոսությունից ազատագրելու բնաջնջվող ժողովրդի կենդանի մնացած բեկորները։

Բովանդակ Հայաստանը դարձել էր զոհասեղան։

1915 թվականին կապուտաչյա հայրենիքի հույսերով կամավորական զորամասի զինվոր դարձավ Եղիշե Չարենցը։ Նույն երազներով 1917 թվականի ձմռանը (դեկտեմբերի 26-ին) Դորիսից էրզրում հասավ Ակսել Բակունցը։

Էրզրումը ռուս-թուրքական պատերազմի ստրատեգիական կարևոր հանգույցներից էր, և դա էր պատճառը, որ բնաշխարհից ու արտաշխարհից այնտեղ էին նետվում կամավորական խմբերի նորանոր հոսանքներ։ Գնում էին մեռնելու հայրենիքի համար, անվհատ ու անսասան հավատով։ Շարժման «բարձր» տրամադրությունը հիանալի է արտահայտել Չարենցը «Դանթեական առասպել» պոեմում.

Պար էինք խաղում ու երգեր ասում,
Ձեռքերի փայլով հրճվում էինք մենք։
Կարծես մանկական կապույտ երազում՝
Ամեն ինչ այնպես ժպտում էր աննենգ։
Ո՛չ հրաժեշտի անորոշ հուզում,
Ո՛չ էլ մեռնելու կասկածանք կար նենգ։
. . . . . .
Թեթև քայլերով ու սրտով թեթև
Քայլում էինք մենք կայտառ ու ջահել։
Մեր հոգին ուներ թռիչքներ ու թև՝
Ո՞վ էր մեզ արդյոք այդպես հմայել...

Բակունցն ընկնում է նոր միջավայր—հրացանավոր մարդկանց միջավայրը, որոնք թողած իրենց արտն ու հանդը, իրենց հայրե-

նական օջախները, հուսավառ ոգևորությամբ նետվում էին պատերազմի բոցերի մեջ, ընկնում դիտապաստ, ապա գալիս էին նորերը՝ նույն ոգևորությամբ ու հույսերով։

Շարքային զինվոր՝ հետևակային ու հեծյալ Բակունցը էրզրումից զորքերի հետ գալիս է Կարս, Սուրմալու, այստեղից հասնում է Սարդարաբադ, ուր 1918 թվականի մայիսին տեղի է ունենում հայ ժողովրդի պատմության հերոսական ճակատամարտերից մեկը՝ Սարդարաբադի գոյամարտը։ Բակունցը մասնակցում է հայկական նոր Ավարայրին, ականատես է լինում հայ ժողովրդի զավակների հերոսական ոգու արտահայտություններին և, միաժամանակ, շատերի նման վերապրում է ռոմանտիկական հույսերի և արյունոտ իրականության, պատմական տոնախմբության ու երազների խորտակման դրաման։ Ինչպես Եղիշե Չարենցը, այնպես էլ Բակունցը պատերազմի ծանր մղձավանջում տեսնում է ճիշտ հակառակն այն ամենի, ինչ ներշնչում էին այն ժամանակ ազգայնական հրապարակախոսները՝ «ավետյաց երկրի» մասին։

1918 թվականին Երևանի «Ժողովուրդ» թերթում տպագրվում են Բակունցի մի շարք էտյուդ-ակնարկները («Անտառում», «Աշոտը», «Աղոթք»), որոնց մեջ, ինչպես Չարենցը «Դանթեականում...», նա քննադատական խնի հայացքով է գնահատում անղեկ ու անառագաստ շարժումները, արտահայտելով խորին հիասթափություն՝ խոստացած «պատրանքների» հանդեպ։ Հազարավոր մարդկանց տրամադրությունների խտացած հայտարարն են Բակունցի հետևյալ տողերը. «Հայրենի աշխարհս անհայտ հեռուներից կանչում էր ինձ, հմայում։ Ես դիտում էի ձյունապատ շղթան, որի մյուս փեշերը հայրենի աշխարհի ջրերով էին ոռոգվում։ Գիտեի, որ այնտեղից երևում են իմ հեթանոս հայրենիքի արգավանդ ու բերրի դաշտերը, և սրբազան Եփրատը ոլոր-մոլոր, լեռան փեշերը քերելով՝ անցնում է դաշտերի միջով և ցողում ծաղիկները եդեմական։

Եվ մի օր, երբ արևի մարող շողերը փայլփլում էին լեռնակատարին, ես իմ երազած աշխարհի ճամփեն բռնեցի. ես ցանկացա մարմինս թրջել սրբազան գետի մեջ և բարեպաշտորեն նորից երկրպագել հեթանոս հայրերիս աստվածներին, ամենաճերմակ արջառներին զոհելով։

Ու քայլեցի ես ուրիշների հետքով, շատերի պես։ Ճամփեն երկար ու դժվարին, ճամփեն արնոտ ու մոլոր, բայց քայլեցինք մենք հավատով ու անտրտունջ։ Եվ հոգնած, արևավառ ճակատով, հյուծված ու վտիտ, գալիք օրերի կարոտով էինք ջերմանում, երբ մի օր մեր երդիկից ծուխը պիտի ելներ, և վայելքի, աշխատանքի երգերը

պիտի լսվեին դաշտերում, սարերում: Մեր ոտքերը մաշվեցին քայլելուց, մեր ծնկները կքվեցին ծանր բեռից...

Իզո՜ւր, իզո՜ւր, իզո՜ւր...

Եվ արյուն, և՛ քրտինք, և՛ զոհ, և՛ զրկանք, և՛ արցունք:

Մենք վերադարձանք՝ այդ ճամփաները նզովելով, այդ ճամփաները, որ հազար-հազար մատաղ կյանք լափեցին ու հագեցան:

Մեր ուխտը մեզ անմիտ թվաց, մեր ճամփան կորատաբեր, և մնացինք շվարած: Մեկը չեղավ, որ մեզ նոր ճամփաներ ցույց տար, որ ամոքեր մեր հիվանդ սիրտը և թև տար, նոր թևեր՝ ապրելու, ստեղծելու»:

Այս տողերը կարծես Չարենցի «Կապուտաչյա հայրենիքը» լիրիկական պոեմում արտահայտված տրամադրությունների արձագանքն էին.

Այնտեղ, մեռնող օրվա արնաթաթախ հայացքում
ես տեսա հանկարծ
Հեթանոս հարսանիքը Կապուտաչյա սիրուհուս՝ Հայրենիքը:

Պատերազմի մասին գրած էյուդները,— բոլոր երեքն էլ,— ընդհանուր տրամադրությամբ ազգակից են «Կապուտաչյա հայրենիքի» ու «Դանթեական առասպելի» եղրակացություններին: Թեև տարբերաբնույթ են դրանք իրենց արտահայտման ձևով,— «Անտառում»-ը լիրիկական խորհրդածություն է դաժան ճամփաների մասին, «Աշոտը»՝ վաշտի զինվորներից մեկի երազանքների խորտակման ռեալիստական պատմություն է, «Աղոթք»-ը՝ հուսահատ հոգու ցավատանջ կանչն է՝ հղված առ աստված,— դրանք ուղղված են պատերազմի, նրա բերած ավերների ու զենքի պաշտամունքի դեմ: Այդ ակնարկներում շատ կարևոր է ոչ միայն կոնկրետ հայրենիքի կորստյան ողբերգական ցավը, այլև մարդասիրական կենսահայացքի լայնությունը:

«Անտառում» ակնարկում միմյանց են հակադրվում պատերազմն ու խաղաղությունը. այդ հակադրության իմաստը հանգում է գյուղական խաղաղ խրճիթներից բարձրացող ծխի, հայրենի դաշտերում ու սարերում աշխատանքի երգերի երազին: Հեղինակի լիրիկական մտորումների մեջ բնորոշ է հեքիաթն այն մասին, թե ինչպես անտառի բոլոր ծառերը հեծում են կացնի հարվածների տակ, և արյունը կաթիլ առ կաթիլ դուրս է ծորում նրանց վերքերից:

«Վիրավոր անտառի» ու դաշտերում բուսած «արնագույն» ծաղիկների այլաբանությամբ Բակունցն ավելի է ընդգծում դաժան ու

դժվարին ճամփանների անխմաստությունը, անվախճան ու անակիզը մահվան դաժանությունը: Պատերազմի շարքային մասնակցի խորհրդածություններից մեջ գրեթե նույն ճակատագրական հարցն է դրվում, ինչ «Դանթեականի...» հերոսի առաջ.

Եվ ես հարց տվի հանկարծ ինքս ինձ,
Թե ո՞ւր ենք գնում այսպես եռանդով,
Չէ՞ որ աշխարհում կա խոր մի կսկիծ,
Ամենքի համար կա մի վիշտ անթով,—
Էլ ինչ ենք ուզում վերցնել կյանքից
Ահաբեկիչի խելագար խանդով:

«Աշոտը» ակնարկում Բակունցը պատմում է այն զինվորի մասին, որ աշխարհ էր մտել լուսավոր երազներով, որի համար գոյություն չունեին մաշվան ու կյանքի բարդ պրոբլեմներ: Նա խանդավառ սիրո երդում էր տալիս կյանքին՝ հայրենի Շիրակի կանաչին ու ծաղիկներին, այնտեղ սպասող սիրած աղջկան՝ Լուսընթագին, գյուղական աշխատանքի խաղաղությունն էր երազում այն պահին, երբ մահը աննկատ ու չարագուշակ մոտենում էր կյանքի սեղանին ծնրադրած պատանուն: «Առվի եզրին, որտեղ մեր շղթան քիչ ետ նահանջեց, Աշոտի դեռ տաք դիակն էր ընկած, արյունաթաթախ, հայացքը դեպի հայրենի Դուրանը, ուր Շիրակի աղջիկը, Լուսընթագն է սպասում Աշոտին...

Աշոտին թաղեցինք մյուսների հետ ու փայտե մի պարզ խաչ ցցեցինք հողաթմբի մեջ, գլխիկոր ու տրտում հեռացանք դեպի նոր դիրքերը...»:

«Աղոթքը» զգացմունքների նույն հոսանքի արտահայտությունն է, ինչ որ առաջին երկու պատկերները:

Արտաքուստ միստիկական կառուցվածք ունեցող այս էտյուդում Բակունցը շարունակում է խոսակցությունը պատերազմի դեմ, այն հրահրողների ու կազմակերպողների դեմ. «Հազարավոր մատաղ կյանքեր մահացան, երազներ տրորվեցին, խինդն անցավ, և արցունքներից մեր աչքերը կուրացան: Ի՞նչ եղան հին երգերը, ո՞վ էր այն անգութը, որ խլեց բոլորը, հրդեհից հոգիները և տաճարներն ամայի ավերակ դարձրեց... Խաղաղություն տուր երկրին, թող ծաղիկները բույր տան, թող առաջվա պես առուները կանաչեն և աստղազարդ երկնքի տակ մարդիկ գովքդ մրմնջան...»:

Ներկայացնելով պատերազմի սարսափների պատկերը, բացահայտելով դանթեական դժոխքում մոլորված զինվորների հոգեբանական ընդվզումը, Բակունցը ճակատագրական հարցի լուծումը

որոնում է մարդկային գորշ առօրյայի և աստվածային բնության վերացական հակադրության մեջ։

Ուշագրավ է մի նրբերանգ նույնպես. «Դանթեական...» պոեմի միջով անցնող մահվան ու կյանքի զուգահեռները՝ մահվան տեսիլն ու ջինջ առավոտը, հոգեկան կսկիծն ու հոգու բերկրանքը, ավերված գյուղերն ու գյուղական «կանաչ շուրջպարը»,— իրար հակադրվող այս մտապատկերները ոչ միայն չեն ծածկում Չարենցի գիտակցության հորիզոնը, այլև նրան ի վերջո բերում են այն հավատին, որ ապագան պատկանում է կյանքի լուսավոր սկզբունքներին.

...Ու պե՞տք է քայլե՞լ ու քայլե՞լ համառ՝
Ապրելու հսկա տենչը բեռ արած։

Կենսական նույն սկզբունքն է հաստատում Բակունցն իր գրական էտյուդներում, հասնելով բնության ու մարդու ներդաշնակության, բնության պանթեիստական աստվածացման գաղափարին։

Պատերազմը առաջին մեծ ճեղքվածքը բացեց Բակունցի հոգում և նրան հնարավորություն տվեց ավելի զգաստ ու արթուն հայացքով նայելու իրականությանը։ Պատերազմը հիասթափություն բերեց, սրեց նրա հոգեկան աշխարհը, բայց չհասցրեց հուսահատության։ Ճիշտ է, հուսահատության շեշտեր կան նրա այդ շրջանի գրական վավերագրերում, բայց դրանց կողքին կան նաև գալոց զարթոնքի հուսավառ տրամադրություններ, խաղաղության ու աշխատանքի դժվարին ճամփաները հաղթահարելու և մոխրացած ավերակների վրա նոր կյանք կերտելու երազներ... Չկան, սակայն, դրանց իրագործման ուղիները։ Արտահայտման եղանակներով Բակունցի էտյուդներն ազգակից են պատերազմի ժամանակաշրջանում հայ գրականության մեջ լայն տարածում գտած «ողբի ու արցունքի» գրականության նմուշներին՝ փխրուն ղգացմունքներ ու անորոշ հարցումներ...

3

«18—19՝ Երևանում սրբագրիչ և ռեպորտյոր։

19—20 թվի հունիսը՝ ուսանող պոլիտեխնիկումի և դասատու տրբային գիմնազիոնի։ 20—23՝ ուսանող Խարկովի գյուղատնտեսական ինստիտուտի։ 1923-ից հետո՝ ազրոնոմ»—այսքան համառոտ է ներկայացնում Բակունցն իր կենսագրության բավական երկար հատվածը «Ինքնակենսագրության» մեջ։

Բակունցի գիտակցական կյանքի այս ամենակարևոր շրջանի վերաբերյալ, դժբախտաբար, ոչինչ չի պահպանել էպիստոլյար գրականությունը և քիչ բան է մնացել ժամանակակիցների հիշողու-

թյուններում։ Բայց ակներև է, որ զիգզագներով, մակընթացութ-
թյուններով ու դեպքերով հարուստ տարիները, մանավանդ Սովե-
տական Ռուսաստանից թափանցող տրամադրությունները անհետե-
վանք չեն մնացել, և նրա հոգեկան աշխարհը ենթակա է եղել ժա-
մանակաշրջանի ազդեցություններին։

1918 թվականին Երևանի թերթերում լրաբեր Բակունցը փոքրիկ
թղթակցություններ է տպագրում օրվա նորությունների մասին, գե-
րազանցապես կենցաղային բովանդակությամբ։ Այդ տեղեկություն-
ների մեջ բնորոշ է նրա սրտագին վերաբերմունքը դեպի կյանքի
զոհերը՝ անօթևան գաղթականները, կայարանի հարստահարվող
բանվորները, որբացած մանուկները, իշխանության կամայակա-
նությունների դեմ անօգնական մարդիկ։

Չնայած նյութական ծանր վիճակին, այնուամենայնիվ, Բա-
կունցը 1919 թվականի աշնանը կամքի մեծ լարման գնով ճանա-
պարհ է ընկնում դեպի «անհայտ հեռուներ»՝ ընդհատված կրթու-
թյունը շարունակելու։ Նպատակակետը Մոսկվան էր, սակայն նա
կանգ է առնում Թիֆլիսում և ընդունվում տեղի պոլիտեխնիկումը։
Այնուհետև նա գնում է Խարկով՝ հայաշատ մի քաղաք, ուր նա
սկզբում հաշվապահ է դառնում և ապա ուսանող՝ գյուղատնտեսա-
կան ինստիտուտում։ Խարկովում Բակունցը դառնում է հայկական
ակումբի եռանդուն գործիչներից մեկը, կազմակերպում է գրական
խմբակ, հրապարակային դասախոսություններ է կարդում հայ
գրողների ստեղծագործության մասին, վերականգնում է հայկական
գրադարանը[14]։

Ուսանողական շրջանի կենսագրության մեջ ուշագրավ է հետև-
յալ փաստը. Բակունցը եղել է Հայաստանի Օգնության Կոմիտեի
(ՀՕԿ) Խարկովի մասնաճյուղի նախագահը։

Խարկովի գյուղատնտեսական ինստիտուտում, որ Ռուսաստա-
նի կայսրության առաջնակարգ ուսումնական հաստատություններից
մեկն էր համարվում, Բակունցը աչքի է ընկնում իր առաջադիմու-
թյամբ և գիտելիքների խորությամբ։

4

1923-ին, ավարտելով Խարկովի գյուղատնտեսական ինստի-
տուտը, Բակունցը վերադառնում է Հայաստան։ Զբաղվում է գյու-
ղատնտեսական պրակտիկայով։ Սկզբում «Նստակյաց», «կաբինե-
տային» գյուղատնտես էր, աշխատում էր Երևանի սերմնաբուծարա-

[14] *Տե՛ս Ռ. Իշխանյան, Ակսել Բակունց, էջ 36—37։*

նում և գյուղատնտեսական ինստիտուտում՝ անվանի սելեկցիոներ-գիտնական Միքայել Թումանյանի ղեկավարությամբ: Պատմում են, որ գիտնականն ու աշակերտը ամենասրտագին կապերով էին իրար հետ կապված, և Բակունցը երախտագիտությամբ է հիշում ուսուցչից ստացած գիտելիքների մասին: Բակունցը այդ շրջանում (1923) զբաղվում է նաև «քաղաքականությամբ». նա քաղաքական աշխատանք է տանում Զանգեզուրի, այսպես ասած, «գաշնակցական շարքային մասսայի» մեջ, նրանց բացատրում ազգայնական պարտիայի կորստաբեր գործի իմաստը և նրանց կողմնորոշում դեպի խաղաղ ու արդար աշխատանքը՝ սովետական իշխանության հովանու տակ[15]:

Հետո Բակունցը դարձավ «թափառական» գյուղատնտես՝ Զանգեզուրի գավառում (1924—1926): Այս տարիներին նա նորից վերադառնում է իր հին երազին՝ վերսկսում է գրական աշխատանքը: Նա դառնում է «երկու տիրոջ ծառա»: Հարց է առաջանում. արդյո՞ք Բակունցը լրջորեն մտածում էր գյուղատնտեսության մեջ կատարելագործվելու մասին, թե՞ դա նրա համար ժամանակավոր, անցողիկ զբաղմունք էր: Այս հարցին կարելի է միայն դրական պատասխան տալ. եթե նույնիսկ իր ապագան նա տեսնում էր գրականության մեջ, ապա, այդուամենայնիվ, սիրում և հարգում էր գյուղատնտեսի դժվարին ու գրավիչ բնագավառը: Նա անչափ բարձր էր գնահատում գյուղատնտեսական գիտության դերը երկրի տնտեսական և կուլտուրական վերելքի գործում: Դրա վկայություններից մեկն էր այն փաստը, որ Բակունցը եղավ հայ իրականության մեջ (20-ական թվականներին) գյուղատնտեսական գիտությունների տարածման սակավաթիվ պրոպագանդիստներից ու էնտուզիաստներից մեկը[16]:

Սովետական ժամանակաշրջանի առաջին տասնամյակի շրջանային («Կարմիր ռաշպար», Գորիս) և կենտրոնական մամուլի («Մաճկալ», «Գյուղատնտեսական կյանք», «Կոլխոզնիկ» և այլն) էջերում նա առանձին եռանդով տպագրում է բազմաթիվ հոդվածներ գյուղատնտեսության այլևայլ ճյուղերի մասին:

Գիտությունը գյուղացիական լայն շերտերին մերձեցնելու նպատակով նրան հաջողվում է գլուխ բերել Հայաստանի Հողժող-

---

[15] Այս մասին տե՛ս Ակ. Բակունցի «Դաշնակցության քայքայումը Զանգեզուրում» հոդվածը («Խորհրդային Հայաստան», 1923, 28 սեպտեմբերի):

[16] Ուշագրավ է Բակունցի կենսագրությունից հետևյալ փաստը. 1924 թվականին Գորիսում նա կազմակերպում է հայտնի երգիծաբան ու գյուղատնտես Տմբլաչի Խաչանի (Կ. Մելիք Շահնազարյան) մեծարման երեկոն, բարձր գնահատելով «գյուղատնտեսության ուսուցչապետի» և դեմոկրատ գրողի վաստակը:

կոմատի առանձին հրատարակչությունը՝ «Գյուղացու գրադարան» մատենաշարը։ Տպագրվում են հանրամատչելի ագրոզրույցներ՝ գյուղատնտեսական նոր կուլտուրաների ու նրանց մշակման գիտական, արդյունավետ հիմունքների մասին։ Բակունցի «Գալուստի վիկը», «Կարտոֆիլի մշակությունը», «Խոտորջուրի կոմունան» ագրոպատմվածքները ուրիշների հեղինակած գրքույկների հետ լայնորեն տարածվում են Հայաստանի գավառներում և կիսագրագետ գյուղացիներին գյուղական կյանքից վերցված կոնկրետ օրինակներով բացատրում հողագործության գիտական հիմունքների նշանակությունը։

Գիտության պրոպագանդիստին մեծապես օգնում էր գրողը՝ նյութի մատուցումը դարձնելու մատչելի ու համոզիչ։ Գրողին էլ, իր հերթին, հարստացնում էր գյուղատնտեսը՝ գիտնականը, պրոպագանդիստը, պրակտիկը։

Պաշտոնի բերումով,—նա Զանգեզուրի գավառի գյուղատնտեսն էր, ապա գավառային կոմիտեի հողբաժնի վարիչը[17],— Բակունցն անընդհատ շարժման մեջ էր. ձիով կամ սայլով, հետևակ կամ ֆուրգոնով նա շրջում էր գյուղից-գյուղ, հանդամասից-հանդամաս, բարձրանում էր լեռնային գյուղերը, իջնում էր ձորերը՝ մեկ այս վիճելի հարցին ընթացք տալու, մեկ բացատրելու ագրոկանոնների մինիմումը, մյուս անգամ՝ խոտաբույսերի նոր կուլտուրաները, օրինակ, վիկն ու կորնգանը արմատավորելու, ապա գյուղական առօրյայի մեծ ու փոքր հարցերը լուծելու նպատակով։

Ժամանակակիցները վկայում են, որ նա մեծագույն հոգեկան բավականություն էր ստանում, երբ կարողանում էր իր խորհուրդներով, զրույցներով, ագրո-դատերով, գործնական միջոցառումներով բավարարել գյուղացիների պահանջները։

Այս ամենը ոչ միայն հարստացրին գրողի ծոցատետրերը՝ նոր դիտողություններով, զննումներով, ժողովրդական բառամթերքով, այլև ավելի քան հարստացրին նրա հոգեկան աշխարհը՝ ժողովրդական հոգեբանության չգրված «սյուժեներով», ճանաչողությամբ ու իմաստությամբ։

Բակունցը մինչև կյանքի վերջը պահպանեց ակնածանքը գյուղատնտեսության նկատմամբ։

Մինչև 1931 թվականը նա պաշտոնավարում էր գյուղատնտեսական այլևայլ հիմնարկներում, գերազանցապես գյուղատնտեսա-

[17] 1926 թվականին, Հայաստանի գյուղատնտեսության երկրորդ համագումարում Բակունցը զեկուցում է կարդում Զանգեզուրի գյուղատնտեսության հեռանկարների մասին։

կան մամուլի օրգաններում[18], իսկ այնուհետև երբեք չխզեց իր կապերն այդ միջավայրից։ Վ. Անանյանը իր հուշերում այդ կապերի մասին պատմում է հետևյալը. «Մաճկալի» փոխարեն 1931-ին սկսվեց հրատարակվել ծավալով ավելի մեծ «Սոցիալիստական գյուղատնտեսություն» թերթը։ Ակսելն արդեն պրոֆեսիոնալ գրող էր, բայց կապը չէր կտրում գյուղատնտեսական թերթից։ Կարծում եմ, մեզ այցելում էր այն պատճառով, որ մայրաքաղաքի մեջ գյուղն իր բնությամբ մենք էինք ներկայացնում։ Թեև արդեն կազմակերպված էր որպես մեծ գրող, բայց ժամանակ էր գտնում զբաղվելու ճակնդեղի, կորնգանի մշակության հարցերով, գյուղատնտեսության մեջ կուլտուրա մտցնելու հարցերով»[19]։

Գյուղատնտեսական աշխարհում նա ճանաչված հեղինակություն էր։ Բակունցն առհասարակ գիտության մարդ էր. ժամանակակիցների միաբերան վկայությամբ նա հմուտ էր գիտելիքների բազմաթիվ ճյուղերի մեջ։ Փայլուն ազգագրագետ-բանասեր էր, պատմաբան ու հայկական ճարտարապետության գիտակ, զգալի ծանոթություն ուներ երկրաբանության, մելիորացիայի, քիմիայի, ֆիզիկայի, բուսաբանության և գիտության այլ ճյուղերից։ Պատմում են, որ Հայաստանի քիմիական ընկերության ժողովներից մեկում դասախոսություն կարդալով «Հայաստանի միջնադարյան քիմիայի մասին» թեմայով, ունկնդիրների մեջ այնպիսի տպավորություն է թողնում, թե ամբիոնի առաջ կանգնած է ոչ թե գրողը, այլ մեծահամբավ քիմիկոսը։

Հանրագիտարանային զարգացածությունը, անկասկած, նկատելի ազդեցություն է թողել Բակունցի գրական զբաղմունքի վրա. ո՛չ միայն հարստացրել է նրան գիտելիքներով ու դիտողություններով,— սրանք անկարևոր ձեռքբերումներ չեն, այլև մի տեսակ գիտական ուղղություն է տվել նրա գրական գործին։

* * *

Այսպիսով, մինչև գրական պրոֆեսիոնալիզմի դիրքերում ամրապնդվելը, Բակունցը կյանքի շատ բնագավառներ է անցնում, իսկ կենսափորձի հարստությունն այն հիմնական նախադրյալներից մեկն էր, որ ապահովից նրա անակնկալ ու մեծ հաջողությունը

---

18 «Մաճկալ» թերթում, «Կոլխոզնիկ» հանդեսում նա տպագրում է մեծ թվով հոդվածներ գյուղատնտեսական թեմաներով, խմբագրում է «Կոլխոզնիկի» ագրոնոմիական բաժնի նյութերը՝ առանց վարձատրության։

19 «Սովետական գրականություն», 1959, № 10։

գրականության ասպարեզում: Նա նմանվեց այն կաղնուն, որ դանդաղ է բարձրանում, բայց խոր արմատներ է գցում իրեն հյութավորող արգավանդ հողի մեջ, ստեղծելով ամուր բուն ու ժամանակի հողմերին դիմացող ճյուղեր:

Գյուղական ուսուցիչ, շարքային ռազմիկ, թերթերի լրաբեր, հասարակական աշխատող, ուսանող, գյուղատնտես, գյուղթղթակից, գրող,— ահա ընդհանուր գծերով Բակունցի կենսագրության զարգացման կորագիծը: Բոլոր այս զբաղմունքների մեջ կարելի է հետևել մի ներքին կապակցություն, քանի որ դրանք բոլորը Բակունցի համար հանդիսացել են միևնույն նվիրական ու մեծ գործի լրացումն ու շարունակությունը, բոլոր դեպքերում էլ նրա գործի սևեռակետը եղել է հայրենի ժողովրդի վերելքին ծառայելու ազնիվ նպատակը: Մի դեպքում, այբբենարանը ձեռքին, նա գրեր էր սովորեցնում գյուղական երեխաներին, որոնց համարում էր ժողովրդի ապագան, մյուս անգամ՝ հրացանն ուսած, պաշտպանում էր հայրենի հողը՝ ժողովրդի մշտակայուն գոյության խարիսխը, ապա ոգևորված նոր կյանքի առաջին բողբոջներով, գյուղատնտեսական գիտելիքներով էր զինում հայրենի հողի սերմնացաններին, մի այլ անգամ դառնում ամեն մի նորի նախանձախնդիր թղթակից և վերջապես ընտրում է գրչի աշխատավորի կոչումը՝ գրելու ժողովրդի համար, հյուսելու նրա պատմական բախտի ու հոգևոր փորձի, նրա կենսուժի ու ապագայի երգը:

Բակունցի ներքին անցումը՝ կյանքից դեպի գրականություն, հիանալի է բնութագրել Կ. Զելինսկին. «Սակայն Ակսել Բակունցը երկրագործության ուսուցիչ չդարձավ իրեն հարազատ դարձած այն գյուղացիների համար, որոնք սերնդե-սերունդ, հնադարյան գործիքներով մշակում էին քարքարոտ ու արևից խանձված հողը, ջանալով մարդկային կյանքի արժանանալ: Նա չդարձավ ագրոնոմ, ինչպես որ դրանից առաջ հոգևոր հովիվ չէր դարձել: 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 կըշտանալ հայրենիքի հանդեպ տածած սիրուց և նրա գիտակցության մեջ միաձուլվում է արևի, լեռների, կիրճերի և ամենից առաջ հայրենի վայրերի բնակիչների հետ,— ահա այդ մարդիկ՝ երկրագործներ, հովիվներ, որսորդներ, բրուտներ ու կոշկակարներ՝ հողի հասարակ մարդիկ, մուտք գործեցին Ակսել Բակունցի գրքերի մեջ որպես նրա բարեկամներն ու հերոսները»[20]:

[20] К. Зелинский, Аксель Бакунц, „Дружба народов", 1956, № 5.

ԳՐԱԿԱՆ ՇԱՐԺՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐՈՒՄ

1

Յուրաքանչյուր երևույթ ունի իր պատմությունը՝ սկիզբն ու զարգացումը։ Գեղարվեստական գրականության ստեղծողները նույնպես։ Նախքան գրող դառնալը՝ այս հասկացողության բարձր ու իրական նշանակությամբ, նրանք անցնում են որոշ ճանապարհ։ Հաճախ այնպես է պատահում, որ նրանց գրական կենսագրության սկիզբը հաշվվում է ոչ թե անդրանիկ երկի տպագրության թվականից, այլ ավելի վաղ տարիներից, երբ նա ամենևին չէր էլ մտածել գրողի կոչման մասին, կամ ավելի ուշ տարիներից, երբ նրա մի գրվածք կամ գրվածքների մի փունջ, հասարակական դիտակցության մեջ ըմբռնվում է որպես նոր գրողի՝ իսկական գրողի ծնունդը վավերացնող երևույթ։

Ուրիշ խոսքով՝ «գրողի պատմությունը» ունենում է «ստեղծագործական նախապատմության» և «իսկական ծննդյան» շրջաններ։ Այս «նախապատմություն» կոչվածը իր մեջ ընդգրկում է ոչ միայն անցած ճանապարհի ընթացքում կատարված գրական անխուսափելի նախափորձերը, այլև կենսափորձի այն տարրերը, այն հարբստությունները, որոնք նա աստիճանաբար հավաքում-ամբարում է իր հոգու մեջ, բնավ էլ չմտածելով գրական ապագայի մասին։

Ակսել Բակունցը նույնպես ունեցել է կենսագրության այդպիսի շրջան,— գրական փորձեր կատարելով, «տարեդրյունքներն» և «ակամա» կյանքի հյութերը ներծծելով ու արվեստի գաղտնիքներն ուսումնասիրելով,— նախապատրաստվել է այդ կոչմանը։

Ճեմարանում ուսանելու տարիների և զինվորական շրջանի (1913—1918) գրչի անվարժ փորձերը[1]*,— այս օրինաչափության հա-*

[1] Բակունցը, մի շարք վկայությունների համաձայն, այդ տարիներին գրել է բանաստեղծություններ և արձակ էջեր։

մաձայն,— Բակունցի ստեղծագործական աշխարհի կազմավորման համար ավելի պակաս արժեք ունեն, քան այն կենսական այուժեները, այն կենսական պատկերներն ու տպավորությունները, որ նա ներմուծում էր իր հոգեկան կառուցվածքի մեջ և որոնք մի երջանիկ ներշնչման օր, դառնալով «գեղարվեստական այուժե», «գեղարվեստական պատկեր», նրա անունը մեկընդմիշտ հայտնի դարձրին գրական աշխարհին: «Միրհավ», «Ալպիական մանուշակ», «Առ-Մարդարը», «Սարու», «Դյուլբահարի համար» և հարակից պատմվածքների փունջն էր խոշոր գրական անհատականության ծննդյան ազդարարը:

Բակունցը, սակայն, արդեն գեղարվեստագետ էր իր այս լավագույն երկերից դեռ շատ առաջ: Պարադոքսային միտք է մեր ասածը, բայց միանգամայն հարազատ ճշմարտությանը:

Արդյո՞ք նրա մեջ խոշոր գրողը՝ հայրենական գրականության արդար հերկերի արդար սերմնացանը, չի ծնվել այն օրից, երբ նա ուսուցիչ էր հայկական լեռնաշխարհի մշուշոտ հեռուներում մոլորված գյուղում և մեսրոպատառ գրերով լույսի, բարության, առաքինության սերմեր էր ցանում գյուղական օդաններում, անշուք խրսիրների վրա նստոտած, գրագիտության ծարավը խոնավ աչքերին, գյուղական պատանիների հոգիներում: Երբ նա ավելի սովորում էր, քան սովորեցնում:

Եվ արդյո՞ք նրա գրական կենսագրությունը չի սկսվում այն օրից, երբ Լորում կամ զանգեզուրյան մի այլ հեռավոր գյուղում՝ ցնցող իրավազրկության աշխարհում, առաջին անգամ նրա հայացքը հանդիպեց ցանկապատի արանքից ամոթխածորեն նայող խոնարհ աղջկա անխարդախ, անեղծ հայացքին, կամ երբ նա բանաստեղծական այդ հիանալի պատկերի կողքին տեսավ դրա ճիշտ հակադրությունը՝ արյունլվիկ, խոշտանգված ու զարհուրած դեմքն այն հուսավառ ծերունու, որ տանուտերի մոտից դուրս եկավ հոշոտված հոգով և որի մի կենտ հառաչանքի մեջ բովանդակ հայ գյուղացիության խորտակված հույսերի արձագանքը լսվեց:

Գյուղական աշխարհի բանաստեղծական բարձր էությունը մարմնավորող խոնարհ աղջիկը և անցյալի ամենածանր մղձավանջում ժողովրդի դարավոր հույսը անթեղած ծերունին, առաջինի ոգեշնչված, Վերածնության նկարիչների վրձինին արժանի անբասիր գեղեցկությունը, և երկրորդի՝ զարհուրելի, մարդկայնորեն խոր տանջանքը,— կյանքի այս և բազում նման լուսաստվերները Բակունցին դարձրին իր ժողովրդի բանաստեղծն ու տարեգիրը:

Նրա ներքին աշխարհն անմիջական գրգիռներ ու կենսական տպավորություններ ստացավ ազնիվ ու անչար հայ գեղջուկների միջավայրից, նրանց կյանքի իմաստությունից, նրանց անցյալի, ներկայի ու ապագայի ուղիներից։

Կենսագրական այս շարժուն «նստվածքը»՝ ժողովրդական կյանքը, դարձավ նրա ստեղծագործական աշխարհի բուն, իսկական էությունը, հետագայում վավերացվելով միայն թղթի վրա՝ որպես արվեստի մշտակայուն արժեք։

Ինչպես ամեն մի գրող, Բակունցը նույնպես ենթարկվեց իր ժամանակի գեղագիտության գրված և չգրված օրենքներին, գրական ավանդություններին ու դարաշրջանի գեղագիտական նոր պահանջմունքներին։

Նա գործեց գրական հայտնի արժեքների ու գեղարվեստական նոր հայացքների հասունացման, հասարակական նոր խնդիրների արծարծման մթնոլորտում և, բնականաբար, իր գործով արձագանքեց գրականության մեջ արտահայտված գեղագիտական նոր իդեալի ու գրական նոր ոճի որոնումներին։ Արձագանքելով՝ դարձավ նորի կրողն ու գեղագիտական նոր մտածողության հաստատողը։

2

Ակսել Բակունցի մուտքը գրականության մեջ զուգադիպեց պատմական այն տարիներին, երբ հեղափոխության կողմից զորականչված գրողների նոր սերունդը, աննկարագրելի ավյունով ու հերոսական ջանքերով, ազնիվ խանդով ու ծանր երկունքով դնում էր սովետահայ գրականության հիմնաքարերը։

Զարգացման բարդ, զիգզագներով հարուստ, որոնումների բնույթով հակասական ու միաժամանակ վերին աստիճանի հետաքրքրքրական շրջան էր թևակոխել հայ գրականությունը։

Զարգացման այս նոր շրջանը, որ բնութագրվում է անդուլ ու անկանգ ստեղծագործական որոնումներով ու գեղարվեստական նոր բարձունքների նվաճման անշեղ ձգտումով, որոշ իմաստով շարունակություն էր գեղարվեստի բնագավառում խմորվող այն նոր երևույթների, գրականության մեջ արտահայտված նոր տրամադրությունների, որոնք ասպարեզ էին եկել դեռ նախորդ տասնամյակին։

Գրականության որոշ պատմաբաններ, անդրադառնալով 10-ական թվականների հայ գրականությանը, սովորաբար մատնացույց են անում ռեալիստական տրադիցիաների նվազման իրողությունը և այդ շրջանում տեսնում են միայն ռեալիզմի քայքայում

ու անկում։ Ավելին. ոմանք համատարած քաոս ու տարընթացություն են տեսնում այս շրջանում, կապված քաղաքական կյանքի բարդ ու հակասական երևույթների հետ։ Ուրիշները այդ տարիների բոլոր երևույթների համար արդարացում են գտնում։ Ճշմարտությունն այն է, որ 10-ական թվականների գրականությունը ներկայացնում էր հայ գրականության պատմության մեջ երբևէ չեղած գեղարվեստական դիրքերի բևեռացում, գեղագիտական ըմբռնումների ակնհայտ հակասականություն ու ներքին պայքար, արվեստի խնդիրների ըմբռնման տարբեր մոտեցումների ու հոսանքների չափազանց առատություն։ Գրական խոր հոսանքի հետ բարձրացել էր նրա ավելորդ ու անկայուն փրփուրը, որ ոմանց կողմից դիտվում էր որպես ժամանակի գրական կենցաղի գլխավոր էությունը։

Հայ ժողովրդի մեծագույն ողբերգության, նրա պատմական երթի վերջին օրհասի, նրա գոյության «լինել-չլինելու» ճակատագրական տարիներն էին և, բնականաբար, այս ողբերգական դրությունը պարարտ հող էր ստեղծում հուսահատության ու պեսիմիզմի ծաղկման համար։

Դարաշրջանի էության մի կողմը՝ գլխավոր, տեսանելի կողմը, Հովհ. Թումանյանը բնութագրում էր հետևյալ իմաստուն տողերով.

Ամեն մի սիրտ ցավով լցվեց մեր դարում,
Ցավոտ սրտով աշխարհ լցվեց մեր դարում։

Բնական էր, որ ժողովրդի հետ միասին նոր ու անասելի փորձությունների էր ենթարկվում հայ գրականության քարավանը՝ իր երկարամյա դժվարին երթից հետո։

Ցավագին ու ցավաշատ իրադրության մեջ, հասկանալի էր փրկության հավելյալ, անիրական, տեսիլային աշխարհների կառուցման ներքին ձգտումը հայ մտավորականության հին ու նոր սերունդների կողմից։ Գրականությունը ժողովրդին խոստանում էր այդպիսի հավելյալ աշխարհներ։ Այդ պատճառով էլ գրական նոր սերունդը, առանց դիմադրության, «կամովին», որդեգրում էր «արվեստի վերջին խոսքի»՝ դեկադանսի այն բոլոր արտահայտություններն ու երևույթները, որոնք օդի պես շրջապատել էին ժամանակի գրականությունը՝ Եվրոպայում և Ռուսաստանում։

Օրվա կուռքերի մեջ էին Նիցշեն ու Շոպենհաուերը, առաջինը գերմարդու՝ հզոր անհատի և երկրորդը՝ մենության պաշտամունքի, մարդախույսի իր «իմաստասիրությամբ», գերմանական ռոմանտիկները՝ անհաս, «կապույտ ծաղկի» անուրջներով, սիմվոլիստական գրական հոսանքի ճանաչված դեմքերը, ֆրանսիական պառնա-

սականներն ու Պրշիբևսկին՝ «Homo Sapiens» դիրք-ավետարանով, որտեղ փառաբանվում էր «մութ շրջապատից» բարձր՝ «տիտան մարդը», միստիկական ուտոպիաների ու կրոնական ֆանտաստիկայի քարոզիչները, տնաբույս նիհիլիստներն ու սկեպտիկները, Իդոր Սևերյանինի նման ռազմատենչ «գեղապաշտներն» ու աշխարհի «վերջնական փլուզման» ողբասացները, մի խոսքով գրական դեկադանսի ու «մոդեռնի» բոլոր տարատեսակները: Ահա, այս բարդ իրադրության մեջ, ասպարեզ էին եկել երևույթներ, որոնք սպառնում էին հայ գրականության գաղափարական դիրքերին ու կենսական պաթոսին, նրա սոցիալական բովանդակությանն ու ժողովրդայնության ավանդներին:

Այս ժամանակաշրջանի գրական կենցաղի մասին դիպուկ է ասել Վրթ. Փափազյանը. «Գրական ասպարեզը ապա: Հասարակական ընթացիկ հասկացողությունների այդ «հանդիսարանը» մի՞թե նման չէ անտերունչ ագարակի, ուր մտնում-ելնում է ամեն արարած և իր բիրտ ոտներովը ճահիճ գոյացնում շուրջը»[2]:

Պռեզիան՝ ամենատարածված գրական հոսանքը, զգալի չափով թուլացրել էր կապերը իրական կյանքի հետ, փախուստ էր տալիս իրականությունից և իր հայացքը շատ հաճախ ուղղում էր դեպի միստիկական ուտոպիաների ու անձնապաստան ֆանտաստիկայի աշխարհը:

Անդրշիրիմյան ճամփաների, երկրադարձային ուղիների, անհուն հեռուների և «կապույտ թախծի», աղոթքի ու մենության պաշտամունքը, դիցաբանական-հեթանոսական կերպարներն ու ռեալիստական պատկերի կոպիտ բացասումները,— այս ամենը, որ հայկական բանաստեղծության մեջ դեկադանսի արձագանքն էին,— անսքող հակադրություն էին ռեալիստական արվեստի քաղաքացիական ու հումանիստական բարձր ավանդներին:

Արձակի ու դրամատուրգիայի մեջ միտումներ էին նկատվում դեպի ընդգծված պսիխոլոգիզմը՝ հոգեբանական աննկարագրաշնակություն, նատուրալիստական բարքագրություն ու անհատապաշտություն: «Կեղծ հերոսներ», պաթոլոգիական տիպեր, մենության մեջ խարխափող «կալանավորներ», հիպերտրոֆիայի ենթարկված անձնավորություններ, տոլստոյականության՝ չարին չհակառակվելու ուսմունքի քարոզիչներ, վհատ, անօգնական արարածներ,— ահա թե ովքեր էին մեծ մասամբ բնակություն հաստատել ժամանակի մելոդրամաներում, արցունքաբեր վեպերում ու պատմվածքներում: Ավերածության հորձանքն այնքան ուժգին էր, որ ինչպես ճիշտ

[2] Վ.Բր. Փափազյան, *Գրականության մասին*, Երևան, 1962, էջ 132:

նկատում է 10-ական թվականների գրականության պատմաբանը[3], դիպել էր անդամ սոցիալական վեպի ու ռեալիստական մեթոդի գեղագիտության այնպիսի համոզված պաշտպանի ստեղծագործությանը, ինչպես Ալեքսանդր Շիրվանզադեն, իսկ Նար-Դոսի ռեալիզմը ակնհայտորեն թուլացման ու քայքայման նշաններ էր արտահայտում («Մահը» վեպում գերազանցապես):

Այդ թվականների քաղաքական ռեակցիան աննդարար հող էր ստեղծում այլազան դեկադենտական տենդենցների տարածման, դեմոկրատական լավագույն ավանդությունների ոտնահարման համար: Հայ գրականության ու արվեստի մեջ շատ երևույթներ, իհարկե, զգալի չափով կապված էին գրական օտարամուտ տպավորությունների հետ, բայց ավելի քան որոշակի էր մի շարք ցավալի փաստերի հասարակական արդարացումը՝ կապված Հայաստանի ողբերգական դրության հետ:

Բանաստեղծը ցավով ու կսկիծով գրում էր.

Որտե՞ղ է հոգին այնպես վիրավոր,
Եվ անպարտ երկիրն այնպես արյունոտ...

Պատմական զարգացման այս առանձնահատկությամբ էլ բացատրվում էր թե՛ գրականության մեջ արտահայտված հուսահատությունը, գրական նոր սերնդի «անտարբերությունը» իրականության հանդեպ, և թե՛ երկրի ու մարդկության գալոց վերածնության լավատեսական երգը, որի կրողներն էին ժողովրդական հույզերի արմատներին ավելի մոտ կանգնած գեղագետները՝ Հովհ. Թումանյան, Ալ. Շիրվանզադե, Ավ. Իսահակյան, Հ. Հակոբյան, Շ. Կուրղինյան, Վ. Տերյան, Դ. Դեմիրճյան և ուրիշներ:

Հովհաննես Թումանյանի իմաստուն քառյակները, որոնց մեջ հանճարեղ բանաստեղծը աննահման տիեզերքի փառաբանության ճանապարհով հասնում է մարդկային կյանքի պաշտամունքին, Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքի հայրենասիրական զգացումների խորությունը և նրա ռոմանտիկական իրոնիան, Հակոբ Հակոբյանի մարտական շեշտերով հագեցած, շեփորային, առույգ երգերը, Ավետիք Իսահակյանի պոեզիայի տրագիկական հղորությունը և մոլեգնությունը, Դերենիկ Դեմիրճյանի՝ «Հասարակ» ու դժբախտ մարդու մեջ մարդկայինը որոնելու ասպետները, Ստեփան Զորյանի պատմվածքի սոցիալական պարունակությունն ու նրա պանկոսմիկական կռահումները («Պապն ու թոռը»), Եղիշե Չարենցի «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմների ռևոլյուցիոն

[3] Խ. Սարգսյան. *Ստեփան Զորյան, տասական թվականներ*, Երևան, 1961:

ահագնությունը, Դանիել Վարուժանի ու Սիամանթոյի ցավատանջ իղձերը, Վահան Թեքեյանի հայրենաբաղձ մտածումները, Գրիգոր Զոհրապի, Ռուբեն Զարդարյանի, Երուխանի, Լ. Բաշալյանի նովելի սոցիալական կրքոտությունը, Երվանդ Օտյանի լայնախոհ ու զգաստ ծիծաղը, հայ գրականության նշանավոր դեմքերի խոհերը ժողովրդի դաժան բախտի մասին, մարդու ազատագրման ու մարդկայնացման, խաղաղ կյանքի ու աշխատանքի նրանց շքեղ երազները,— այս շարքին կարելի է գումարել ուրիշ անուններ, ուրիշ երևույթներ ու թեմաներ,— վկայում են, որ գրականությունը փակուղու առաջ չէր կանգնած, որ ժողովրդային, հումանիստական արվեստը, հաղթահարելով դեկադանսի փշալարերը, ճեղքեր էր բացում առաջխաղացման ու զարգացման համար։ Դարաշրջանի գեղարվեստական-հոգևոր կյանքը իր գլխավոր տենդենցներով կապված էր հեղափոխական վերափոխությունների նախապատրաստության երևույթի հետ։ Ժամանակի օդը այնպես էր հագեցած կյանքի վերակառուցման նշաններով, որ բնականորեն կյանքի էր կոչում ապագայի նախազգացումներով ու ապրումներով դրոշմված արվեստի ստեղծագործություններ, ազգային ու համամարդկային տենչերը մարմնացնող գրական արժեքներ։ Սակայն այնքան շատ էին ռեալիստական արվեստի շուրջը կուտակված ախտանշանները, և այնքան «հմայիչ» էր խորթ ազդեցությունների «կախարդանքը», որ այդ երևույթը խորապես անհանգստացնում էր հայ գրականության հին ու նոր սերընդի առաջավոր ներկայացուցիչներին։ Նրանք իրենց գրավոր ու բանավոր ելույթներում առաջ էին քաշում ռեալիստական ավանդությունների վերածնության, գրականության նոր ուղիների՝ նրա «հայրենացման», նրա ապագա ծաղկման ու զարգացման հասունացած պահանջները։

«Հայ գրականության գալիք օրը»,— այսպես էր վերնագրված Վահան Տերյանի՝ 1914 թվականին Թիֆլիսում կարդացած դասախոսությունը, որը քննում էր հայ նոր գրականության ու գրական լեզվի անցած ճանապարհը և ուղիներ բացատրում նրա գալիքի համար։ Չնայած Վ. Տերյանի վերագնահատության ակնհայտ չափազանցություններին,— նա հայ գրականության մեջ տեսնում էր «ճգնաժամ» և «ծխական, տիրացուական» հոգեբանության, «ազգայնական կեղևի» գերակշռություն՝ ժողովրդային հոսանքի համեմատությամբ,— այդ դասախոսության մեջ հիմնականում ճիշտ էր դրվում հայ գրականության գալիք ծաղկման նախադրյալների հարցը։

Տերյանն ասում էր. «Եթե մենք չենք կամենում լինել անպտուղ ցնորողներ և օդային ամրոցներ կառուցողներ, բնականաբար պիտի ելնենք տվյալ իրականությունից, պիտի հաշվի առնենք բոլոր այն հանգամանքները, որ հարկադրիչ զորություն ունեն կուլտուրական զարգացման համար... Մեր մոտավոր նպատակն է... զարգացնել մեր բոլոր ստեղծագործ ուժերը, այլ կերպով արտահայտել մեզ կյանքում, այսինքն՝ մտնել կուլտուրական մարդկության գերդաստանը ոչ իբրև խորթ զավակ, կամ ծույլ ու խավար մի ստրուկ, ձուլել մեր կյանքը համամարդկային կյանքի հոսանքին, պահպանելով մեր հոգեկան առանձնահատուկ գծերն ու գույները»[4]։

Պատմական այս հեռանկարային խնդրի իրականացումը Տերյանը կապում էր կյանքի հեղաշրջման՝ երկրի տնտեսական ու քաղաքական կերպարանքի վերափոխության հետ. «Ահա այդ ինտելիգենցիան է*, որ պիտի հարթի մեր գրականության նոր ուղին, նա է, որ պիտի մղի այդ գրականությունը նեղ ու անձուկ ազգային-կղերական բանտից դեպի իսկական արվեստի անծայրածիր լայնությունը։ Այդ գրականության նորաբաց ծիլերը կան, իսկ նրանց փարթամ ու գունագեղ ծաղկումը կլինի այն ժամանակ, երբ երիտասարդ Ռուսիան կթափահարի իր արծվի թևերը, երբ երկրի կենդանի ուժերը գարնան ելման ջրերի նման կշարժվեն—Հզո՜ր ու խնդո՜ւն»[5]։

10-ական թվականների տեսական-քաղաքական միտքը (նկատի ունենք հայ մարքսիստների՝ Ստ. Շահումյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Ա. Կարինյանի տեսական դատողությունները, ապա նաև Հովհ. Թումանյանի, Ալ. Շիրվանզադեի, Վ. Տերյանի, Վրթ. Փափազյանի հոդվածները), առհասարակ շատ անգամ է անդրադառնում գրականության ապագա կառուցմանը, կապելով դա հասարակական կյանքում առաջ եկած նոր ուժերի շրջադարձի հետ, դեմոկրատիայի արթնացման ու զարգացման հետ։

Նկատելի հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև մի ուրիշ գրական փաստաթուղթ՝ դարձյալ նվիրված հայ գրականության վիճակի գնահատությանն ու զարգացման հեռանկարներին։ Դա հայ գրողների կոլեկտիվ կարծիքն է, նրանց պատասխանը «Պատանի» գրական-գեղարվեստական ալմանախի (1919) ներկայացրած հար-

---

[4] Վահան Տերյան, Երկեր, Երևան, 1956, էջ 519։

* Խոսքը «ազգային կեղևից» ձերբազատված ու ժամանակի առաջավոր հոսանքների դրոշի տակ անցած, դարաշրջանի ազատախոհ կուլտուրան յուրացրած մտավորականության մասին է։

[5] Վահան Տերյան, Երկեր, Երևան, 1956, էջ 545։

ցաթերթիկին։ Հովհ. Թումանյանը, Ալ. Շիրվանզադեն, Նար-Դոսը, Դ. Դեմիրճյանը, Վրթ. Փափազյանը և ուրիշ գրական-հասարակական գործիչներ, որոնց համար, Վ. Տերյանի արտահայտությամբ՝ «չկա ավելի բարձր ու վսեմ մի գործ, քան խաչակիր հայ ժողովրդին ծառայելը, նրա կյանքը, նրա պատիվը, նրա պայծառ հավատն ու հույսը փրկելը»[6], պատասխան են գրում՝ «Հայ գրականության վիճակը՝ հայ գրողների կարծիքով» հարցաթերթիկին։

Այս կոլեկտիվ կարծիքի հրապարակ գալն ինքնին ուշագրավ էր և բնորոշ՝ հասարակական ցնցումներով ու վերափոխության տրամադրություններով լեցուն ժամանակաշրջանում։

Նույնքան ուշագրավ էր պատասխանների, այսպես կոչված, ներկա և ապագա ասպեկտների համադրությունը։

«Գեղեցիկ հայ գրականության ներկան ես այնքան էլ մխիթարական և հուսատու չեմ տեսնում,— գրում էր Շիրվանզադեն,— նույնիսկ աչքի առաջ ունենալով պատերազմի և հայ ազգի վերջին տարիների տառապանքները։ Խոսքը, մանավանդ, վիպասանության է վերաբերում։ Ո՞ւր է նա, այդ վիպասանությունը։

Ներկա հայ վիպասանությունը վերին աստիճանի վեհերոտ է, նա վախենում է իր սովերից, կարծես թե հույս չունի իր ուժերի վրա։ Նա չի փորձում դուրս գալ փոքրիկ պատմվածքների ու պատկերների նեղ շրջանից։ Նա լողում է գետի ափերում՝ դողդողալով և քաջություն չունի՝ նետվելու խոր հոսանքի մեջ»[7]։

Խոր հոսանք ասելով Շիրվանզադեն նկատի ուներ գրականության հասարակական մեծ բովանդակությունը, դարաշրջանի հիմնական սոցիալական ու բարոյական հարցերը գեղեցիկ արվեստի մեջ տեղափոխելու խնդիրը։

Ռեալիստական արձակի մյուս ականավոր ներկայացուցիչը՝ Նար-Դոսը տագնապով հարցնում էր. «Գեղեցիկ հայ գրականության նեղո՞ւն։ Ո՞րն է այդ, ո՞ւր է այդ... Խոսք կարող է լինել միայն անցյալի մասին»[8]։

Դժգոհության և անբավականության, խեթ հայացքի ու քննադատության սրության այս ուժգնությունը, անշուշտ, հուսահատության արդյունք չէր, այլ գեղարվեստական նոր հորիզոններ նվաճելու հասունացած պահանջի արտահայտություն։

Ուշագրավ է, որ հայ գրողների ու հրապարակախոսների մտածությունների մեջ որքան «անհույս» ու անօգնական է ներկայաց-

---

[6] Վ. Տերյան, Երկեր, 1959, էջ 197—198։

[7] «Պատանի», գրական-գեղարվեստական ալմանախ, Թիֆլիս, 1919։

[8] Նույն տեղում։

վում գրականության ներկա դրությունը, նույնքան պայծառ ու լավատեսորեն է դիտվում հայ գրականության գալիք օրը՝ նրա ապագա ծաղկումը։

Անդրադառնալով Ռուսաստանի ժողովուրդների հասարակական կյանքում տեղի ունեցած հեղաշրջմանը, Նար-Դոսը գրում է. «Հին աշխարհը ճարճատում է հիմն ի վեր և պիտի փլվի անխուսափելիորեն, տեղի տալով նոր հիմունքներով ստեղծված մի նոր, դեռևս անծանոթ աշխարհի...», իսկ այդ նոր աշխարհի ապագա գրականությունը «ավելի կորով ու թափ պիտի ստանա, ստեղծագործական ավելի աղատ թռիչք, ղերծ անցյալի բազմազան կաշկանդումներից»[9]։

«Ապագան հղի է նոր սպասումներով,— հավատացած գրում էր Վրթ. Փափազյանը,— մեր մինչև այժմյան պատկերացումներից պիտի տարբերվեն հայ կյանքն ու ըմբռնումները»[10]։

«Պատանի» ալմանախի հարցաթերթիկին տրված պատասխանների մեջ ուշադրավ են ապագա գրականության կերպարանքի վերաբերյալ դատողությունները։

Դ. Դեմիրճյանը, բնութագրելով հայ նոր գրականության անցյալն ու ապագան, ասում էր. «Հներից ոմանք ճամփա բացին դեպի գրականության հայրենացումը՝ նյութով ու արվեստով մնալով համաշխարհային...», իսկ ապագա գրականության խնդիրն է «հայրենացման» ընթացքի խորացումը. «դեպի համայն մարդկությունը՝ հայրենիքի ճամփով»[11]։

Հովհաննես Թումանյանի պատասխանը նույնպես և առավել սրությամբ մատնանշում էր այն ճանապարհը, որով նոր սերունդը նոր ուղիներ էր հարթելու դեպի ընդհանուր գրականության հզոր հոսանքը. «Մինչև այժմ մեր գրականությունը հարազատ հող չի ունեցել իր ոտքի տակ, մեծ մասով գաղութային գրականություն է եղել։ Բանաստեղծի ոտը հարազատ ու իրական հողի վրա պիտի լինի, նրանից հետո միայն նա կարող է բարձրանալ, թեկուզ գլուխը մինչև երկինք հասնի... Հայոց ապագա գրականության զարգացման գրավականը ազատ Հայաստանն է, ազատ, հարազատ հողը, ժողովուրդը»[12]։

Հայ գրականության բոլոր անձնվեր գործիչները, այսպիսով, հայ գրականության նոր ծաղկումը, նրա գալոց վերածնությունն ու

---

9 «Պատանի», գրական-գեղարվեստական ալմանախ, Թիֆլիս, 1919։

10 Նույն տեղում։

11 Նույն տեղում։

12 Նույն տեղում։

հարստացումը կապում են ժողովրդի քաղաքական ազատագրության խնդրի հետ։

Հայ գրականության զարգացման նոր ուղիների վերաբերյալ անսասան հավատով էին հնչում հանճարեղ բանաստեղծի խոսքերը պատմական նոր օրվա գալստյան մասին.

Ու պիտի գա հանուր կյանքի արշալույսը վառ հագած,
Հազար-հազար լուսապայծառ հոգիներով ճառագած,
Ու երկնահաս քո բարձունքին, Արարատի սուրբ լանջին
Կենսաժպիտ իր շողերը պիտի ժպտան առաջին,—
Ու պոետներ, որ չեն պղծել իրենց շուրթերն անեծքով՝
Պիտի երգեն քո նոր կյանքը նոր երգերով, նոր խոսքով։
Իմ նո՜ր հայրենիք,
Հզո՜ր հայրենիք։

Թումանյանը վերստին ընդգծում է միշտ հին ու միշտ նոր միտքն այն մասին, որ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան պարտավոր է ունենալ իր երգիչները, ասել իր նոր խոսքը։ Հետաքրքրական է, որ նոր խոսքը, նոր բովանդակությունը սոցիալական հեղաբեկման շրջանում չի ըմբռնվում արվեստի նոր ձևերի ու նոր ոճի ստեղծումից անկախ, որ գեղարվեստական մտածողության վերանորոգումը ըմբռնվում է բովանդակության՝ իրականության գեղագիտական կոնցեպցիայի և ձևի՝ ոճային հատկանիշների արդիականացման միասնության մեջ։ Տեղի է ունենում արվեստի լեզվի մշտական թարմացում ու նորոգում։ Դա, սակայն, անարխիստական խռովություն չէր «հնության» դեմ և ոչ էլ անհատական քմահաճույք։

Վահան Տերյանը, մասնավորապես «Հայ գրականության գալիք օրը» դասախոսության մեջ նկատում է, որ «նոր ստիլի ծաղկումը կռիվ է նախկին ստիլի դեմ։ Ստիլի անկումը կյանքի անկում չէ, այլ հեղաշրջման նշան, ժամանակի գեղագիտական զգացմունքների, նոր ստիլի ծաղկման նշան»։

Գեղագիտական ճաշակի արդարացված ձևափոխությունը Վ. Տերյանն ըմբռնում էր դիալեկտիկական հարստացման կերպարանքով, այնպիսի ընթացքով, երբ «նորը լցվում է հնի ծակոտինները, որպեսզի պատռի հնի կեղևը և միանգամայն վերանորոգվի»[13]։

Նոր ոճի պահանջը սոսկ տեսական հարցադրում չէր, այլ օրվա գործնական խնդիր։ Դա անհատական քմահաճույք չէր, այլ կյանքի, հետևաբար գրականության ներքին պահանջը։ Հարցի էությունն այն է, որ, ինչպես արտահայտվում են գրականության տեսաքան-

[13] Վահան Տերյան, Երկեր, Երևան, 1956, էջ 540։

ները, որքան էլ ճկուն, բազմազան ու կատարյալ լինեն գրականության մեջ մշակված հին ձևերը, նրանք չէին կարող հարազատորեն արտահայտել նոր աշխարհազգացումը: Դրա համար անհրաժեշտ էին արվեստի նոր լեզու, նոր ոճ, նոր ռիթմեր:

Գրականության բովանդակության և ձևի վերանորոգման այսպիսի զգացողությամբ արդեն հայ գրականությունը թևակոխեց զարգացման նոր, սոցիալիստական շրջանը:

3

Գծագրվեց պատմության սահմանագիծը, ճառագեց նոր կյանքի արշալույսը, հապավ ժամը՝ «նոր երգի ու խոսքի»:

Հայ ժողովրդի բազմադարյան պատմության մեջ նոր դարագլուխ բացվեց՝ ազգային ու սոցիալական վերածնության դարաշրջանը:

Հայ ժողովրդի կյանքի ու պատմական ճակատագրի հետ կապված հին մտավորականության հետ միասին, որոնք քաղաքականապես կողմնորոշվեցին դեպի «մուրճի ու մանգաղի» իշխանությունը՝ հեղափոխության բերած ազատ Հայաստանը, գրականության մեջ ալիք-ալիք մտան նոր անուններ, ժողովրդական նոր տաղանդներ:

Աննախընթաց ոգևորությամբ սկսվեց սոցիալիստական գրականության ու արվեստի կերտման եռանդուն գործը: Ժամանակն առաջադրել էր գրականության գաղափարների, թեմաների, արտահայտման ձևերի, ոճաբանական սկզբունքների «արմատական» փոփոխության ու գեղագիտական հին չափանիշների վերանայման, ուրիշ խոսքով՝ սոցիալիստական գրականության ստեղծման պատմական խնդիրը, որ դասակարգային գոտեմարտերի սրված իրադրության մեջ զգալի դժվարությունների ու բարդությունների հետ էր կապված:

Նոր գրականության կառուցման այս նախնական շրջանում ակընհայտ են դառնում ներքին տարաձայնությունները զարգացման հեռանկարների ու գրականության բովանդակության, նրա բնույթի ու գեղարվեստական «ատմոսֆերայի», ժառանգության ու ավանդությունների շուրջը:

«Սոցիալական բազայի» բացակայության պատճառաբանությամբ ոմանց կողմից առաջ էր քաշվում Հայաստանում պրոլետարական (իմա՝ սոցիալիստական) գրականության ստեղծման անհնարինության վերաբերյալ եզրակացությունը: Գյուղացիական զանգվածներով բնակեցված երկրում անհեռանկար էր դիտվում այդպիսի հարցադրումը:

«Մեզանում պրոլետարական կուլտուրայի և պոեզիայի (գեղարվեստական գրականության.— Ս. Ա.) համար միակ կարևոր հանգամանքը՝ սոցիալական բազան դեռ չկա»,— գրում էր 1922-ին Տիգրան Հախումյանը[14]:

«Պրոլետարական պոեզիան կարող է ծնվել միայն պրոլետարական խոշոր կենտրոններում»,— ասում էր ժամանակին մի ուրիշ հայտնի տեսաբան՝ Հ. Սուրխաթյանը[15]:

Այս տեսության հակապատմական և աղանդավորական բնույթը արտահայտվում էր նրանում, որ Հայաստանի գյուղական իրականությունը դիտվում էր որպես սոցիալիստական գրականությանը «անհարազատ», «չմերվող» երևույթ՝ անարժան մտնելու գեղարվեստի բնագավառը:

«Պրոլետարական» և «գյուղացիական» հոգեբանությունները դիտվում էին որպես տրամագծորեն հակադիր, միմյանց ժխտող սոցիալական տարերքներ: Ուրիշ խոսքով՝ ժողովրդի մեծագույն զանգվածի կյանքն ու աշխատանքը, նրա սոցիալական ու հոգևոր փորձը վտարվում էր սոցիալիստական գրականության շրջանակներից:

Պրոլետարական առաջին գրական խմբակները՝ «Մուրճը» Երևանում, «Դարբնոցը»՝ Թիֆլիսում, «Քուրան»՝ Մոսկվայում, որոնք իրենց գրական պլատֆորմով և ստեղծագործական սկզբունքներով ռուսական «Կուզնիցա»-ի տարատեսակներն էին, դերազանցապես հանդես էին գալիս որպես «ցեխային» հոգեբանության արտահայտիչներ՝ «բանվորական հարվածի պոեզիայի» ու պրոլետարական պսիխոդինամիկայի ջատագովներ: Նրանք կտրուկ սահմանագիծ էին քաշում հայ գյուղացու կյանքի պատկերման առաջ՝ «նոր բանվորական կոլեկտիվիզմի» դիրքերից:

«Դասակարգային ինքնամփոփվածության» տեսությունը 20-ական թվականների գրական շարժման միակ «նորամուծությունը» չէր: Ավելի բարդ ու սուր ձևով էր դրվում անցյալի ժառանգության խնդիրը:

Գրական նոր շարժման առաջին մանիֆեստը Սովետական Հայաստանում՝ «Երեքի» խմբակի (Ե. Չարենց, Ա. Վշտունի, Գ. Աբով) դեկլարացիան[16], ասպարեզ եկավ գրականության տրադիցիաները «հեղաշրջելու», նրա նոր ուղիներն ու հեռանկարները հաստատելու պատմականորեն արդարացված պահանջով:

---

[14] «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 7:

[15] «Նոր աշխարհ», 1922, № 3:

[16] «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 136:

Դրական էր և պատմականորեն պայմանավորված «Երեքի» դեկլարացիայի խռովությունը քաղքենիական նացիոնալիզմի, պեսիմիզմի, արվեստի մեջ ապաքաղաքակարգայնության քարոզների, ապոլիտիկ «չեզոքության» և էսթետիզմի դեմ։ Դրական էր նաև դեկլարացիայի հեղինակների պաշտպանած այն դրույթը, թե նոր գրականությունը չի կարող ձևավորվել անցյալի գրականության որոշ սկզբունքների դեմ ուղղված պայքարից անկախ։ Մասնավորապես ճշմարիտ էր կյանքի նոր բովանդակությունը արտահայտելու համար արվեստի նոր ձևեր հայտնագործելու պահանջը, անկախ այդ դրույթի ծայրահեղ բացարձակացումից։

«Երեքի» դեկլարացիան, այսպիսով, ժամանակի պահանջներից՝ մեծագույն սոցիալական հեղաբեկումից բխած, գրական մանիֆեստ էր։ Սա հրապարակ նետվեց ոչ թե նրա հեղինակների՝ «նոր արվեստի» օրենսդիրների սուբյեկտիվիստական քմահաճույքի թելադրությամբ, այլ նոր գրականության բովանդակությունն ու արտահայտման ձևերը որոշելու պատմական անհրաժեշտությունից։ «Դուրս հանել բանաստեղծությունը սենյակներից դեպի փողոցներն ու մասսաները և գրքերից՝ դեպի կենդանի խոսքը»,— ահա դեկլարացիայի գեղագիտական երկու կարևոր հիմունքներից առաջինը։ Սա դեկլարացիայի ռացիոնալ հատիկն էր, նրա դրական լիցքը։

Սակայն «Երեքի» խմբակի գեղարվեստական մանիֆեստի «դրական լիցքից» ավելի դրական միջավայրում մեծ ներգործություն ունեցավ նրա «բացասական լիցքը»։

Հին ու նոր արվեստի սահմանագիծը քաշելու, նորի որոնման և հնի դեմ պայքարի մոլեգնությունը Ջարենցին և մյուսներին հասցրին «արդիականության նավից» կլասիկան դուրս նետելու, նախահեղափոխական շրջանի հայ գրականության արժեքները ամբողջովին բացասելու պրոլետկուլտական-ֆուտուրիստական ծայրահեղության ու հակապատմական եզրակացություններին։ Որդեգրելով Պրոլետկուլտի աղանդավորական տեսակետները, ռուսական ֆուտուրիստների «ուլտրա-ռևոլյուցիոն» լոզունգները և «Կուզնիցայի» որոշ նշանաբանները («Հանուն մեր վաղվա՝ այրենք Ռաֆայելին, ավերենք թանգարանները, տրորենք ծաղիկներն արվեստի»),— դեկլարացիայի հեղինակները՝ «հին գրականության ախտահանողները», հրապարակ էին բերում անցյալի կուլտուրական ժառանգության նկատմամբ վերաբերմունքի մի ծրագիր, որը խորապես հակասում էր գրականության զարգացման կենսական ընթացքին։

«Երեքը», որ կամա թե ակամա արձագանքում էին պարտիայի կողմից խստիվ դատապարտված նիհիլիստական տեսակետներին,

դեկլարացիայի սխալ տենդենցների հրապարակային առողջ քննադատությունից հետո էլ չդադարեցրին հախուռն ու անսկզբունք արշավանքը անցյալի կուլտուրայի թանկագին արժեքների դեմ: Բնորոշ է այս առումով Չարենցի գրավոր հայտարարությունը. «Մենք պետք է կազմակերպված պայքար մղենք հին արվեստի տրադիցիաների դեմ»[17]:

«Երեքը» և ոչ միայն նրանք, այլև «մուրճականները» ու «դարբնոցականները», պատմական անախրոնիզմ ու աբսուրդ էին համարում անցյալի գրական արժեքների օգտագործման խնդիրը: Ահա, օրինակ, Ազատ Վշտունու հրապարակած լոզունգներից մեկը. «Անցել է ազգային գրականության շրջանը»: Ահա «Նոր աշխարհ» հանդեսի կոչերից մեկը. «Մեր նոր գրողների ձգտումը պետք է լինի միմիայն հնի ժխտումը» (1922):

«Անցել են թումանյաններն իրենց կիսաֆեոդալական ու կիսագյուղացիական միամիտ ապրումների հետ, անցնում են նաև տերյանները»,— ասում էր Գ. Աբովը[18]:

«Մեր խորին համոզմունքով այն երկը, կամ պոեմը, որը չի համապատասխանում տվյալ ժամանակի ու դասակարգի տրամադրություններին,— դադարում է կենդանի խոսք լինելուց, իսկ որոշ դեպքերում դառնում է վատ ազդեցության միջոց: Այս տեսակետից ավելի վնասակար բան, քան Տերյանի պոեզիան, ես չեմ պատկերացնում»,— գրում է Ե. Չարենցը «Ապադասակարգային ինտելիգենտը և դեկլարացիան» հոդվածում[19]:

Չարենցի և առհասարակ գրական հին ձևերի ու ավանդությունների արմատական վերանորոգման տեսակետի պաշտպանների սխալն այն էր, որ նրանք այդ պրոցեսը դիտում էին իբրև կայծակնային անցում, բացասում էին այդ ընթացքի ներքին ու երկարատև հարստացումը, մեխանիստորեն էին ընկալում արվեստի նոր ձևերի հարցը, այդ ընթացքը դիտելով որպես հին ձևերից նոր ձևերին անցնելու պարզ տեղափոխություն: Դրանով նրանք արձագանքում էին ձևապաշտական նորարարությանը, որի հավատո հանգանակը այն ժամանակ հայտնի ֆորմալիստ Վ. Շկլովսկին ձևակերպել է հետևյալ կերպ. «Նոր ձևը հայտնվում է ոչ թե նոր բովանդակության արտահայտման համար, այլ այն բանի համար, որ փոխարինի իր դեղարվեստականությունը կորցրած հին ձևին»[20]:

---

[17] «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 136:

[18] Նույն տեղում, № 158:

[19] Նույն տեղում:

[20] В. Шкловский, О теории прози, 1925, стр. 8.

«Երեքի» խմբակի մեջ, անկասկած, տաղանդով ավելի բարձրը Եղիշե Չարենցն էր, որը ելնելով միանգամայն ճիշտ ելակետից՝ հեղափոխությունից, հանդես գալով գեղարվեստական նոր ձևերի հայտնագործման պահանջով («Ներկա հայ բանաստեղծությունը պետք է փորձի նոր ձևեր գտնել մեր աշխատավորության հոգեբանությանը համապատասխան»), միաժամանակ կլասիկների դեմ մղած «գրապայքարում», տարված ուտոպիստիոն ավյունով ու ապագա երգի երկունքի ցավերով, ժամանակավորապես ընկնում է անարխիստական բացասման վտանգավոր բավիղները: «Պառակտումը» կլասիկների հետ, սակայն, անցնում է որոշ հոգեբանական հակասությունների միջով: Չարենցի այդ շրջանի հոդվածներից մեկն ունի շատ բնորոշ վերնագիր՝ «Երկու աշխարհի սահմանագծում» (1923) և նույնքան ուշագրավ բնաբան Վահան Տերյանից.

Դեռ որքան պիտի տանջվես անփարատ
Երկու աշխարհի սահմանագծում:

Չարենցի ելույթը գրական մանիֆեստի նշանակություն ունեցող հոդված էր: Այդ հոդվածը ամենից առաջ ուշագրավ էր նրանով, որ արտահայտում էր գրական նոր սերնդի հայեցությունը հայ նորագույն պոեզիայի ուղիների մասին:

Չարենցն այստեղ նախ և առաջ որոշում է պատմական սահմանագիծը. «Ասելով «անցյալ»,— գրում է նա,—մենք այսօր պատկերացնում ենք այն ամենը, ինչ որ գտնվում է 917-ի Հոկտեմբերից այն կողմը: Պրոլետարական հեղափոխության հատու սուրը մի կարմիր խազ քաշեց օրերում ու ժամանակներում այն ահեղ թվականին և այն ամենը, ինչ որ մնաց գծի այն կողմում՝ այս կողմը կանգնածների համար հնամենի դարձավ՝ հետու ու անհաղորդ»[21]:

Ելնելով այն պայմանից, որ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան, առավել ևս մարդկության կյանքի մեծագույն հեղաշրջումը՝ սոցիալիստական հեղափոխությունը, անհրաժեշտություն է դարձնում արվեստի նոր ձևի ու նոր ոճի որոնումը («Ձևի խնդրում մենք պետք է ելնենք ուղղակի կենցաղից»), Չարենցը անանցանելի սահմանագիծ է դնում Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, Վ. Տերյանի ժառանգության և այն «նորերի» միջև, որոնք «փնտրելով» մեր վաղվա պոեզիայի համար ուղիներ և շավիղներ, իրենց հայացքը դեգերում են միայն դեպի ապագան. «Կանգնել ենք մենք, նորերս, սահմանագծի այս կողմը, եռևում՝ հինն է, թևկուզ և ծանոթ ու հարազատ, բայց հետու և երազացած»[22]:

---

[21] Եղիշե Չարենց, Գրականության մասին, Երևան, 1957:

[22] Նույն տեղում:

«Երկու աշխարհի սահմանագծում» հոդվածը, զգալի չափով կրելով ժամանակի սահմանափակությունների կնիքը, միաժամանակ ինչ-որ պոլեմիկական ներկիցք էր պարունակում այդ մոլորությունների դեմ՝ գրական նոր սերնդին խոստանալով նրան ոչ այսօր, ապա վաղը, կամ ավելի ուշ՝ դասական պոեզիայի անթառամ արժեքներին հոգեպես շփվելու պահանջի առաջադրումը:

Չարենցը գրում էր. «Եվ ինչքան որ հետու կլինի մեր վաղվա պոեզիայի սոցիալական բովանդակությունը, օրհներգած կենցաղը՝ լոռեցի Հովհաննեսի, դյումրեցի Ավոյի և դանձայեցի Վահանի պատկերած կյանքից,— այնքան էլ սիրելի ու ընդունելի կլինեն նրբանք, հին աշխարհի քնարերգուները նոր աշխարհի պոետներին: Նրանց, երեկվա մեր տխրամած պոետների քնարերգած կենցաղի ժխտամամբ է միայն, որ կարող են ընդունելի ու սիրելի դառնալ նրբանք գալիֆի պոետներին»[23]:

Տեսական ըմբռնումների այսպիսի «ատմոսֆերայի» պայմաններում, բնականաբար, գրականության մեջ առատորեն բարգավաճում են աբստրակտ ռոմանտիկական պաթետիկան, առարկայապաշտությունը, «տիեզերական ռևոլյուցիայի» փառաբանությունը, տեխնիցիզմն ու մաշինիզմը: Մասսաների՝ բյուրերի, բազումի,— հեղափոխական, սոցիալիստական աշխարհաղգացումն արտահայտելու համար, գրականությունը որոշ ժամանակ Չարենցի դիպուկ արտահայտությամբ «իրն է ընտրում որպես հարմնացու», այսինքն՝ կենդանի մարդու հոգեբանությունը և սոցիալական էությունը փոխարինվում էր մեքենայի, շոգու, էլեկտրիկի, երկաթի ֆետիշացումով, կյանքի մարդկային բովանդակությունը տարալուծվում էր առարկաների աշխարհում:

«Мы растем из железа»— ազդարարում էր ռուս դարբնոցական բանաստեղծը, և նրան կրկնում էին հայ դինակիցները.

Մենք նոր ենք, մենք պոետներ՝ հանճար,
Մեր մուսան էլեկտրիկն է, շոգին:

20-ական թվականների գրականության տեսության մեջ գերակշիռ դիրքեր էին գրավել ազգային և գեղագիտական նիհիլիզմի սկզբունքները: Ոմանց կողմից անվերապահորեն ժխտվում էին ազգային գրականության ավանդությունները, մյուսներն առհասարակ ժխտում էին արվեստի գեղեցկությունները:

Սակայն սխալ կլինի գրությունը պատկերացնել այնպես, թե նոր գրականության գեղարվեստական սկզբունքների ինքնորոշման

[23] Եղիշե Չարենց. Գրականության մասին, Երևան, 1957:

շրջանում (1920—1924) հայ գրողների ստեղծագործության և գրական տեսության մեջ չկային այլ հոսանքներ ու տենդենցներ, թե գրականությունը բավարարվում էր նրանով, որ ճախրում էր միայն իրականությունից ածանցված «անօդ տարածություններում»:

Հենց միայն Չարենցի՝ գրական շարժման պարագլխի դիրքը նույն այս շրջանում ղգալիորեն հակասական էր: Մի կողմից նա, դեհհիկ-սոցիոլոգիական հայացքների ազդեցությամբ, սխեմատիկ էր պատկերացնում Հովհ. Թումանյանի և Վ. Տերյանի պոեզիայի էությունը, նրանց ստեղծագործության մեջ տեսնելով սոսկ իրենց միջավայրի, իրենց ժամանակի «անձուկ» բովանդակությունը, մյուս կողմից Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության պատմական արժեքից բացի ընդգծում էր նաև նրա էսթետիկական սկզբունքների արդիական մեծ նշանակությունը: Այս առումով ուշագրավ է 1923 թվականի հունվարի 1-ին գրած նամակը Հովհ. Թումանյանին: Հեռանալով Մոսկվայից, Չարենցը «մեր խոսքի ամենամեծ վարպետին» հայտնում է, որ ինքը մեկնում է Հայաստան՝ «խորապես համոզված լինելով, որ միայն այնտեղ, մեր հայրենի հզերքում մենք պիտի հնարավորություն ունենանք ստեղծելու մեր կուլտուրան, մեր գրական կուլտուրան, որը պետք է բխի Ձեր (Թումանյանի,— Ս. Ա.) ստեղծագործության՝ որպես տեղական ստեղծագործության, տրադիցիաներից»[24]:

Նույն 1923 թվականին, Թումանյանի ծաղման օրը, Չարենցը հրապարակում է իր «Գրքայրության շաղախը» հոդվածը, «տեղական ստեղծագործության», ազգային ավանդությունների տեսակետը լրացնելով Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության համամարդկային բովանդակության դրույթով. «Հովհաննես Թումանյանը մեկն էր այն երջանիկներից, որոնց հոգեկան հմայքը, տաղանդի կարողությունը այնքան էր զորավոր, որ ճեղքում էր ամեն մի արգելք ու պատնեշ, հասնում էր ուրիշի սրտերի խորքը, դառնում էր հանուր ու մարդկային»[25]:

Ազգային նիհիլիզմի ու «ուլտրա-ռևոլյուցիոնիզմի» մակընթաց ալիքը գրական միջավայրում առաջ է բերում հակահարված՝ ռեալիզմի պաշտպանության ուժգին տրամադրություններ:

Սոցիալիստական հայ գրականության զարգացման հետագա ուղիների վերաբերյալ դեղապիտական լայն ծրագրի նշանակություն ունեցավ Ալեքսանդր Մյասնիկյանի՝ «Պրոլետարական գրականու-

---

[24] Ե. Չարենց, Գրականության մասին, Երևան, 1957:

[25] «Խորհրդային Հայաստան», 1923, 1 ապրիլի:

թյանը նվիրված «Մուրճ ամսագրի համար 1-ի առթիվ» ընդարձակ հոդվածը[26]։

Գրական նոր շարժման առաջին քայլերը խրախուսող Ալ. Մյասնիկյանը այս հոդվածում նախ և առաջ քննադատության է ենթարկում «Մուրճ» հանդեսում տպագրված բանաստեղծություններն ու պատմվածքները, գտնելով, որ դրանք մասամբ ոչ պրոլետարական են, «մասամբ չեն արտահայտում հայ կյանքը և ավելի մեծ չափով էլ անգեղարվեստական են»[27]։

Գրական երկերի գնահատության հարցում կիրառելով բարձր գաղափարայնության, բովանդակության ռեալիստական խորության, ժողովրդայնության և գեղարվեստականության չափանիշները, Մյասնիկյանը խիստ քննադատում է գաղափարներով հեղհեղուկ և սխեմատիկ, ժողովրդային գրականության սկզբունքներն անտեսող, անարվեստ այն գրվածքները, որոնք անընդունակ են կատարելու մասսաների միտքը, զգացմունքը և կամքը կազմակերպելու իրենց սոցիալական դերը։ Մյասնիկյանի հոդվածում, սակայն, առավել հետաքրքրականը այն մտքերն են, որոնք վերաբերում են սոցիալիստական գրականության գալիքին։ Գրականության գործիչներից Մյասնիկյանը պահանջում էր նորարարներ, նոր ուղի բացողներ, կենսական նոր նյութի հայտնագործողներ։ Իսկական նորարարությունը, սակայն, նա տարբերում էր կեղծ նորարարական էքստազից։ Առաջադրելով «Հայ գրականության պրոլետարականությունը և պրոլետարական գրականության հայկականությունը» դիալեկտիկական բանաձևը, Մյասնիկյանը գտնում էր, որ պրոլետարական գեղարվեստը կարող է զարգանալ միայն ազգային, «տեղային» տրադիցիաների և սոցիալիստական շինարարության փորձից բխող ինտերնացիոնալիստական բովանդակության հիմքի վրա։

Գեղարվեստական գրականության ժողովրդային բովանդակության և ռեալիզմի հաղթանակի համար Մյասնիկյանը առաջնակարգ նշանակություն էր տալիս թեմատիկայի ընտրությանը։

Թեմաների կոնկրետացում, խոր ճանաչած ու զգացած կյանքի ցուցադրում՝ գեղարվեստական պատկերներում,— ահա այն ստուգված ճանապարհը, որով դեռ խանձարուրում գտնվող սովետահայ գրականությունը կարող է բարձրանալ մեծ գեղարվեստի աստիճանին։

«Հեղափոխական գրողը, աշխատավորության իդեալներով տոգորված բանաստեղծը հայ կյանքում այս 1922 թվականի նոյեմբեր

[26] «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 267—268։

[27] Նույն տեղում, № 267։

ամսին,— գրում է Մյասնիկյանը,— պետք է տեսնի այն, ինչ որ կա այնտեղ, պետք է որ երգի այն, ինչ բնական է...»[28]:

Արծարծելով գրականության զարգացման ուղիների հարցը, Մյասնիկյանը գտնում էր, որ հեղափոխական բովանդակության խոր արտացոլման համար առավել մեծ կարևորություն ու դաստիարակչական նշանակություն ունեն Հայաստանի կոնկրետ իրականությունից, նրա ռևոլյուցիոն անցյալից և սոցիալիստական շինարարության կենդանի փորձից քաղված թեմաները: «Նկարեցե՛ք, գրեցե՛ք և երգեցե՛ք հայ հեղափոխական տրադիցիա,— ասում էր Մյասնիկյանը,— ունենք ամբողջ քաղաքական էպոխա (այստեղ Մյասնիկյանը հիշում է Մալխասյան ապստամբությունը, Կարսի և Ալեքսանդրապոլի բանվորների և գյուղացիների «ժողովրդական բունկումները», հայ կարմիր մարտիկների հերոսությունը քաղաքացիական կռիվներում.— Ս. Ա.), որ ստեղծել է ժողովուրդը, նրա լավագույն զավակները, մեր կյանքի ամենալավ մարդիկ, ովքեր կենդանության դրանց մեռած թղթի վրա, գեղարվեստական ոգի ներշնչեցեք նրան: Չէ՞ որ սրանում է մեր պրոլետարական գեղարվեստի կոչումը»[29]:

Մյասնիկյանը գրողներից ավելի զգայուն ու ուշադիր վերաբերմունք էր հայցում սոցիալիստական աշխատանքի առաջին բողբոջների նկատմամբ, աշխատանքային նոր կապերի մեջ հոգեպես վերածնվող նոր մարդու նկատմամբ. «Ջրանցքների վրա ո՞վ է աշխատում՝ հայ բանվորն ու գյուղացին: Ո՞վ է խճուղիները կարդի բերում—նրանք: Ո՞վ է դաշտերը հերկում, ո՞վ է ցանում այս միանդամայն նոր աշխատավորական պայմաններում: Հայ աշխատավորական գյուղացին: Եվ ինչպիսի ելևէջներ ունի այս աշխատանքը և ինչ ձևեր է կրում նա, ինչ տեսակ օրինակներ է նա տալիս: Մի՞թե այս ամենը չի հարստացնի մեր գրականությունը: Նա, անշուշտ, կհարստացնի, եթե մենք հետևենք մեր մթնոլորտին, մեր իրականությանը, ապրենք նրանով...»[30]:

«Հարուստ իրականություն կա, նյութը կա,— շարունակում է Մյասնիկյանը,— հնձողներ են պետք, չկան այն գրողները, որ երգեն այդ իրականությունը, պայմաններն այնպես են, որ մեր հեղափոխական ու պրոլետարական շնորհքով լցված գրողները շատ հեշտությամբ ու հաջողությամբ կկարողանան ստեղծագործել, ունենալով այդ տեսակ հարուստ նյութ»[31]:

---

[28] «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 268:

[29] Նույն տեղում:

[30] Նույն տեղում:

[31] Նույն տեղում:

Գեղագիտական հայացքների խմորման և տարբեր ըմբռնումների սուր պայքարի այս իրադրության մեջ «ընդհատված» գրական աշխատանքը վերսկսեց Ակսել Բակունցը։

Երևանի և Թիֆլիսի օրաթերթերում՝ «Խորհրդային Հայաստան» ու «Մարտակոչ»,— մեկը մյուսի հետևից սկսեցին տպագրվել Ջանգեզուրի գավառական գյուղատնտես Ակսել Բակունցի թղթակցությունները, զրույցները, պատկերները, ակնարկները, նամականին։ Բնորոշ է, որ գրական այդ «մանրուքը» գերազանցապես լույս էր տեսնում երևույթների, դեպքերի ու գյուղական անցուդարձի հավաստիությունը հաստատող վերնագրերով. «Մեր գյուղերում», «Գավառական նամականի», «Նամակներ գյուղից»։ Բնորոշ է նաև, որ ակնարկների մյուս խումբը վերնագրված է այն գյուղերի ու ավանների անուններով, որոնցից ստացած իր տպավորությունները, գյուղական կենցաղի ու աշխատանքի իր ամենօրյա զննումներն էր նա հանձնում ընթերցողի ուշադրությանը՝ «Կյորա», «Խոտ», «Բիչանագ», «Շաթրիզ», «Արմաշ», «Լծեն», «Սարալու» և այլն։

1923—1925 թվականների ընթացքում Բակունցը զբաղվում էր բառիս բուն իմաստով՝ գյուղագրությամբ, զանգեզուրյան գյուղերի կենցաղային առօրյայի տարեգրությամբ։

Գրական-էսթետիկական խնդիրներից ավելի գյուղթղթակից ու ակնարկագիր Բակունցին հետաքրքրում էր հայ գյուղի հեղափոխական վերափոխության հետ կապված ընթացիկ հարցերը հասարակական քննության առարկա դարձնելու հարցասիրությունը։ Եվ, այնուամենայնիվ, Բակունցը հետամուտ էր նաև գրական որոշ դիրքերի պաշտպանության։ Այս առումով ուշագրավ են Բակունցի նամակներում արտահայտված մի շարք մտքեր, որոնք պարզում են նրա ակնարկագրական աշխատանքի բովանդակությունը, բնույթն ու ուղղությունը։

1924 թվականին «Նամակներ գյուղից» հոդվածում նա խստորեն քննադատում է հայ գյուղը իդեալագործող այն «քնարերգակներին», ովքեր հովվերգու զրոսաշրջիկի աչքերով են դիտում կյանքը։ «Մութ ու տգետ գյուղացին այնքան էլ հեշտ չի ճարում այն չոր հացը, որ ուտում է և չկա ամենևին այն իդիլիան, որի մասին երգում է պոետը»,— եզրակացնում է Բակունցն իր նամակում։

Բակունցը մեր օրերում արձագանքում էր Հովհ. Թումանյանի՝ իրեն ժամանակակից գրողներից ունեցած տրտունջներին և կարծես շարունակում էր նրա անբավականությունը նրանցից, ովքեր «ոչ

ապրել են հայ գյուղում, ոչ քնել են հայի գյուղում», բայց անվերջ խոսում են գյուղի անունից։

Մի ուրիշ նամակում Բակունցն ուղղակիորեն հակադրվում է «մուրճական» գեղագիտությանը, գրելով. «Մեծ քաղաքներում պուհաններ շատ կան, որոնք հորինում են «երկաթի երգեր», գրում «վուլկան» կամ «տիտան», մի խոսքով մի ամբողջ «հրաբխապոեզիա»։ Իսկ ո՞վ է գրել այն մասին, որ Հերիքնազը հիմա գլխադատակա է»[32]։

Անշուշտ, առանձին խորհրդաստություն չեն պարունակում այս խոսքերը, սակայն արտահայտում են Բակունցի՝ երիտասարդ գրողի առողջ վերաբերմունքը դեպի իր նյութը, նրա հայացքների զգաստությունը։ Դրանց մեջ ուշագրավ է նախ և առաջ հեգնական շեշտով մղվող բանավեճը աբստրակտ ռոմանտիկական պատկերման մեթոդի, գրականության մեջ բարգավաճող «կոսմիկական» «տարածական ընդգրկման» երևույթների, «երկաթի երգի» մոլորության դեմ և ապա դեպի ռեալիստականը, բնականը, իրականը դառնալու պահանջը։

Անզարդ, չգեղեցկացված նյութի, իրական դեպքի ու բնական կենցաղի դիրքորոշումով բակունցյան դեռևս շատ կողմերով ոչ բարձրորակ, դեռևս գեղարվեստական տեսակետից անկատար ակնարկը գնահատելի է հատկապես կենդանի իրականության հետ ունեցած մերձեցումներով։

Ակնարկագրությունը Բակունցի համար՝ ճանապարհ էր դեպի մեծ գրականություն,— այստեղ, թե՛ նյութի և թե՛ գրական դիրքերի առումով, ապագա գրական հասունացման հատիկներն են նըշմարվում։

Չէին սխալվում նրանք, այդ թվում և գրողի բարեկամները, ովքեր գեղարվեստականության իմաստով մեծ տարածություն էին տեսնում Բակունցի առաջին շրջանի (1923—1926) ակնարկների ու նրա պատմվածքի միջև։ Այդպիսի մի դիտողություն էլ արել է Զարենցը։ Ահա Զարենցի անթվակիր մի գրառումը, որտեղ Բակունցի ակնարկների գեղարվեստականության պակասն է մատնանշվում. «Նրա գրական աշխատանքի երկու կողմը՝ հիանալի նովելիստ և մակերեսային օչերկիստ։ «Մթնաձորը»—գյուղական ակնարկները»[33]։

---

[32] «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 238։

[33] Հայկական ՍՍՌ ԳԱ գրականության և արվեստի թանգարան, Զարենցի ֆոնդ։

Մամուլում ուրիշ տեսակետներ էլ են արձանագրվել ակնարկագիր Բակունցի մասին, լավ և վատ, ճիշտ և սխալ, բայց դրանց մեջ իշխող է եղել մի թյուրատեսություն, որի համաձայն Բակունցի ակնարկների գեղարվեստական թուլությունը դիտվում է իբրև ստեղծագործական երկվության արտահայտություն, իբրև նոր ժամանակների հետ գրողի ունեցած հոգեկան խզումների հետևանք։

1928 թվականին «Գրական դիրքերում» հանդեսում տպագրված մի հոդվածում հայտարարվում է, թե Բակունցը որպես գեղագետ՝ «իր կապերը չի խզել անցյալից», թեև որպես մտածող՝ «կապված է նորի հետ»[34]։

Ավելի պատկերավոր նույն այս միտքն արտահայտել է Խ. Սարգսյանը. «Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ Բակունցը դեռ վերջնականապես իր մեջ չի ներշնչել արդի կյանքի դինամիկան (ընդգծումն իմն է.— Ս. Ա.)։ Բակունցի արհեստը կոլիզիայի մեջ է նրա արվեստի հետ։ Ըստ արհեստի Բակունցը պետք է պատվաստի մեր գյուղերին տրակտոր և առհասարակ ցանի մեքենայացման սերմեր,— դա, մենք հավատացած ենք, անում է ամենայն սիրով ու հոժարությամբ։ Բայց մյուս կողմից հինավուրց գութանն իր լծականներով նրա մեջ ավելի շատ ապրումներ է զարթեցնում»[35]։

«Բակունցի գրիչը իսկույն ևեթ դավաճանում է նրան, երբ նա փորձում է հին աշխարհից թևակոխել նոր աշխարհը» ասում է նա հոդվածի շարունակության մեջ։ Թեև գրականագետը վերապահություն է անում, հնի և նորի հակասությունը բացատրելով փորձի ու հասունության բացակայությամբ, «մարսած նյութի», կյանքից մթերած տպավորությունների «հալոցքի» պակասով, սակայն, նա էլ, ուրիշների նման և հավանաբար տիրապետող կարծիքին տուրք տալով, Բակունցի ստեղծագործության նյութի մեծ մասը կապում է անցյալի հետ։

Այս կարծիքները «չարյաց փոքրագույնն» էին։ Մի շարք քննադատներ ավելի հեռուն էին գնում և «ստեղծագործական ճգնաժամի», ստեղծագործական էրկվության, հոգեկան ներքին հակասությունների արտահայտությունն էին համարում այն իրողությունը, որ «Տրախտորի մաշինը» կամ «Գավառական նամականին» չունեն «Միրհավի» կամ «Ալպիական մանուշակի» ոճի նրբությունն ու արտահայտման գեղեցկությունը։

Այսպես խստահայաց դատելով Բակունցի ակնարկների մասին, նրանք մոռացության էին մատնում այն պարագան, որ գործ

---

[34] «Գրական դիրքերում», 1928, № 5։

[35] Խ. Սարգսյան, Ակսել Բակունց, «Նորք», Երևան, 1928, գիրք 1։

ունեն հեղինակի գրական նախապատմության՝ նրա գրական աշխատանքի սկզբնավորման հետ։

Բանն այն է, որ գյուղական ակնարկների մեծ մասը գրված են 1924—1926 թվականների ընթացքում, երբ Բակունցը ագրոնոմ էր, զբաղմունքի բերումով շրջում էր Զանգեզուրի գյուղերում, դիտում էր գյուղացիական առօրյան և իր անմիջական գրառումները՝ նամակների, թղթակցությունների, հոդվածի, ճանապարհորդի տպավորության, ականատեսի լրագրային դիտողության ձևով ուղարկում էր կենտրոնական օրաթերթերին (նաև «Մանկալին»), ոչ այնքան մտահղացած նյութի գեղարվեստական ձևավորման, որքան նոր գյուղի գործնական, անհետաձգելի, ցավոտ հարցերը հասարակության ուշադրությանը հանձնելու խնդիրներով։

Ճանաչողական արժեք ներկայացնող ակնարկ-թղթակցությունների մեջ Բակունցը ներկայացնում է հեղափոխության առաջին տարիների առօրյան՝ հողային վեճեր, մանկալի ու սերմնացանի աշխատանք, նոր ավանների հիմնում, ոռոգման խնդիրներ, ժողովներ ու նիստեր, գյուղատնտեսական մեքենաների՝ սերմնացանի ու շարքացանի մուտքը հեռավոր գյուղեր, վիճակագրական տվյալներ, հողաչափություն, մահվան կռիվ գյուղի աղքատության, հետամնացության դեմ։ Զանգեզուրյան գյուղերը՝ Խոտ, Շաթրիվ, Կյորա, Խնձորեսկ, Լծեն, Արմաշ և այլն, նրա ակնարկ-թղթակցություններում հանդես են գալիս նախակոլտնտեսային զարթոնքի օրերին, շատ բանով դեռ պահպանած հին կյանքից ժառանգություն ստացած տնտեսական ու կուլտուրական հետամնացությունը, նահապետական լուծյունն ու հնավանդ նախապաշարմունքները, ինչպես նաև այդ նահապետական լուծյանն աններդաշնակ կյանքի նոր ձևերի կառուցման ընթացքը՝ ռոմանտիկ խանդավառության հարաբերության մեջ։

Բակունցին մատչելի զանգեզուրյան գյուղը իր աղքատությամբ ու խեղճությամբ հիշեցնում է նախնադարյան կյանքը. «Քսենոֆոնից շատ դարեր առաջվա գյուղն է հիշեցնում»[36]։ Հեղափոխությունը այդ գյուղը գտավ կաթվածահար տնտեսությամբ, ավերված կենցաղով, ծայրահեղ թշվառության մեջ։ Բակունցը պատմում է ընտանիքների մասին, որոնք արևկող են անում բաց երկնքի տակ, քնում են դարմանոցում ու ձիերի ախոռում։ Նա պատմում է մաճկալների դառն աշխատանքի մասին, որոնց գութանը հաղիվ է շրջանցում հողի մեջ ընկած քարաբեկորները, հացթուխ ու լվացքարար այրիների մասին, որոնց անթարթ հայացքը չի հեռանում Անդրկասպյան երկ-

[36] «Նամակներ գյուղից», «Խորհրդային Հայաստան», 1924, № 299։

րի մշուշոտ ճամփաներից, անտառապահների մասին, որոնք գրեթե ապրում են «արջային» կյանքով, գյուղական ամենօրյա ու երբեք չհանդարտվող վեճերի մասին, աղքատ գյուղի մասին, որտեղ «յոթանասուն ծուխ ունի մի ձի ու մի ջորի», որտեղ տուն կա, «որի շեմքում կատու էլ չի մլավում»:

Սա անվերջ պատերազմներից ու հարստահարություններից ավերված հայկական գյուղի ստատիկան է, նրա հարաբերական անշարժության պատկերը: Բակունցը հեգնում է այն պոետներին, որոնք քաղաքից սիրով են գովում մաճկալին ու սերմնացանին, հեռվից-հեռու ներկայացնում «օրերի շառաչը» գյուղում, բայց չեն խորանում գյուղական իրականության կենսական հարցերի մեջ:

Ակնարկագիր Բակունցի գրիչը առաջ չի վազում իրականությունից, այն խիստ ճշմարտապատում է և միաժամանակ ընդունակ՝ հնի միջից առանձնացնելու նոր կենցաղի ու գիտակցության դեռևս «բարակ, բայց կենսունակ ու զարգացող շերտերը»:

Բակունցը ներկայացնում է գյուղում արմատներ գցող նոր կենցաղի մատաղ տունկերի աճման դժվարությունները՝ հեղափոխության առաջին օրերին («Արտելիա», 1925), փորձում է գտնել հնի անհետացման և նոր կենցաղի ծնունդի պատմական օրինաչափության կոնկրետ դրսևորումը մարդկանց հոգեբանական աշխարհում («Տրախտորի մաշին», 1925), ցուցադրել «դարնան կանաչի պես» ծլող նորի բախումը հին կենցաղի հետ, որը տանում է դեպի կյանքի նոր ձևերի հաղթանակ. «Հին կապերը թուլանում են, տեղ-տեղ մի թեթև հարվածի են սպասում, որ իսպառ վերանան»[37]:

Գյուղի ներքին դինամիկայի զգացողությունն էր Բակունցին թելադրում պատմականորեն հագեցած տողերը. «Անդարձ մեռնում է հինը, և նորը գարնան կանաչի պես հերվա դեղնած ցողունների արանքից ծլում է փարթամորեն»[38]:

Նորի այս ծլարձակումը Բակունցը գտնում է Գալուստի բերած խոտաբույսային նոր կուլտուրայի՝ վիկի արմատավորման ու գյուղացիների թերահավատության հաղթահարման մեջ («Գալուստի վիկը» ագրո-պատմվածքում), հայրենադարձների հիմնադրած նոր գյուղի՝ Արմաշի աշխատանքային հուզեռի մեջ («Արմաշ»), թեթերի ու գրքերի նկատմամբ արթնացած ծարավի մեջ, առհասարակ հեղափոխության բարերար ազդեցությամբ դեպի նորը կատարված հաստատուն շրջադարձի ու ստեղծագործական աշխատանքի բերկրանքի մեջ:

---

[37] «Գավառական նամականի», «Մարտակոչ», 1925, № 89:

[38] «Տրախտորի մաշին», «Խորհրդային Հայաստան», № 221:

Բակունցը թեև իր ակնարկներում չի ստեղծում գյուղի մարդկանց կերպարներ՝ հոգեբանական աշխարհի ձևավորման ընթացքում, բայց հրապարակ է հանում մի շարք հոգեբանական նրբություններ ու կենդանի գծեր մեր հասարակության վաղ տարիների առօրյայից, որոնք ճանաչողական արժեք են ներկայացնում: «Ծառուն տղան», «Թանգին» ակնարկները մանավանդ, հայտաբերում են այն ըմբռնումը, որ նորի հաղթանակը հեշտությամբ չի կատարվում, որ հին կյանքի վերջին բեկորները դժվարությամբ են թողնում ասպարեզը, որ դա հոգեբանական-սոցիալական բարդ պրոցես է:

Քննադատության մեջ ճիշտ է նկատված, թե «Թանգին», «Ծառուն տղան» և ուրիշ գործերում Բակունցը վերարտադրում է «հնի դանդաղ անէացումը իր համար անհարազատ միջավայրում» և նոր կյանքը դարձնում է «հնի մահացման ֆոն»[39]:

Բակունցյան ակնարկը վկայում է, որ նա վերապրում էր սոցիալական նոր հույզերի, կյանքի սոցիալիստական վերածնության, գյուղում կառուցվող նոր կենսակերպածքի, հասարակական զարթոնքի ռոմանտիկան, պատրաստ էր նորը իր հոգեբանական ապարատով անցկացնելու համար և անպատրաստ էր գրական պատրաստության տեսակետից: Արհեստի (ապրոնոմիական զրազմունքի) և արվեստի նկատված «հակասությունը», այսպիսով բացատրվում է ոչ թե հոգեբանական շարժառիթներով, «գիտակցության միասնացման» պակասով, այլ այն հանգամանքով, որ Բակունցը արձագանքում է օրվա անցուդարձին՝ իբրև լրագրող-գյուղատնտես և կուտակում էր տպավորություններ՝ հանդես գալու որպես գեղագետ:

Եվ գեղագետը ոչ միայն չուշացավ, այլև ծնվեց գրեթե լրագրողին զուգահեռ, նույն այդ «հումույթի»՝ ակնարկի պատվանդանի վրա:

Ինչպե՞ս հասկանալ այս «պատվանդանը»: Անշուշտ, ոչ այն առումով, թե ակնարկները ուղղակիորեն հարստացան, մշակվեցին և դարձան լիարժեք գեղարվեստական կտավներ. առանձին ճշգրիտ դիտողություններ, արտահայտություններ, զննումներ, նույնիսկ կերպարներ, իհարկե, օգտագործվեցին՝ հարստացված վիճակում:

Ուշի-ուշով դիտելով Բակունցի պատմվածքները, չի կարելի չնշմարել, որ առանձին մարդկանց նախատիպարներ, դիալոգի ձևվեր, հոգեբանական նրբերանգներ գալիս են նրա այս կամ այն ակնարկից, ուրիշ խոսքով գրական այդ պատառիկների մեջ կան ապագա հասուն գործերի սաղմերը:

[39] Խ. Սարգսյան, Ակսել Բակունց, «Նորք», 1928, դիրք առաջին:

էական կապը, սակայն, պետք է որոնել կյանքի հանդեպ գեղագիտական այն վերաբերմունքի մեջ, որ ի հայտ է գալիս ակնարկում. իրական դեպք, կենսական պարզ սյուժե, որ ժխտում էր սյուժեի ավանդական տիպերը, խոր հարգանք բնականի՝ նատուրայի նկատմամբ, բնության հուզական ընկալում,— ահա այն հիմնական տարրերը, որ Բակունցը վերցրեց ակնարկներից՝ գրական մեծ ճանապարհի համար։

Չափազանց զգայուն ու ուշադիր էր Բակունցը ռեալականության այս բաղադրիչների հանդեպ, և, այդուամենայնիվ, նա ներքին պահանջ էր զգում՝ «ազատագրվելու» այդ ռեալականությունից՝ հանուն բարձր արվեստի, հանուն կենսական ու գեղարվեստական ճշմարտության միաձուլման։

«ՄԲՆԱՁՈՐ»

ԳՐՈՂԻ ԾՆՈՒՆԴԸ: ԼԵԳԵՆԴ ԲԱԿՈՒՆՑԻ ՄԱՍԻՆ: ԲԱԿՈՒՆՑԻ ԱՇԽԱՐՀԸ

1

Հայ գրականության պատմության մեջ կան այնպիսի երջանիկ ու հիշատակարժան տարեթվեր, որոնց հետ անխափան վավերացվում է նոր և խոշոր գրական անհատականության ծնունդը: Ոչ թե աստիճանաբար, այլ միանգամից...

1898 թվականին լույս տեսավ Ավ. Իսահակյանի «Երգեր ու վերքեր» ժողովածուն ու ժամանակագրական մի նոր թվական ավելացավ հայրենի գրականության շղթային: 1908 թվականին հրատարակվեց Վահան Տերյանի «Մթնաշաղի անուրջները» գիրքը և ժամանակի օդը ամբողջովին լցվեց-հագեցավ Տերյանի մոտիվներով, ռիթմերով ու հնչյուններով: 1916 թվականին խռովահույզ Եղիշե Չարենցը ծնվեց «Դանթեական առասպել» պոեմի հետ միասին, իսկ 1918-ին՝ Ստ. Զորյանը «Տխուր մարդիկ» հավաքածուով բացեց հայկական պատմվածքի մի նոր, գեղեցիկ էջը:

Հայ գրականության պատմության այդպիսի մի նշանավոր տարեթիվ էլ 1927 թվականն էր, երբ լույս տեսավ Ակսել Բակունցի պատմվածքների անդրանիկ ժողովածուն, մի գիրք՝ անկազմ ու անշուք ձևավորումով, որին փառավոր կյանք ու ապագա վիճակվեց հայրենի գրականության հին ու նոր արժեքների շարքում:

«Մթնաձորը» արտակարգ խանդավառություն առաջացրեց լայն ընթերցողների շարքում, թեև այն ժամանակ այդ «լայնի» մասշտաբները զգալապես ցիջում էին այսօրվա մասշտաբներին և գերազանցապես ընդգրկում էին մտավորականությանը: Գրական մթնոլորտը սկսեց շնչել Բակունցի կերպարներով ու գույներով, ալպիական մանուշակի բուրմունքով ու միրհավի կարոտած ձայներով: Գրականության և կյանքի այդպիսի ծայրագույն նմանություն

և դրա հետ մեկտեղ՝ այդպիսի «հեռավորության», հազվագյուտ երևույթ էր. մարդիկ բակունցյան էջերում այնքան հարազատություն էին շոշափում և այնքան մտերմություն՝ որսում իրենց հոգեկան աշխարհի համար:

Շատ ու շատ «գաղափարական», «բարոյախոսական» սխեմատրքեր խղճուկ էին թվում Բակունցի ճշմարտախոս ու մշակված, խիստ իրական ու խիստ բանաստեղծական գեղանկարչության առաջ: Ընթերցողը կաշառվեց նոր գրողի արվեստի թարմությամբ, տաղանդի ճշմարտախոսությամբ, հայացքների հետևողականությամբ ու ձեռք մեկնեց նրան՝ որպես բարեկամի:

Եվ, այդուամենայնիվ, «Մթնաձորը» ոչ միայն դուրս չմնաց ժամանակի համար բնորոշ գռեհիկ-սոցիոլոգիական կամայականությունների հարվածներից, այլև դարձավ այն հենքը, որի վրա հյուսվեց երկար ճանապարհ անցած՝ տասնամյակներ հարատևած ու դեռ մինչև այսօր էլ որոշ անդրդվելի աղանդավորների կողմից չհաղթահարված լեգենդը Բակունցի ստեղծագործության էության մասին:

Ո՞րն է այդ բռնաղբոսիկ լեգենդի «հասարակական համարժեքն» ու տրամաբանական եղրակացությունը:

Բակունցը հանդես է գալիս,— ասում էին գրական միստիֆիկատորները,— իբրև գյուղական հետամնացության, կյանքի պարփակվածության երգիչ, իբրև նահապետական կապերի խորտակման ողբասաց, կամ լավագույն դեպքում ժխտվում էր նրա ստեղծագործական աշխատանքի գիտակցական բնույթը՝ «չգիտակցված ապավորությունների արվեստ», «գավառական իմպրեսիոնիզմ» դիտվելով այն:

Ի՞նչ հիմքի, գրական ի՞նչ նյութի ու տվյալների վրա էր արվում այս հակատրամաբանական ու անհոգի եղրակացությունը:

«Մթնաձոր» հավաքածուի պատմվածքները,— դրանց մեջ էին «Ալպիական մանուշակը», «Լաո-Մարգարը», «Միրհավը», «Այու սարի լանջին», «Խոնարհ աղջիկը», «Մթնաձորի «չարքը»», «Տիգրանուհին» և այլն,— ներկայացնում էին իրական, չգունազարդված եղերքը՝ նրան բնորոշ ողբերգական ցավերով ու հոգու տագնապներով, մարդկային բազում հոգսերով ու երազներով: Բակունցը գրում էր իրեն շատ լավ ծանոթ ու իրեն հարազատացած գյուղական կյանքի մասին,— դեռ մանկությունից նա պահպանել էր հատուկ ակնածանք, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ այրող, տանջագին, մեծ սեր հայրենի բնության գրկում ապրող մարդկանց ժողովրդական կենցաղի, նրանց բարոյական ավանդների, բնության «ազատ զա-

վակներին» կյանքի յուրահատուկ ձևերի ու նրանց գոյության միամտության չափ պարզ ու արդար կենսափիլիսոփայության հանդեպ։

Մինաձորը՝ Բակունցի սիրելի եզերքը, տառապանքով ու անթիվ զոհողություններով, եկել-հասել էր հեղափոխությանը, բայց մի քանի տարում չէր հասցրել «հրաժարվել» իր անցյալից՝ իր բազում ցավերից, մարդկային ողբերգություն ծնող պայմաններից։

Անցյալից մնացած ցավերի հետ միասին Մինաձորը միաժամանակ բերել էր փորձություններում ստուգված հոգեկան շատ ու շատ արժեքներ, որոնց հանդեպ գրողը լցված էր անկաշառ սիրով։

Բակունցի հոգեկան աշխարհում ասես անվերջ զրնգում էր Վահան Տերյանի ազնիվ ու անդավաճան երգը հայրենիքի մասին.

Ջշլացա խնդուն փառքիդ
Անցյալ ու հին փայլով երբեք,—
Սիրեցի հեզ, անքեն հոգիդ
Ու երգերդ մեղմ ու բեկբեկ...

Խեղճությունդ՝ խավար ու լուռ,
Աղոթքներդ՝ դառն ու ցավոտ,
Ջանգակներիդ զարկը տխուր,
Եվ խուղերիդ լույսերն աղոտ։

Բակունցի համար գերագույն պարտականություն էր գրել իր եզերքի մասին, չթաքցնել նրա տխրությունները, անվախ գրչով դուրս բերել մինաձորյան ճշմարտությունը, կանգնել նրա կյանքի բանաստեղծական կողմերի պաշտպանության դիրքերում։

Բնական աշխարհի ռուսսոյական որոշ երանգներ ունեցող հիացմունքը, սակայն, երբեք չմթագնեց Բակունցի տեսադաշտը, չսահմանափակեց նրա գեղարվեստական զննումների ոլորտը, չաղքատացրեց նրա «գեղագիտական իդեալի» բովանդակությունը, նրան չտարավ մոռացված աշխարհի՝ Մինաձորի ոսկեզօծման ուղիներով։ Բայց... ճշմարտության առաջ գրողի ծնրադրումը համարվեց հետադարձ ռոմանտիկայի դրսևորում, նախնադարյան վայրենության ջատագովում[1]։

[1] «Գրական դիրքերում» հանդեսի 1927 թվականի 2-րդ համարում Գ. Վանանդեցին գրեց, թե «Բակունցը հնչեցնում է հին գյուղի մահացման ողբը», թե «Ակսելն ավելի նման է Պիլնյակին»։ Բակունցի և Պիլնյակի՝ մարդու մեջ գազանը հայտնագործող «իմաստասերի» այս զուգահեռը հետագայում ստացավ այսպիսի կերպարանք. «Արջը,— ահա գանգեղության գյուղի էմբլեման ըստ Բակունցի» («Գրական թերթ», 1936, № 19)։

Ելնելով ոչ թե նրա պատմվածքների իրական բովանդակությունից, որն ավելի լայն է, ավելի խոր, նպատակասլաց ու մարդկային, այլ «նատուրալ» կյանքի դրական որոշ սկզբունքների նկատմամբ Բակունցի ունեցած անպաճուճ հայացքից, նրան վերագրվում էր «դարձ դեպի բնությունը», դեպի անմարդաբնակ ժայռերն ու անանցանելի անտառները համասունյան նշանաբանը, նրա ստեղծագործության գլխավոր երակը համարվում էր հին, կղզիացած, ապագայից անջրպետված դյուղացիական տնտեսության պաշտամունքը և «հողի իշխանության» սրբագործումը:

Գլխիվայր շուռ տալով փաստերը, չխորանալով Բակունցի էպիկական իդեալի՝ նրա սիրո ու պոռթկման յուրահատկության մեջ, չհասկանալով նրա տաղանդի բնավորությունը, «Մթնաձորին» ընդդիմադիր թևը նրան մեղադրում էր բոլոր մահացու մեղքերի մեջ, հասնելով մինչև Բակունցին Հին Հայաստանի ռոմանտիկայի ու «սոցիալական թշվառության» իդեալականացման երգիչ համարելու ծայրահեղ հայտարարությունը:

Սաստկացող ու երբեք չհավասարակշռվող վեճը այդ ճանապարհով դառնում էր լեգենդ: Այս լեգենդի հեղինակները նույնիսկ օգնության էին կանչում Չարենցի բանաստեղծական մակագրությունը, որը կապ չուներ նրանց հորինվածքների հետ:

Չարենցի բանաստեղծական արձագանքը, նրա հայտնի մակագրությունը՝ «Ակսելին՝ «Մթնաձորը» կարդալուց հետո»,— համաձայնություն էր համարվում «ողբասաց բնապաշտի» տեսակետին:

Քո «Մթնաձորում» թախիծ է ծորում
Ու կարոտ՝ մանկութ հարազատ ձորի,—
Աշխատիր, սակայն, որ մութ այդ ձորում
Քո պայծառ ուղին անդարձ չկորի:

Հայկական ՍՍՌ ԳԱ գրականության և արվեստի թանգարանում, Չարենցի սակավաքանակ թղթերի մեջ պահվում է այս քառատողի մի ուրիշ, հավանաբար առաջին, նախնական տարբերակը, որտեղ Չարենցը ոչ թե առանձնաշնորհում է նահապետական աշխարհի սրբագործումը՝ «անհաղթահարելի կարոտը», այլ մատնանշում է Բակունցի ներքին աշխարհի էությունը՝ նրա բնական ցավը.

Մթնաձորում
Մութն է ծորում
Օճորքից,
Նա չի՞ արդյոք

Տալիս մորմոք
Քո երգին,—
Այստեղ դեռ կան
Մռայլ խութեր ու հերկեր,
Բայց այնտեղից որ դուրս եկար,
Պայծառ երգեր դու կերգես[2]։

Չարենցի այս չափածո գրության մեջ ուշագրավ է նախ և առաջ մի «մեղմացուցիչ» հանգամանք. նա նույնպես արձանագրում է Բակունցի պատմվածքներում արտահայտված թախծի ու կարոտի զգացմունքը՝ մանկության եղերքների նկատմամբ, բայց և փորձում է բացատրել նրա ցավի ու մորմոքի հասարակական շարժառիթը. Մթնաձորն է,— ասում է Չարենցը,— որ նրա երգին տալիս է իր գույները, իր տագնապները, իր ցավերը։

Կյանքի ճշմարտությունն էր կախված Բակունցի գրչից։

Այնուհետև. Բակունցին կյանքի քարացած ձևերի պաշտպանի, հին աշխարհը անրջողի հետադիմական միտքը վերագրողները նկատի չէին առնում մի կարևոր հանգամանք նույնպես՝ արվեստագետի ստեղծագործական հոգեբանությունը, նրա, այսպես ասած, գեղարվեստական նկարագիրը և «մոռացության տալով», նրա գնահատությանը մոտենում էին այն ժամանակ շրջանառության մեջ գտնվող սխեմատիզմի չափանիշներով։

Հայտնի ճշմարտություն է, որ ամեն մի իսկական, «ոչ նկատառումային», «ոչ մոմենտալիստ» արվեստագետ վերարտադրում է իրականության այն երևույթները, ընտրում է հասարակական-գեղարվեստական այն պրոբլեմները, որն ընդունում է նրա ստեղծագործական հոգեբանությունը և որի համար նախապատրաստված է նրա հոգեկան աշխարհը։

Արվեստագետի ներքին աշխարհը նման է այն գունավոր ապակուն, որն ընդունում է միայն և միայն որոշ տեսակի ճառագայթներ։ Բակունցի անմիջական ու խիզախության չափ անկեղծ տաղանդը ամբողջ էությամբ կապված էր նախ և առաջ հայ գյուղի, հայ գեղջուկի հետ, և նրա ստեղծագործության մեջ եղած թախիծն ու կարոտը ծնվում էր այն եղակի սիրուց, որ նա տածում էր դեպի հողի մարդիկ, դեպի ժողովրդական ներքին խավերը, որտեղից նա քաղում էր կյանքի իսկական պոեզիան, ուրիշների կողմից չնշմարված մարդկային հոգու պարզ դեղեցկությունները։

---

[2] *Հայկական ՍՍՌ ԳԱ գրականության և արվեստի թանգարան, Ե. Չարենցի ֆոնդ։*

«Հեղափոխության տարիներին ամբողջովին Հոկտեմբերի կողմն էի, բայց ամեն ինչ ընդունեցի յուրովի, գյուղացիական թեքումով»,— գրում էր իր դավանանքի մասին Բակունցին ժամանակակից ռուս ականավոր բանաստեղծ Սերգեյ Եսենինը։

Ճիշտ այդպես, Բակունցը նույնպես հեղափոխությունը ընդունում է գյուղացիական որոշ թեքումով, յուրահատուկ ձևով, չհայտնաբերելով, սակայն, եսենինյան պոեզիային բնորոշ դրամատիկական սուր հակասությունը, որն արտահայտվում էր մի կողմից՝ գիտակցությամբ նորն ընդունելու փաստով, մյուս կողմից՝ հոգեբանությամբ, սրտի անրջանքով դեռևս հին աշխարհին կառչելու մորմոքով։

Եսենինը բողոքում էր քաղաքի դեմ։ Նրա այդ խռովության մեջ արտահայտվում էր այն գյուղի հակասությունները, որ դեպի անցյալն էր սուզվում, տեղ բացելով սոցիալական նոր երևույթների առաջ։ «Քառասունք» պոեմում Եսենինը զայրույթով է դիմում «երկաթե հյուրին», որն իբր թե իր գիշատիչ թաթերն է մեկնում դեպի գյուղը։

Եսենինը սարսափով ու տագնապով էր լցվում այն բանից, որ թեթևոտն կարմրաբաշ մտրուկը անհույս վազում է դարի տեխնիկական հրաշքի՝ գնացքի ետևից, իսկ ապա ողջունում էր երիտասարդ Ռուսիայի ռևոլյուցիոն այգաբացը.

Տեսե՞լ եք արդյոք,
Գնացքն ինչպես է կտրելով դաշտեր,
Գլուխը կապույտ մուժի մեջ խրած,
Փնչացնելով իր ռունգով երկաթե,
Վազում չուգունե թաթերի վրա։
Տեսե՞լ եք ոնց է նրա ետևից
Խոտերի միջով,
Ինչպես մրցության տոնի ժամանակ,
Ոտները դեպի գլուխ նետելով
Թռչում մի թեթև կարմրաբաշ քուռակ։
Իմ ծիծաղելի, իմ անգին հիմար,
Ո՞ւր ես սլանում, չգիտե՞ս միթե,
Որ քո տոհմակից ձիերին հիմա
Հեծելազորն է հաղթել պողպատե։

(Թարգմ. Հ. Սահյանի)

Նա մեկ ամբողջովին ոգևորվում է նոր կյանքի գալստյան փաստով, ողջունում է երկրի պողպատյա զրնգոցը, ապա նորից-նոր դառնում է հին, սրտամաշ մորմոքին.

Եվ Ռուսիան նորից կպարի ուրախ,
Եվ լաց կլինի ցանկապատի տակ։

(Թարգմ. Վ. Դավթյանի)

«Հեռացող Ռուսաստանը» բանաստեղծության մեջ Սեհնինը իր մասին գրում էր.

Նոր մարդ չեմ ես, ոչ,
Չեմ թաքցնի դա,
Մի ոտքով, այո՛, մնացել եմ ես դեռ անցյալի մեջ,
Չգտելով հասնել զորքին պողպատյա,
Իսկ մյուս ոտքով սայթաքում եմ ես և ընկնում անվերջ։

(Թարգմ. Վ. Դավթյանի)

Նա չէր կարողանում հոգեկան կայունության ու ներդաշնակության հասնել, որովհետև, ինչպես ինքն է խոստովանում՝ «չի հասկանում, թե ուր է տանում դեպքերի ճակատագիրը»։

Այստեղից էլ հետադարձ կարոտը մուժիկային Ռուսաստանի հեռաստանների հանդեպ, այնտեղից էլ հին ու նոր կենաց սկըզբունքների պայքարը նրա ներքին աշխարհում, որի հիման վրա էլ Մաքսիմ Գորկին Սեհնինին համարում էր «վառ և դրամատիկ սիմվոլը» հեռացող և նորոգվող Ռուսաստանների։

Սեհնինի մոտ տատանումներն ու տարակուսանքները դառնում են աշխարհայացք։

Այն, ինչ Սերգեյ Սեհնինի աշխարհայացքի ցավագին հակասությունն էր ու երկվությունը, նրա հոգեկան դրաման, որը Մաքսիմ Գորկին Ռոմեն Ռոլանին գրած 1926 թվականի մարտի 24-ի նամակում բնութագրում է որպես «վերին աստիճանի հատկանշական» դաշտերին ու անտառներին, իր գյուղի եզերքին, կենդանիներին ու ծաղիկներին սիրահարված, «ռոմանտիկ ու լիրիկ գեղջուկ պատանու համար»,— կիրառելի չէ Ակսել Բակունցի աշխարհայացքի կապակցությամբ։

Եվ ահա թե ինչու։

«Գյուղացիական թևքումը», ասացինք, որ Բակունցի ստեղծագործության էությունն էր։ Հայրենի եզերքի՝ նրա լեռների ու ձորերի, արևի ու անտառների «ռոմանտիկ սիրահարվածությունը» ևս նրա տարերքն էր, բայց տարբեր բովանդակություն ու ելակետ ուներ գյուղի սերը Բակունցի համար։ Վերջինիս պատմվածքներում «նատուրալ կյանքի», ավելի ստույգ՝ ժողովրդական կենցաղի կարոտն ու սերը արտաղեղվում էր ոչ թե «քաղաքակրթությունից վրեժ լուծելու» պատճառաբանությամբ (իսկ Սեհնինի հոգեկան պառակտումն ու դրաման այդ բանի մեջ էր), այլ ուներ ուրիշ ակունք. «նա-

տուրալ կյանքի» մեջ էր ապրում ժողովուրդը, ուրեմն և պետք էր ժողովրդին ապավինել, նրա հետ ապրել ու շնչել, կանգնել նրա ճշմարտության կողքին:

Բակունցի համար սոցիալիստական հեղափոխության բերած ճշմարտությունն ակնհայտ էր և պատած չէր տարակուսանքների քողով, ինչպես դա արտահայտվում էր նրան ժամանակակից շատ մտավորականների մոտ,— ազնիվ, ժողովրդասեր մարդիկ, ռոմանտիկ բնավորություններ,— որոնք աշխարհավերակառուցման երազանքներով էին թեև լցված ու, այդուամենայնիվ, աշխարհի հեղափոխական վերափոխությունը համարում էին անիրականանալի ֆանտաստիկա, հեղափոխության մեծ նավավարին՝ Վ. Ի. Լենինին «կրեմլյան երազող»՝ անգլիական դրող Հերբերտ Ուելսի հետևությամբ:

Երիտասարդ Բակունցը աներեր հավատով ու անշեղ հույսով կանգնեց հեղափոխության դրոշի տակ: Բակունցի համար հեղափոխական նոր իրականության ծնունդը ողջունելը նշանակում էր ոչ թե սոսկական դեկլարացիա, այլ նախ և առաջ գործնական մասնակցություն հեղափոխության գործին:

Այս «գործնականը» չպետք է հասկանալ նեղ, ուտիլիտար, այլ ստեղծագործական աշխատանքի վերակառուցման իմաստով: «Վերակառուցումն» էլ նշանակում էր ավելի մոտ կանգնել ժողովրդին, հայրենի հողին, ավելի մերձենալ հեղափոխության իսկական, բուն արմատներին ու կենարար ուժերին:

Իսկ բակունցյան լեզո՞ղը, իսկ հին եզերքը վերադառնալու կո՞չը:

Հին գյուղի թեմատիկայի գերակշռություն, հին աշխարհի իդեալականացում, հեռացում ժամանակի «հրատապ» ու այրող խնդիրներից,— այսօր միամիտ են հնչում նման հարցադրումները, որովհետև «Մթնաձորի» պատմվածքների մեծ մասը պարզապես ներկայացնում է 20-ական թվականների հայկական գյուղը, որ դեռևս արտաքնապես պահպանում էր հնի կեղևը, իսկ ներսում՝ հոգեկան կապերով, ավելի ու ավելի ազատագրվում էր հնի կապանքներից: Հին գյուղն էլ է Բակունցը պատկերել՝ սոցիալական բնորոշ անարդարություններով ու այդ ամենը դատապարտող գրչով, բայց նշանակո՞ւմ էր արդյոք, թե Բակունցը մեզ հաշտեցնում է հին իրականության հետ, ինչպես քննադատներն էին արձակում իրենց դատավճիռը: Եվ նրանից պահանջում էին, որ «հրեկվա Մթնաձորը դարձնի գրական լուսաձոր»: Կարելի՞ է արդյոք այս հիման վրա նրա հոգեկան աշխարհը կապել հին կյանքի հետ, մոռանալով գե-

գարվեստական այն սկզբունքներն ու այն մոտեցումը, որ նա հանդես է բերում հին իրականությունը քննելիս։ Չէ՞ որ գյուղաշխարհին նա անդրադարձել է ոչ թե անցյալի վրա էլեգիա կարդալու, նրա անհետացումը ողբալու, այլ ժողովրդական կյանքի առողջ սկզբունքները բացահայտելու և անցյալի ծանր մղձավանջը նորի դիրքերից դատապարտելու համար։ Ճիշտ է նկատել ժամանակի գրականության հետազոտողը, թե «Ակսելը նկարչի վրձինին միացրել է տրուբադուրի քնարը»[3]։

Նկարիչ և տրուբադուր... «Անհամատեղելի» հատկանիշներ, որ այնպես հմուտ կարողացել էր շղթայել իրար Բակունցը։

Այո՛, նա իսկական տրուբադուր էր, ժողովրդական կյանքի շեփորահարը, զգայուն ամեն մի նորի ու նորի արժեք ունեցող «հնի» նկատմամբ։ Նրա կայունացումը, դիտավորյալ «սահմանափակումը» գյուղական թեմատիկայի մեջ, հենվում էր այդ իրականության անթերի իմացության, իր կենսափորձի մեջ կուտակված հարուստ տպավորությունների վրա։ Գյուղի մարդիկ, սրանց մեջ եղած փոխհարաբերությունները, սրանց հայացքները կյանքի մասին Բակունցի պատկերացումների մեջ ավելի ամբողջական տեսք ունեին, դարձել էին ստեղծագործական ակտի տարրեր, իսկ անցման շրջանի երևույթները, որոնք ենթակա էին ամենօրյա տեղաշարժերի ու աճման արագ փոփոխվող ընթացքին, դեռևս կարիք էին զգում ստեղծագործական լուրջ ուսումնասիրության՝ մակերեսահայաց չլինելու համար։

1925 թվականին, անդրադառնալով սովետական գրականության թեմատիկայի հարցին, Մաքսիմ Գորկին որոշ տրտունջով ու անհանգստությամբ արձանագրում էր. «Ձափից ավելի է գյուղը»։

Եթե այդ երևույթը օրինաչափ էր մեծ ու հարուստ, լայն հորիզոններ ընդգրկող ռուս գրականության համար, ապա ավելի քան հատկանշական կարող էր լինել հայ գրականությանը, որը, սկսած դեռ դասական անցյալից, գերազանցապես գյուղի գրականություն է եղել, գերազանցապես գյուղի հոգեբանություն է վերարտադրել։

Հայ գրականության վաղեմի տրադիցիան ու հայ ժողովրդի պատմական զարգացման ուրույնությունը, բնականաբար, իր ուժեղ դրոշմն է դնում 20-ական թվականների հայ արձակի այնպիսի դեմքերի ստեղծագործության վրա, ինչպես Ստ. Զորյանը և Ակսել Բակունցը։ Այդ տրադիցիան, կարելի է ասել, դառնում է այն ազ-

---

[3] Հ. Սուրխաբյան, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականությունը («Ակսել Բակունց» գլուխը), Երևան, 1929։

գային կենսաբեր ակունքը և հենքահողը, որի վրա ձևակերպվում է սոցիալիստական հայ արձակը։

Հայկական արձակի, այդ թվում նաև նրա նշանավոր վարպետի՝ Ակսել Բակունցի ստեղծագործության «գյուղացիական թևքումը» պատմական պայմանավորվածությունից բացի, գեղագիտական որոշ կարևորագույն սկզբունքների պաշտպանության նշանակություն էր ձեռք բերում 20-ական թվականների գրականության յուրահատուկ իրադրության մեջ։ Արծարծելով գյուղի թեմատիկան, նա առաջ էր քաշում դեպի ժողովուրդ գնալու նշանաբանը, հասարակ մարդու ճակատագիրն ու հոգեբանությունը, բնաշխարհի կոլորիտն ու ազգային հոգեբանության սրադիցիաները, մի խոսքով, ճշմարիտ բովանդակությունը, գեղարվեստական գրականության և՛ նյութը, և՛ նրա գլխավոր պրոբլեմը դարձնելու գեղագիտական դավանանքը։

Այսօր է, որ հասկանալի է դարձել, թե ինչի՞ն էր ծառայում և ո՞ւր էր կանչում Բակունցը, այսօր է, որ գիտակցվում է նրա ստեղծագործության առողջ էության պատմական ու ժամանակակից արժեքը, բայց դա չափազանց դժվարին, նույնիսկ կարելի է ասել՝ խիզախ քայլ էր՝ գեղագիտական բազմաթիվ նախապաշարմունքներով ու մոլորություններով «նվաճված» գրական միջավայրում։

Բակունցի կողմից գյուղի թեման որպես հայկական արձակի առաջատար թեմա առաջ էր քաշվում որպես սկզբունք ու պրոբլեմ, սկզբունք՝ ի պաշտպանություն դասական գրականության ավանդությունների, պրոբլեմ՝ հանուն ժամանակակից կյանքի ռեալիստական արտացոլման, հանուն գրականության ճշմարիտ բովանդակության։

20-ական թվականներին «նոր» գրողներից ոմանք անցյալի գրականության ավանդություններին հակադրվելը պատճառաբանում էին դասակարգային ինքնամփոփվածության դիրքերից, դատելով, որ յուրաքանչյուր դասակարգ, պրոլետարիատն առավել չափով, ինքն է ստեղծելու իր կուլտուրան՝ իր հոգեբանությամբ։ «Զախ» գեղհկարարների այս վնասակար ու սխալ տեսությունը նրանց հասցրին կենդանի մարդու հոգեբանական պատկերը սոցիոլոգիական սխեմայով փոխարինելու, արատարակտ ռոմանտիզմը արվեստի «միակ ճշմարիտ ուղղություն» համարելու դավանանքին։

Գռեհիկ սոցիոլոգիական նախապաշարմունքների, ֆորմալիստական չափ ու կշռաքի, արատարակտ ռոմանտիզմի ալյումի իրադրության մեջ Բակունցն իր պատմվածքներով հաստատում էր, որ հայրենի ժողովրդի պատմական բախտից ու առօրյա կյանքից չկտրվելով միայն կարելի է լինել ռեալիստ հոգեբան ու սոցիալա-

կանորեն ավելի խոր մտածող, քան աքաղաղի փքված կեցվածքով գյուղաշխարհը ոչ բանաստեղծական աշխարհ համարող «տեսության» կողմնակիցները:

«Շոգեգութանի», «շոգեհանդեսի», կոսմիկական չափանիշների պաշտամունքին Բակունցը հակադրում էր արվեստի ժողովրդայնության ծրագիրը՝ անցյալի ռեալիստների նվաճումների ու նրանց ստեղծագործական փորձի հաստատման հիմքի վրա:

Նա պաշտպանում էր տրադիցիան, պաշտպանում էր «գեներալ կլասիկներին», որոնք այն ժամանակ, որոշ «նորարարների» կողմից համարվում էին «անախրոնիզմ», իրենց «սպառած...»: Նա պայքարում էր արվեստի գեղեցիկ ծաղիկները ոտնակոխ անող և «պրոլետարական կուլտուրայի» «անօգ տարածություններում» վերասլաց ճախրող այն գրական նորելուկ օրենսդիրների դեմ, որոնց հանդեպ հաճախ էր մոլեգնում Վ. Ի. Լենինի՝ դասական ժառանգության մեծագույն պաշտպանի ու հովանավորողի զգաստ միտքը:

Ահա Լենինյան պատվիրաններից մեկը՝ Կլարա Ցետկինի հետ ունեցած զրույցից. «Գեղեցիկը անհրաժեշտ է պահպանել, վերցնել իբրև նմուշ, ելնել նրանից, եթե նույնիսկ նա «հին» է: Մենք ինչո՞ւ պետք է երես թեքենք իսկական գեղեցիկից, հրաժարվենք նրանից որպես հետագա զարգացման ելակետից, միմիայն այն հիման վրա, որ այն «հին» է»:

Բակունցը այն «նորերի» մեջ էր, որ մազաչափ անգամ դասական ավանդների ժխտմամբ չենթարկվեց 20-ական թվականներին տարածված գեղագիտական մոլորություններին և ոչ էլ տուրք տվեց գռեհիկ սոցիոլոգիական անբովանդակ սխեմաներին: Նա հայ գրականության այն մարտիկների շարքում էր, ովքեր չբաժանեցին «սահմանագծի» այն տեսությունը, որ անանցանելի պատնեշ էր կառուցում հին և նոր, անցյալ և ներկա արվեստների մեջ: Ավելին. նա գրական առաջին իսկ քայլերից անհրաժեշտություն ու պահանջ զգաց դառնալու բարոյական, սոցիալական ու հոգեբանական այն մեծ խնդիրների մթնոլորտը, որ զբաղեցրել էր դասական հայ գրականության բոլոր մեծերին, առավել չափով՝ վերջին շրջանի կլասիկներին՝ Հովհ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան, Վ. Տերյան:

Այս ուղղադատության մեջ մեծ դեր խաղաց նրա տաղանդի ժողովրդական տարերքը, կյանքի ու մարդկային բնավորությունների, ժողովրդական ոգու ճանաչողությունը, նրա մեջ զարգացած պատմության զգացմունքը:

«Անցնելով» դասական հայ գրականության դպրոցը, Բակունցը հավատարիմ մնաց նրա արմատական տրադիցիաներին՝ նրա հրո-

չական բնաշխարհիկ, ժողովրդական գրականության ոգուն։ Դերենիկ Դեմիրճյանի և Ստեփան Զորյանի՝ հայ գրականության դեռ անցյալից ճանաչված նշանավոր վարպետների հետ միասին, որոնք գրականության մեջ կայունացել էին՝ իրենց գեղարվեստական սկզբունքներով, Բակունցը սովետահայ արձակի զարգացումը դրեց մեծ բովանդակության, ժողովրդական արվեստի ճշմարիտ հունի մեջ, մի տեսակ աղեղ կապելով գրականության անցած ճանապարհի և նրա ապագայի միջև կառուցված կամուրջին։ Ոչ միայն իր գրվածքների թեմատիկայով ու նյութով, այլև գեղարվեստական ձևի առումով նա պահպանեց ազգային գույներն ու երանգները, ելնելով այն ճշմարիտ սկզբունքից, որ գեղարվեստական հայտնի ձևը դառնում է ազգային, երբ ընկնում է ամեն մի ժողովրդի հայրենի հողի ակոսը և բովանդակություն է ստանում նրանից։

Բակունցի գեղագիտական հայացքների մշակման ու բյուրեղացման ընթացքում էական նշանակություն ունեցավ նրա հոգեկան կապը և ապա՝ մասնակցությունը «Նոյեմբեր» գրական միության աշխատանքներին, որի շուրջը թեև համախմբված էին գրական տարբեր անհատականություն ունեցող գրողներ (Ե. Չարենց, Գ. Մահարի, Մ. Արմեն, Գ. Սարյան և այլն), սակայն, չնայած անհատական հակումների ու նախասիրությունների տարբերությանը, առաջ էին քաշում միասնական ստեղծագործական տեսակետ։

Ո՞րն էր «Նոյեմբերի» գրական պլատֆորմը, նրա դավանած ստեղծագործական ուղղությունը։

«Նոյեմբերի» դեկլարացիայի և այդ միության անդամների (հատկապես Եղիշե Չարենցի) գրական ելույթների մեջ առանձնահատուկ շեշտվում է երկու կարևոր հանգամանք։ Առաջինը՝ «ջերմոցային», սխեմատիկ, կյանքի բարդ երևույթները պարզունակ դարձնող և հակասությունները խլացնող գրականությունը «հաղթահարելու» հարցն էր, գրական տարբեր հոսանքների ու ոճերի ազատ մրցության սահմանափակման փորձերի դեմ պայքարելու հարցը, երկրորդը՝ նոր արվեստի ուղիներն ու շավիղները, նրա բովանդակությունը որոնելիս ազգային կյանքի և ժողովրդի հոգեբանական կերտվածքի առանձնահատկությունները մոռացության չտալու, սովետական նոր կուլտուրայի կառուցման ընթացքում տեղային գրականության տրադիցիաները, հայրենի գրականության նվաճումները օգտագործելու խնդիրը։ «Նոյեմբերի» ստեղծագործական պլատֆորմը, որն արտահայտված է նրա դեկլարացիայում[4], վիճարկում էր

[4] «Խորհրդային Հայաստան», 1925, 13 սեպտեմբերի։

նաև այն սխալ, «ուլտրաուլյուցիոն» եզրակացություններն ու մոլորությունները, որոնք տեղ էին գտել գրական տեսության և գրական ստեղծագործության մեջ։ Այս ոգով է գրված նրա պարագլուխներից մեկի՝ Եղիշե Չարենցի նամակը Բաքվում հրատարակված «Վիշկա» ամսագրի խմբագրությանը[5]։

«Իսկ մենք ի՞նչ էինք անում.— գրում է Ե. Չարենցը,— կարծում էինք աշխարհը նվաճել պլակատներով և ողորմելի ագիտկաներով, որոնք շատ-շատ կարող են ունենալ ընթացիկ ռեկլամի նշանակություն։ Եվ կարծում էինք, որ դա է այն իսկական արվեստը, որ հարկավոր է պրոլետարիատին... Մեր ինտելիգենտական ողորմելի խելքով վերցնում էինք կենդանի բանվորին և շինում էինք մի՝ իբր թե «դասակարգային օգուտի» անկենդան չուչելո, այդ «օգուտն» էլ վերցնում էինք ամբողջ մարդուց առանձին, օդում կախված,— չէ՞ որ մենք «հերքում էինք» կենցաղը և հոգեբանությունը։ Եվ ԼԵՖ-ից փոխ առած այդ ինտելիգենտական կեղծ դրամները մենք ուզում էինք սաղացնել իբրև պրոլետարական գաղափարախոսության լիակշիռ ոսկիներ.— իբր с позволения сказать, — «մարքսիզմ»— այնինչ դա ոչ այլ ինչ էր, քան ամենախիստ տեսակի բուրժուական մատերիալիզմ»[6]։

Լինելով առանձնապես զգայուն այն ամենի նկատմամբ, ինչ որ կատարվել էր գրականության մեջ իրենից առաջ, Բակունցը երբեք էլ կուրորեն չհարեց ավանդականին, մեխանիկորեն չկրկնեց արդեն եղածը, այլ դարձավ ավանդությունների շարունակողը, հայտնագործելով նորը, հաստատելով արժեքավորը և բացասելով հնացածը։

Գրական առաջին քայլերից Բակունցը գիտակցեց նաև նորարարության պահանջը, անհրաժեշտություն զգաց գեղարվեստական հին ձևերի հաղթահարումը, գրականության բովանդակության ու ձևի, ռեալիզմի նորացման մեջ տեսավ այն խնդիրը, որ գրականության առաջ դնում էին պատմությունը, դարաշրջանը, ժամանակը։

Գեղագիտական հայացքների ու վերաբերմունքի հետևողականությունն էր այն նախադրյալներից մեկը, որի շնորհիվ, չնայած հայկական կլասիկայի հետ ունեցած օրգանական, ներքին խոր կապին՝ սկսած նրա հինավուրց ու փառահեղ անցյալից,— նա հայ

---

[5] Ե. Չարենցի այս նամակը գրվել է «Նոյեմբեր» կազմակերպության հիմնադրումից մի փոքր առաջ, սակայն դա իր էությամբ նոյեմբերական փաստաթուղթ է, քանի որ շարադրված մի շարք սկզբունքները համընկնում են «Նոյեմբերի» դեկլարացիայի հիմնական դրույթներին, որը նույնպես Չարենցն էր գրել։

[6] Ե. Չարենց, Գրականության մասին, Երևան, 1957, էջ 100—101։

գրականության հարստության մեջ պահպանեց իր անկրկնելի, բա-
կունցյան յուրահատկությունը:

Գրողը չեղավ և չէր էլ կարող լինել իր մեծ նախորդներից որևէ
մեկի ցոլքը, նրանց արձագանքն ու կրկնությունը: Ընդհակառակը,
հավասարի իրավունքով նա կանգնեց հայրենական գրականության
այն մարտիկների շարքում, որոնց ամեն մի տողում, ամեն մի
դարձվածքում բաբախում է մարդկային ջերմ սիրը դեպի ժողովուր-
դը, դեպի նրա նվիրական երազներն ու ապագան:

Այսպիսով, ազգային-ժողովրդական տրադիցիաների շարունա-
կությունը, շրջադարձը դեպի դասական ժառանգությունը Բակունցը
չէր պատկերացնում առանց արվեստագետի ինքնատիպության,
առանց այն բանի ըմբռնման, որ ամեն մի նոր գրող, եթե նա ցան-
կանում է հետք թողնել հասարակության գիտակցության մեջ, պար-
տավոր է ունենալ իր հոգու սեփական երգը, ստեղծագործության
սեփական աշխարհը, իր դեղագիտական ու էթիկական չափանիշնե-
րը կյանքի մասին:

Արվեստի ուղին անցնում է ինքնատիպության միջով,— այս
նշանաբանով մտավ Բակունցը գրականության մեջ և այս տեսան-
կյունով էլ հանդես եկավ արվեստին բովանդակության միօրինա-
կություն և մաշված, միապաղաղ ձևեր փաթաթոցների դեմ:

Բոլոր ժամանակների ու բոլոր գրողների համար այս անխախտ,
օրինականացված ճշմարտությանը նա հանգեց՝ խորապես ուսում-
նասիրելով հայրենի և համաշխարհային գրականության նշանավոր
հուշարձանները, հին ու նոր արվեստի կոթողները, անցյալի մեծ
ռեալիստների բարձր վարպետությունը:

Այսպես ճիշտ ու հետևողական էր մտածում Բակունցը, որը,
սակայն, չէին ուզում հասկանալ նրան ժամանակակից քննադա-
տության մեարները, որոնք կասկածի տակ էին առնում ոչ միայն Բա-
կունցի հայացքների բովանդակությունը, այլև նրա էսթետիկական
դիրքերը:

«Ջախ» դեհկարարների համար անհասկանալի երևույթ էր սե-
փական դեմքն ու երգը արվեստի մեջ, «շեղումը» հանրահայտ ձև-
վերից ու պատրաստի, օրինականացված կանոններից: Բակունցը
քննադատվում էր նաև այս հատկության համար՝ իբրև թե «մարք-
սիստական դեղագիտության» դիրքերից:

Բայց ահա Մարքսի պատվիրանը այս հարցի կապակցությամբ:
«Եթե նույնիսկ հասարակական նման պայմաններում ամեն մի ան-
հատ լիներ գերազանց նկարիչ, ապա դա բոլորովին չէր բացատ
այն բանի հնարավորությունը, որ ամեն մի անհատ լիներ նաև ինք-

նատիպ նկարիչ»[7],— գրել է Մարքսը՝ հանճարեղ խորաթափանցությամբ բացատրելով արվեստի բնագավառում ինքնատիպության և բազմազան ստեղծագործական անհատականությունների ոչ միայն անհրաժեշտությունը, այլև միօրինակության ու միապաղաղության անհնարինությունը։

Մի այլ առիթով Մարքսը, անդրադառնալով նույն այս խնդրին, հետևյալ պատկերավոր բացատրությունն է տալիս. «Դուք հրճվում եք բնության հրաշալի բազմազանությամբ, անսպառ հարստությամբ։ Չէ՞ որ դուք չեք պահանջում, որ վարդն ունենա մանուշակի բուրմունք, ինչո՞ւ եք հապա պահանջում, որ մեծագույն հարստությունը՝ հոգին, գոյություն ունենա միայն մեկ ձևով։ Ես հումորիստ եմ, բայց օրենքը հրամայում է գրել լուրջ։ Ես տաքարյուն եմ, բայց օրենքը հրամայում է, որ իմ ոճը լինի համեստ։ Գորշություն,— ահա այդ ազատության միակ թույլատրելի գույնը։ Ցողի ամեն մի կաթիլ, լուսավորվելով արեգակից, շողշողում է լույսերի անսպառ խաղով, բայց հոգևոր արեգակը որքան անհատականությունների, ինչ առարկաների մեջ էլ բեկվեն նրա ճառագայթները, իրավունք ունի հարուցել միայն մեկ՝ միայն պաշտոնական գույն»[8]։

Այս էական խնդիրները չէին հասկանում «հեղափոխական» ֆրազաբանությամբ պճնազարդված քննադատները և ծաղրում էին անգամ գրողի անկասկածելի իրավունքների դեմ։

Եվ, այնուամենայնիվ, չնայած սուլոցներին, Բակունցն անշեղ աշխատում էր և հայկական ռեալիզմի պատմություն էր բերում իր ինքնատիպ աշխարհը, իր աշխարհզգացման ուրույնությունը։

Այդ աշխարհազգացման հիմքը մի շատ հասարակ բան էր՝ Հայաստանի սերը, նման գոգոլյան հրեղեն ծնրադրմանը՝ Ռուսիայի նկատմամբ. «Ռուսիա, ի՞նչ ես ուզում դու ինձանից, ի՞նչ անըմբռնելի կապ կա մեր միջև։ Ինչի՞ ես դու այդպես նայում, և ինչո՞ւ այն ամենը, ինչ կա քո մեջ, ինձ վրա է դարձրել սպասումով լի աչքերը... Եվ դեռ վարանամիտ, անշարժ կանգնել եմ ես, իսկ գլուխս արդեն ծածկել է գալիք անձրևներից ծանրացած ահեղ մի ամպ... Եվ ահեղորեն պարուրում է ինձ հզոր տարածությունը՝ ահավոր ուժով արտացոլվելով հոգուս խորքում...

Օ՜, երկրագնդի համար ինչպիսի շողշողուն, սքանչելի, անծանոթ հեռաստան։ Ռուսիա՜...»։

Նույն հարաբերությունը կար Բակունցի և Հայաստանի, գրողի և ժողովրդի մարդու միջև, որի վերաբերյալ հետաքրքրական դիտո-

[7] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. IV, 1955, стр. 380—381.
[8] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, 1955, стр. 6.

դություն է արված նրան նվիրված վերջին հոդվածներից մեկում. «Առաջին պլանի վրա երևան է գալիս մարդ և աշխարհ, մարդ և աշխարհի ճակատագրի հարաբերությունը, որտեղ հոգեբանություն արտահայտելու հիմնական ծանրությունը կրում է նույն այդ մարդը՝ իր վերաբերմունքով աշխարհի, նրա բազմազան չարի ու բարու, նրա ամենատարբեր երևույթների նկատմամբ... Ավելի կոնկրետ ասած՝ հայ գյուղացի և աշխարհ, աշխարհ՝ իր ամենալայն իմաստով, առաջին հայացքից հայ գյուղացու հետ ոչնչով չառընչվող ամենաբազմապիսի իրադարձություններով»[9]:

2

Բակունցյան այս աշխարհզգացումը հիանալի արտահայտվել է «Ալպիական մանուշակը» պատմվածքում (1925—1927), որը որոշ իմաստով նվիրված է գեղագիտության հիմնական առարկային՝ արվեստի և կյանքի փոխհարաբերության պրոբլեմին: Ասում ենք «որոշ իմաստով», որովհետև գեղագիտության այդ արմատական պրոբլեմը պատմվածքից ածանցվում է անուղղակիորեն, որպես նրա ենթաբնագիրը, նրա միջանցիկ բովանդակությունը:

Բակունցի ստեղծագործության համար «Ալպիական մանուշակը» ծրագրային նշանակություն ունեցող գրվածք էր, թեև հեղինակն այստեղ ամենևին էլ չէր պատրաստվել ոչ մի նախադիր գեղագիտական ծրագրի: Այդ ծրագիրը ենթադրվում է, որովհետև այստեղ ավելի, քան Բակունցի մի ուրիշ գրվածքում, արտահայտվել են նրա ստեղծագործության բնորոշ առանձնահատկությունները, նրա աշխարհզգացումն ու արվեստի փիլիսոփայությունը, նրա աշխարհը:

«Ալպիական մանուշակը» Հայաստանի պատմության, բնության ու մարդկանց բանաստեղծական մանրանկար տարեգրությունն է: Դա Բակունցի լիրիկական օրագրությունն է, որ լեցուն է խորհուրդներով, փիլիսոփայական նոր մաքերով, զգացումներով, կախման կետերով...

Պատմվածքում Բակունցը նկարում է լեռնային Հայաստանի պատկերը՝ նրա ավերակ բերդերով, ալպիական գլխահակ ծաղիկների գեղեցկությամբ, լեռնային գյուղի կենցաղի բնորոշ տեսարաններով՝ կինը օջախի առաջ, ոտաբոբիկ երեխաներ, հոգնաբեկ հընձվորը կորեկի արտում մանգաղը հուսահատ շարժելիս և այլն, և այլն:

---

[9] Ա. Ջամարյան, *Բակունցի մուտքը գրականության մեջ*, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1959, № 4:

«Լռություն կա Կաքավաբերդի ավերակներում։ Միայն ձորի մեջ աղմկում է Բասուտա գետը, քերում է ափերը և հղկում հունի կապույտ որձաքարը։ Իր նեղ հունի մեջ զալարվում է Բասուտա գետը, ասես նրա սպիտակ փրփուրի տակ ոռնում են հազար գամփռներ և կրծում քարե շղթաները։ Պարիսպների գլխին բույն են դրել ցինն ու անգղը։ Հենց որ բերդի պարիսպների տակ ոտնաձայն է լսվում, նրանք կռնչյունով աղմկում են, թռչում են բներից և ահարկու պտույտներ անում բերդի կատարին։ Ապա բարձրանում է քարե արծիվը, կտուցը կեռ թուր, մագիլները՝ սրածայր նիզակներ, փետուրները որպես պողպատե զրահ։ Կաքավաբերդի բարձունքի միակ ծաղիկը ալպիական մանուշակն է, ցողունը կաքավի ոտքի պես կարմիր, ծաղիկը ծիրանի գույն»։

Հայրենի բնության եզակիորեն գեղեցիկ անկյուններից մեկի նկարչական պատկերը առաջին տպավորությունն է, որ կարող է ունենալ Կաքավաբերդի այցելուն։ Տեղանքը ոչինչ չի թաքցնում իր հմայքներից, հայկական բնանկարի դարավոր հնություն ունեցող գծերից՝ ամպերին հասնող բրոնզափայլ լեռներ, քարե արծիվներ՝ քանդակված ժայռերին, քարաժայռերի վրա թառած տների երդիկներից բարձրացող ծխի կապույտ երիզներ, սպիտակ ամպերի մեջ կորած բերդապարիսպներ և դրանց մեջ միակ ծաղիկը՝ ալպիական մանուշակը։ Կյանքի բովանդակությունը, սակայն, ավելի բարդ, հակասական ու խորհրդատ է, քան կարող է մարդուն թվալ առաջին հայացքից։

Պատմվածքում երկու տեղ՝ մեկ սկզբում, մեկ վերջում, Բակունցը մեջ է բերում հետևյալ մետաֆորական բարդ պատկերը. «Ծաղկեփոշու մեջ թաթախված դունավոր բզեզին մանուշակը ճոճք է թվում, աշխարհը ծիրանագույն բուրաստան»։

«Աշխարհը ծիրանագույն բուրաստան...»։ Այդպես էր կյանքը բզեզի համար։ Ասոցիատիվ մտածողության օրենքի համաձայն Բակունցը հարցնում է՝ իսկ մարդու համար ի՞նչ է իրենից ներկայացնում աշխարհը։ Զուգահեռ անցկացնելով բնության և մարդկային կյանքի միջև, Բակունցն այդ հաղվագյուտ իմաստասիրից և փիլիսոփայական խոր պատկերով ոչ թե հաստատում, այլ հերքում է նման պարզունակ ու մակերեսային պատկերացումները մարդկային կյանքի մասին։ Նա արծարծում է այն միտքը, թե ալպիական մանուշակի առէջքների նման հաճելի ու միաժամանակ բարդ է կյանքը, լի իրար վրա դարսված ծալքերով, ուսում և արվեստագետը, վերարտադրելով իրականությունը, չպետք է հենվի սոսկ նախնական, առաջին տպավորությունների վրա, այլ երևույթների մեջ

պետք է բացի նրա էությունը, պարզի փաստերի հոգեբանական կողմը և ներկայացնի կյանքի ամբողջ բազմազանությունը՝ նրա բոլոր դիզդագներով, տեղատվություններով ու մակընթացություններով։ Այս գեղագիտական հայտնագործությունը, որ վերոբերյալ պատկերի մեջ տրված է այլաբանական ձևով, Բակունցը ավելի շոշափելի է դարձնում պատմվածքի «սյուժետային» կոնկրետ պատումի ընթացքում։ Հնբիաթին փոխարինում է իրական, ժայռերին թառած Հայաստանը՝ հոգսերով ու մարդկային դրամաներով լցված, որ չեն նկատում «օտար աչքերը», լեռնային գյուղն այցելած քաղաքաբնակ մարդիկ՝ Հնագետն ու նկարիչը։

Հնագետն ու նկարիչը տարբեր հուզական վերաբերմունք ունեն այս հեռավոր գեղեցկության նկատմամբ, տարբեր վերաբերմունք՝ դեպի կյանքն ու մարդիկ։

Հնագետի էությունը ամբողջովին կլանված է անցյալով, միտքը շարունակ զբաղված է բերդի պատմությամբ, նրա ճարտարապետական չափումներով. «Աչքը պարիսպներից չէր հեռացնում։ Նրա գլխում բերդի պատմությունն էր, մագաղաթյա մատյաններում գրված խոսքերը իշխանական օրերի մասին, երբ զրահապատ ձիերի սմբակները դոփում էին երկաթյա մուտքի առաջ և ավարից դարձող նրա համհարզները ճոճում էին նիզակները։ Ակնոցի արանքից նրա ուսյալ աչքերը տեսնում էին զրահավորներին, մագաղաթյա մատենագրին՝ եղևգնյա գրչով նրա գովքը հորինելիս և նա լսում էր հնօրյա ձիերի դոփյունը... Հնագետը չէր տեսնում վրանների առաջ, մոխրի մեջ խաղացող կիսամերկ երեխաներին, կյանքի իմաստը որոնում էր հեռավոր անցյալի հիշատակների ու մասունքների մեջ։ Հնագետը չէր տեսնում ո՛չ մանուշակ, ո՛չ խոտ։ Նրա կոշիկները կրնկակոխ էին անում խոտ ու ծաղիկ»։

«Աշխարհը նրա համար ընդարձակ թանգարան էր, ուր չկար ոչինչ կենդանի և ոչ մի բզեզ։ Նա պոկոտում էր քարերին փաթաթված բառեղը, փայտի ծայրով արմատախիլ անում քարի ճեղքում բուսած մանուշակը, ձեռքով քարը շոյում և սրբում գրերի հողը...»։

Սրա հակադրությունն է նկարիչը, «կյանքի խանդով» լեցուն, կյանքի ամեն մի կենդանի արտահայտությամբ «հափշտակված», որի հայացքից չեն վրիպում ոչ լեռնային հովտում գալարվող Բասուտա գետը, ոչ Կաքավաբերդի ալպիական ծաղիկները, ոչ օջախի մոտ, հոտանու առաջ ծխի շարժումները գուշակող քրմուհու նման չոքած կնոջ շարժումները, նրա ժպիտը և մինչև ներբանները իջնող շրջազգեստի խշշոցը։ Նկարիչը ծայրագույնս նմանություն է տեսնում այդ գեղջկուհու և իր մի բարեկամուհու՝ սև թավշե գլխարկով

քաղաքաբնակ կնոջ միջև և, այդ նմանության թելադրությամբ, իր նկարչական էտյուդատետրի մեջ, նա մատիտի արագ շարժումով նկարում է գեղջուկ կնոջը՝ «օջախի մոտ նստած, աչքերը օջախի քարին։ Ծանոթ, հին դիմագծեր, միտքն այնքան էր աշխատել նրա վրա տարիներ առաջ»։

Հնագետի երևակայության շառավիղը պտտվում է անկենդան կյանքի շուրջը, նկարիչը տարված, ուղղակի «հափշտակված» է կենդանի կյանքի գեղեցկությամբ. «Եվ երբ հնագետը բուրգի ծայրից կանչեց, թե ինքը գտել է Բակուր իշխանի դամբանը, նկարիչը չհասկացավ նրա խոսքը։ Աչքն անգղի պտույտների հետ էր, նրանց թևերի հզոր շարժումի, կեռ ու արնագույն կտուցների հետ։ Ի՜նչ ահեղ թափ կար նրանց պտույտում»։

Այս հակադրության մեջ, սակայն, չկա քիչ թե շատ սկզբունքային տարբերություն հնագետի և նկարչի ըմբռնումների, դեպի աշխարհն ունեցած նրանց վերաբերմունքի մեջ։ 1959 թվականին հրատարակված «Ակսել Բակունց» մենագրության մեջ ես գրել էի այսպիսի մի տող. «Նկարիչն այս պատմվածքում Բակունցի գեղագիտական կոնցեպցիայի կրողն է»։ Սխալվում էի։ Սխալը գալիս էր պատմվածքի մեջ եղած երկու կերպարների առերես, արտաքին հակադրությունից։ Գրքի մասին գրված հոդվածներից մեկում[10] իրավացիորեն մերժվում էր այդ տեսակետը։ Իսկապես, Բակունցը դատապարտում էր և՛ հնագետի հափշտակությունը «անկենդան», «հնացած աշխարհով», և՛ նկարչի «վերացական, պաթետիկ զմայլանքը» կյանքի արտաքին դրսևորումներով։ Այդպիսի մի «կույր հափշտակություն էր» նաև լեռնային գեղեցկուհուն նկարելու պատմությունը՝ սոսկ արտաքին նմանության վրա կատարված ստեղծագործական ակտ, որ չուներ ներքին, հոգեբանական դրդումներ։

Իսկապես, որ Բակունցը նրանց երկուսին հակադրում է ուրիշ, մի երրորդ մարդու վերաբերմունք։ Ո՞վ է դա, այդ երրորդ կողմը, որ հանդես է գալիս ուրիշ դիրքերից։ Դա նախ և առաջ հեղինակն է, ոչ հազվադեպ կերպար Բակունցի պատմվածքներում, որ արտասյուժետային դեր է խաղում թեև, բայց իր արթուն վերաբերմունքով և դեպքերին տված իր «գնահատականներով» զարգացնում է իսկապես հետաքրքրական կոնցեպցիա կյանքի ու արվեստի փոխհարաբերության վերաբերյալ։ Երկու կերպարներին՝ նկարչին ու հնագետին բնութագրելով իրենց գործի մեջ, Բակունցը տողամեջ բերում է և այլ հակադրություններ։ Այսպիսի մի հակադրություն է հենց պատմվածքի սկիզբը. «Ոչ միայն զգեստից, այլև ձի նստե-

[10] Ա. Զաքարյան, Գիրք Ակսել Բակունցի մասին, «Գրական թերթ», 1959, № 27։

լուց երևում էր, որ առաջին երկու ձիավորը քաղաքի մարդիկ են և չեն տեսել ոչ Կաքավաբերդը, ոչ նրա քարափը։

Երրորդ ձիավորը նրանց ուղեկցում էր և, մինչդեռ առաջինները պինդ բռնել էին ձիերի բաշից, համարյա թե կռացել՝ հավասարակշիռ մնալու,— վերջին ձիավորը քթի տակ մռմռում էր մի երգ, մելամաղձոտ ու հուսահատ, ինչպես ամայի ձորը, տխուր քարափը և հեռավոր գյուղը»։

Այդպիսի մի հակադրություն է նաև հնձվոր գյուղացին, որ մի վայրկյան տրվում է թովիչ ստին, թե Կաքավաբերդի գլխին թաղված են ոսկու գանձեր, մի ակնթարթ նրա հետ կապում է երազների մի ամբողջ աշխարհ, բայց անմիջապես զգաստանում է. «Միտք էր անում հնձվորը, երբ նկատեց, որ կորեկի արտի կողքին է։ Նա չուխան շպրտեց, չուխայի հետ էլ ավելորդ մտքերը, մանգաղով զարկեց մի կապ կորեկ ու կտրեց»։

Եվ վերջապես, ամենաէական հակադրությունը հնձվորի և նրա կնոջ կերպարներն են, նրանց փոխհարաբերությունը։ Նկարիչը անհաղորդ մնաց իսկական կյանքին, նրա խոր դրամատիզմին, տանելով միայն իր հետ վաղեմի ավերված սիրո կարոտի վերհուշի հետ արթնացած տպավորությունները։ Նա չտեսավ բարդ կյանքը, գյուղական աշխարհում ականատես չեղավ հոգեբանական այն ծանր դրամային, երբ մի ակնթարթում հնձվորի հոգում բոցավառվեց խուլ ու անիմաստ խանդը. «Մարդը գազազած արջի նման մի ոստյուն արեց, նրա մազոտ ձեռքերը սեղմեցին ծանր մահակը և մահակն անասելի թափով իջավ կնոջ թիկունքին։ Սուրմանները ցրնգացին, ցնցվեցին կնոջ երկար ծամերը։ Եռոտանու վրա դրված թեյամանը թեքվեց։ Մահակի ջարդված ծայրը թռավ ծալքի վրա։ Կինը աղաղակ չհանեց, այլ ցավից գալարվեց։ Նա ձեռքը թիկունքին տարավ, ապա դուրս եկավ վրանի դռանը անձայն հեկեկալու։ Տղան դատարկ տուփերը ձեռքին հետևեց նրան և պահվեց մոր փեշի տակ։ Մարդը մի քիչ էլ դժգոհեց, ապա կերավ կորեկ հացը և փափախը գլխի տակ մեկնվեց խսիրի վրա»։

Գեղեցկության և կյանքի պարզության պատկերին փոխարինեց նրա հակադրությունը, անխռով, հովվերգական աշխարհի մեջ մտավ մարդկային ողբերգությունը։

«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»։

Անսովոր ուղիներով և հոգեբանական նրբերանգների խոր դիտողականությամբ Բակունցը ներկայացնում է Հայաստանը՝ իր մարդկանցով, բնությամբ, կենցաղով։ Ներկայացնում է հին ու երիտասարդ Հայաստանը։ Նա իր առաջ չի դնում կենցաղագրական ու ազգագրական խնդիրներ, թեև հենց այս պատմվածքում էլ տարրեր կան թե կենցաղային ժանրից, թե ազգագրական նկարագրությունից. նրա համար էականը մարդագիտական խնդիրներն են, ժամանակակից մտածությունները իր երկրի ու նրա մարդկանց մասին։ Ընթերցողի առաջ նա բացում է հայ գեղջկուհու հոգու պոեզիան և հայ աշխատավոր գյուղացու մեջ նզած մարդը, որ չէին նկատում և ի վիճակի չէին նկատելու գյուղին իրենց սոցիալական հեռավորությունից նայող «տուրիստները»։ Սրանք հայկական գյուղում տեսան միայն հնություններ ու էկզոտիկա, բնություն ու զուգահեռներ, այնինչ, Բակունցը ներքին բանավեճի մեջ մտնելով նրանց հետ, գյուղում տեսավ նրա իսկական մարդկային արժեքները։ Այստեղից հետևում է բակունցյան կարևոր հետևությունը՝ տեսնել, ճանաչել, ուսումնասիրել կյանքը նրա բազմակերպ դրսևորումների մեջ, հասարակ գյուղական կենցաղի մեջ տեսնել և՛ նրա գեղեցկությունները, և՛ այդ գեղեցկությանը հարակցվող դրամատիզմը, առաջին, նախնական զգացողություններից բևեռխել «մարդկային հոգու աննշմարելի կետերի» (Լև Տոլստոյ) նվաճման բնագավառը։

Բակունցն այս պատմվածքում և առհասարակ իր մյուս պատմվածքներում ուշադրություն է հրավիրում սովորական մարդկանց վրա, ոչնչով չառանձնացող հերոսների վրա,— գրականության մեջ նյած հերոս-ինդիվիդուալիստների փոխարեն։ Նոր չէր այս հայացքը հայ գրականության մեջ (դրա ակունքները տանում են դեպի Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործությունը), սակայն, նոր էր սովետահայ գրականության մեջ, որն իր ձևավորման առաջին տարիներին «օրերի վիթխարիության» հորձանուտի մեջ կարծեք թե սկսել էր կորցնել իր գլխավոր առարկան՝ հասարակ հայ մարդու հոգեբանությունը, նրա աշխարհը։

Բակունցի այս հայացքը մարդու մասին նորարարական հեռանկարներ էր բացում հայ գրականության զարգացման համար։ Դա յուրատեսակ ծրագիր է, որը հենվում էր Բակունցի էթիկական այն համոզմունքների վրա, որ մարդը մարդ է, լինի նա հասարակ գյուղացի, թե քաղաքաբնակ մտավորական, որ աշխարհի հիմքը ժողովրդական ներքնախավերն են։

Բակունցի էթիկան այս ճանապարհով դառնում է նրա էսթետիկայի արմատական սկզբունքը։

Նա միաժամանակ «Ալպիական մանուշակի» օրինակով մատնացույց է անում սովորական մարդու էությունը, նրա համարյա անտեսանելի հոգեկան շարժումները վերարտադրելու ստեղծագործական դժվարությունը՝ բացառիկ հերոսների, «խոշոր» բնավորությունների համեմատությամբ: Նա գտնում է, որ դրա համար անհրաժեշտ է խորաթափանցություն, վերլուծական մոտեցում: Բայց այդ վերլուծությունը պետք է լինի նկարչական, պատկերավոր, գեղարվեստական: «Սովորականի» էսթետիկան գեղեցկության նոր ըմբռնման էսթետիկա է, գեղեցկության բացահայտումը առօրյա կյանքում, մարդկանց առօրյա հարաբերություններում:

Յուրահատուկ և նոր էր նաև բակունցյան բնության ընկալումը: Բակունցի ամբողջ ստեղծագործությունը մեր առաջ փռում է հայրենի աշխարհի բնության գեղեցկությունն ու անդիմադրելի թովչանքը: Նրա գրվածքներում կենդանի հեքով շնչում են հայրենի անտառներն ու դաշտերը, գետերն ու լեռները, ծաղիկներն ու բույսերը: Միսալ մոտեցում կլինի, սակայն, նրա ստեղծագործության արժեքը սահմանափակել բնանկարի շրջանակներում, հայկական բնության նրա վրձինած հիանալի պատկերների հմայքի տակ չտեսնել այն խոր իմաստը, որ նա հայտնագործում է բնության և մարդկային կյանքի միջև: Խոսքը բնության «մարդկայնացման» և նրա պանթեիստական ընկալման, բնությունը որպես «աստվածության ապաստարան» դիտելու տենդենցի մասին չէ, որ իսպառ բացակայում է Բակունցի պատմվածքներում: Ուրիշ խորհուրդ ունի նրա «բնապաշտությունը»: Բնության պատկերների միջոցով Բակունցը մատուցում է իր նախասիրած ու գլխավոր փիլիսոփայական թեման: Ո՞րն է այդ նախասիրությունը, նրա ստեղծագործության փիլիսոփայական երակը:

Դա կյանքի՝ աշխարհի ու բնության ցնծագին, ուժեղ սերն է, կեցությունը որպես երջանկություն հաստատելու միտքը, որ անցնում է նրա վաստակի մի ծայրից մյուսը՝ մերթ ստանալով խոհական ստույգ ձևակերպումներ, մերթ ներքուստ աննկատելիորեն ուղեկցելով այս կամ այն գրվածքին, մերթ հոսելով որպես լեյտմոտիվ բնության և ժողովրդական կյանքի պատկերների միջով:

«Իմ կարծիքով ամեն մի իսկական տաղանդ պարունակում է իր մեջ արդիականության զգացում: Չկա գրող արդիականությունից դուրս, թեկուզ և նա գրի եգիպտական բուրգերի կամ իր ցողունի վրա թրթռացող տերևի մասին»,— ասում է իր օրագրային գրառումների մեջ («Հողի աչքերը») ռուսական պեյզաժի անզուգական վարպետներից մեկը՝ Միխայիլ Պրիշվինը:

Այդպես էլ Բակունցը հաճախ է զուգահեռներ անցկացնում բնության կյանքի և մարդու հոգեկան կյանքի միջև, բնության մեջ այլաբանորեն հայտնագործելով այն պատկերները, որոնք, թվում է, թե հանդիսանում են մարդկանց հոգեկան ապրումների նախապատկերները: Բակունցը կարող է իր մասին ասել Պրիշվինի խոսքերը. «Գրում եմ բնության մասին, և միայն մարդկանց մասին եմ մտածում»:

Բնությունը նրա պատմվածքների մեջ ոչ աստվածացվում է, դիտվելով որպես երջանկության «բանական տաճար», ոչ էլ սոսկական դեկորատիվ ֆոն է ծառայում մարդկային փոխհարաբերությունների ցուցադրման համար: Բնության միջոցով մարդը զգում է կյանքի զարկերակը, ճանաչում է իրեն, շրջապատի աշխարհը ցոլացնում իր հոգու մեջ և համապատասխան գրգիռներ է ստանում՝ մարդկային կյանքի երևույթների զուգահեռները գտնելու համար: Սա բակունցյան պլյազաժի միակ խորհուրդը չէ: Դրա օրինակն էր ալպիական մանուշակի ծաղկաթերթերի վրա կաթած ցողի ու ծաղկափոշու մեջ թաթախված գունավոր բզեզի պատկերը:

Բայց բնանկարը ուրիշ խնդիր էլ ուներ: Նա հանդես է գալիս որպես մայրական բարեգութ գիրկ՝ իր զավակների համար: Նա մարդու գործունեության ապաստարանն է, նրա կենցաղից ու սովորություններից, աշխատանքից ու երազներից անբաժան, ինչպես Մարտիրոս Սարյանի կտավներում:

Երկիր և սովորություններ, հող և ապրելակերպ, բնություն և մարդիկ,— ահա «Ալպիական մանուշակի» առանձնահատկությունը, պատմվածք, որը բնանկարի, կենցաղապատկերման, հոգեբանական վերլուծության, փիլիսոփայական խորհրդածության մի անխառն ու ոսկեձույլ պատկեր է, հայրենական գրականության թանկագին գոհարներից մեկը:

«Ալպիական մանուշակը» նախերգանք ու նախադուռ էր Բակունցի գրական կենսագրության մեջ, որին զուգահեռ և նրանից հետո կարճ ժամանակում իրար հետևից նա հրապարակ հանեց Հայաստանի մարդկանց ու բնության անզուգական էջերը:

«ՄԹՆԱՁՈՐ»

ՀԱՅ ԳՅՈՒՂԱՑԻՆ ԵՎ ԱՇԽԱՐՀԸ: ԿՅԱՆՔԻ ԼՈՒՍԱՍՏՎԵՐՆԵՐԸ: ՊՈԵՋԻԱՆ ԳՅՈՒՂԱՑԻԱԿԱՆ ԱՌՕՐՅԱՅՈՒՄ

1

«Ալպիական մանուշակ» պատմվածքում «հայտնագործած» գեղարվեստական սկզբունքներով Բակունցը հյուսեց իր այն պատմվածքները, որոնք հիմնականում ամփոփված են նրա երկու հավաքածուներում՝ «Մթնաձոր» (1927) և «Սև ցելերի սերմնացանը» (1933):

Պատմվածքների ուրիշ ժողովածուներ էլ է Բակունցը հրատարակել, ինչպես «Պատմվածքները» (1929), «Անձրևը» (1935), պարբերական մամուլի՝ թերթերի ու գրական հանդեսների, գեղարվեստական ալմանախների ու դպրոցական դասագրքերի էջերում նույնպես տպագրել է զգալի քանակությամբ ակնարկ-պատմվածքներ, մանրապատում էտյուդներ, կենցաղային պատկերներ, հուշատիպ պատառիկներ, բայց այդ երկու ժողովածուներն են ամուր կապվել նրա անվան հետ, այդ վերնագրերն են գրեթե հոմանիշ դարձել հեղինակի անվանը:

Բակունցը սկսվում է «Մթնաձորով»,— սրանով է նա հայտնի դառնում գրական աշխարհին,— ապա նրա տաղանդը նոր ուժով փայլատակում է «Սև ցելերի սերմնացանում»,— այս գիրքն է նրան տանում գրական մեծ ճանապարհով:

Երկու ժողովածուներում զետեղված պատմվածքները հավասարարժեք չեն ոչ իրենց գեղարվեստական որակով, ոչ արծարծած հարցերի բնույթով, ոչ էլ կառուցման ու պատկերագրման եղանակներով: Տարբերաբնույթ է նաև դրանց արտահայտման հնչերանգը՝ սկսած նուրբ, թավշյա սիրուց մինչև զայրագնած ծաղրը, անպատճույճ հիացմունքից մինչև ողբերգության խոր շեշտը, սոցիալական հադեցվածությունից մինչև սովորական կենցաղային դրվագների պատկերումը: Տարբեր ուժով է նրանցում վերարտադրված մարդկային հոգեբանությունը. մի շարք պատմվածքներում «թանձրա-

ցած» հոգեբանությունը հեղինակին բերում է փիլիսոփայական «անսպասելի» եզրակացությունների, մյուսներում իշխում է գյուղական աշխատավորի սոցիալական կենցաղի պատկերումը, երրորդները առհասարակ հետամուտ չեն հոգեբանական ծանրակշիռ խնդիրների արծարծման։

Այդ տարբերությունների մեջ, սակայն, խիստ միասնական են բակունցյան պատմվածքներն իրենց նյութով, արտահայտման ոճով և, որ գլխավորն է՝ արվեստագետի վերաբերմունքով։ Այնքան միասնական են, հարազատ ու մերված, որ դրանցից ամեն մեկն ընկալում ենք իբրև մնացած պատմվածքների շարունակությունը, կամ դրանց լրացումը։ Գրվել են տարբեր առիթներով, իրարից «անկախ», տարբեր տարեթվերի, բայց կազմել են մի ամբողջություն, ինչպես դա տեղի է ունեցել Ա. Ս. Տուրգենևի «Որսորդի հիշատակարանի» կամ Հովհ. Թումանյանի «Մերոնք» պատմվածքների շարքի հետ։

Եթե դիմենք պատկերի օգնությանը՝ բնութագրելու բակունցյան պատմվածքը, ապա կարող ենք ասել, որ նրա առանձին էջերը մայր ճանապարհին ձգտող արահետներ են կամ միևնույն ծառի բնից բարձրացող ճյուղեր։ Այդ միասնության հիմքը ոչ միայն պատմվածքների կենսական նյութի նմանությունն է, աշխարհագրական ու ազգագրական նույն միջավայրի ծնունդ լինելու պարագան, այլև ստեղծագործական մոտեցման զարմանալի ամբողջականությունը, մի խոսքով՝ հեղինակի գիտակցության միասնությունը։

Բակունցի պատմվածքների «ներքին միասնությունը» ստացվում է, նախ և առաջ, թեմատիկական մոտիվների հարազատությունից, անկախ այն բանից, թե այդ պատմվածքներում քիչ են ընդհանուր հերոսները, կամ այդ պատմվածքներում խոպան բացակայում է սյուժետային արտաքին կապակցությունների միասնությունը։ Բակունցի պատմվածքներն, այնուհետև, կառուցվածքային ներքին կապի մեջ են միմյանց հետ, այսինքն՝ դրանք գտնվում են միևնույն գաղափարական ու հուզական «համակարգության» շրջանակներում։ Հարցի էությունն այն չէ, որ երբեմն այդ պատմվածքները լրացնում են իրար կամ երբեմն էլ «հեռանում», այլ այն, որ նրանց մեջ կա ամենագլխավոր, արմատական կապը՝ գաղափարի, սկզբունքի, դիրքորոշման միասնությունը, կա ներքին միջանցիկ կերպարը՝ բազմակերպ դրսևորումներով։ Ավելին. ներքին միասնություն կա ոչ միայն ազգակից ու «նման», այլև կոնտրաստային ու «հակադիր» պատմվածքների միջև։

Բակունցի գեղարվեստական մտածողությունը կյանքը չի տրոհում ու մասնատում առանձին, իրարից մեկուսացած մասերի, այլ ընդգրկում է կյանքի որոշակի ժամանակահատվածը՝ գծերի, գույների, երևույթների, պատկերների ապատիչ ամբողջության մեջ:

«Մթնաձորը» և «Սև ցլերի սերմնացանը» կարդում ենք իբրև ընդարձակ ու ամբողջական վիպերգության առանձին գլուխներ, վիպերգություն, որտեղ գործում են մարդկային բազմատեսակ ճակատագրեր:

Իսկ ո՞րն է առանձին կենսաբեկորներից հյուսված այդ լայնաշունչ ու բազմապլան կտավի գլխավոր իմաստն ու նպատակը: Ահնք Պուշկինի խոսքերով, որ բանաձևի նշանակություն է ստացել իսկական ժողովրդական արվեստի ստեղծագործությունների բնութագրության համար. «Մարդը և ժողովուրդը: Մարդկային ճակատագիրը, ժողովրդյան ճակատագիրը»[1]:

Մի պատմվածքի՝ «Մթնաձորի» անունով պատմվածքների ամբողջ շարքը վերնագրելը, անկասկած, հատուկ ընդգծումով է արված. Բակունցը դրանով առանձնապես շեշտում է իր գեղագիտական կոնցեպցիայի հիմնասյունը, իր գեղարվեստական ընդհանումների գլխավոր առարկան, իր հերոսների գործողության վայրը: Դա շատ կարևոր ու վճռական նշանակություն ունի Բակունցի ստեղծագործության կենսագրությունը ճանաչելու տեսակետից:

Իսկ ի՞նչ էր իրենից ներկայացնում Մթնաձորը: Խոսքը տանք արձակագրին, որ հենց սկզբից ընթերցողին ծանոթացնում է իր պատմվածքների կոնկրետ ու բնորոշ միջավայրի հետ:

«Մթնաձոր» պատմվածքը սկսվում է հետևյալ նկարագրությամբ. «Մթնաձոր տանող միակ արահետն առաջին ձյունի հետ փակվում է, մինչև գարուն ոչ մի մարդ ոտք չի դնում անտառները: Սակայն Մթնաձորում այժմ էլ բավուտ անտառներ կան, ուր ոչ ոք չի եղել: Ծառերն ընկնում են, փտում, ընկած ծառերի տեղ նորն է ծլում, արջերը պար են խաղում, սուլում են չոբանի պես, ոռնում են գայլերը, դունչը լուսնյակին մեկնած, վարազները ժանիքով փորում են սև հողը, աշունքվա փտած կաղիններ ժողովում:

Մի ուրույն աշխարհ է Մթնաձորը, քիչ է ասել կուսական 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: Գուցե այդպես է եղել աշխարհն այն ժամանակ, երբ քարածխի հսկա շերտերն են գոյացել և շեր-

---

[1] А. С. Пушкин, Собр. Соч., т. VI, М., 1936, стр. 143.

տերի վրա պահել վաղուց անհետացած բույսերի ու սողունների հետքեր։

Հիմա էլ Մթնաձորում մուգ-կանաչ մաշկով խլեզներ կան, մարդու երես չտեսած, մարդուց երկյուղ չունեցող։ Պառկում են քարերի վրա, արևի տակ, ժամերով կարող եք նայել, թե ինչպես է զարկում փորի մաշկը, թույլ երակի պես կարող եք բռնել նրանց։ Խլեզները Մթնաձորում մարդուց չեն վախենում։

Բարձր են Մթնաձորի սարերը։ Դրանից է, որ ամռան երկար օրերին էլ արևը մի քանի ժամ է լույս տալիս Մթնաձորի անտառներին։ Եվ երբ հեռավոր հարթավայրում արևը նոր է թեքվում դեպի արևմուտք, Մթնաձորում ստվերները թանձրանում են, սաղարթի տակ անթափանց խավար է լինում, արջերը որսի են դուրս գալիս, վարազներն իջնում են ջուր խմելու, իր որջի առաջ զիլ ոռնում է գայլը, ոռնոցը հազարբերան արձագանքով զրնգում է Մթնաձորում»։

Մինչև իր հերոսների հանդես գալը հեղինակը ընթերցողին հնարավորություն է տալիս զգալու, համտես անելու, ճանաչելու զանգեզուրյան գյուղերի մթնոլորտը։ Հատկապես ընդգծելով իր հերոսներին շրջապատող բնության կուսական անաղարտությունը, Բակունցը բնութագրում է իր նկարագրության աշխարհը։

Ահա և «Մրոց» պատմվածքի սկզբնամասը. «Մրոցը մի ուրույն աշխարհ է, և երբ ձորի ափով անցնում եք, մի անգամ էլ բարձրանում սարը և իջնում մի ուրիշ ձոր, այնպես է թվում, թե վերջին սարը ձեզ ծանոթ աշխարհի սահմանն էր, իսկ սարից դենը, դեպի ներքև, ընկած է անմարդաբնակ մի երկիր, որի անտառներում արջերը վայրի տանձ են հավաքում և լուսնյակ գիշերներին հաստաբուն կաղնիների մոտ գլորվում, կիսաշոր տերևների վրա արջպար խաղում»։

Սա էլ «Սաբու» պատմվածքի մուտքը. «Ներանք անտառում են ապրում և որովհետև անհիշելի ժամանակներից ի վեր գյուղը խիտ անտառների մեջ է, ճանապարհներից զուրկ,— Սաբու գյուղի երեխան այնպես է կարծում, թե աշխարհն անվերջ անտառ է, որտեղ մարդը բացատներում ցանում է կորեկ, իսկ արջերը հավաքում են ընկած կաղինները, ծառերը ճղակոտոր անում և հագեցած պառկում կորեկի արտում»։

Եվ այսպես, գրեթե ամեն մի պատմվածքի սկզբնամասում։ Բակունցը ներկայացնում է իր պատմվածքների միջավայրի «հեքիաթային» կոլորիտը, նրա ծայրահեղ ուրույնությունը։ Ի՞նչ է ընդգծում Բակունցն իր այս «հեքիաթանմանն» նկարագրություններով,

ի՞նչ նպատակով է նա դիմում այսպիսի միանման «մուտքերի»։ Ամենից առաջ ընդգծելու այն հանգամանքը, որ իր պատմվածքի՝ լայն առումով պատմվածքի,— միջավայրը մի աշխարհ է, որտեղ դեռևս միմյանցից չեն անջատվել առասպելն ու իրականը, նախնադարյանն ու ժամանակակիցը, լեգենդն ու առօրյան։ Դա մի աշխարհ է, որտեղ մարդն ու արջը ապրում են կողք-կողքի, առանց ահի ու աներկյուղ, որտեղ բնության որոշ անկյուններ չեն տեսել մարդկային ոտքի հետք անգամ. «Ճամփի վրա կանաչ խոտ է միայն»։

Անկրկնելիորեն ուրույն այս հզերքում տիրապետում է նահապետական լռությունը։ Բնությունը և գյուղերը այս հզերքում մեծ տարբերություններ չունեն։ Բնությունը գյուղի մեջ, գյուղը՝ բնության ծոցում։ «Եվ եթե հողերը երկու տարի չվարեն, անտառն իր մեջ կառնի Աքարին, քամին լորենու սերմերը շաղ կտա, թռչունները կաղին կտաննեն կաուրների վրա և հանգած թոնրի մեջ կաղինն իր արմատները կխրի» («Աքարում»)։

Մրոցը, Աքարը, Սարուն, Դրնբոն, Շաթրիզը,— մթնաձորյան բոլոր գյուղերը «քաղաքակրթության» կենտրոններից, «մեծ աշխարհից» հեռու ընկած, կուսական ու վայրի անտառների մեջ ծվարած, խուլ անկյուններ են։ «Սահմանափակ», անձուկ, լճացած կյանքով են ապրում մարդիկ. նրանք աշխատում են օրնիբուն, վարում ու հնձում, որսի գնում և անտառի բարիքներ ամբարում ձմռան համար, հիացած և՛ բնության գեղեցկության վրա, և՛ որսի, և՛ իրենց միամիտ անուրջների։ Անտառի հավերժական ու միալար խշշոցն է նրանց երևակայության վերջին սահմանը, անտառի տված բարիքը՝ նրանց մտքերի ու գործերի առանցքը, մի խոսքով նախնադարյան համայնքի «հովվերգական բեկոր» է մթնաձորյան գյուղը։ Մթնաձորի բնակչության հայացքը շարունակ ուղղված է բնությանը, նրանց գոյությունը պայմանավորված է բնության տված պատասխանով։

Բնության և կյանքի հեթանոսական բռնկումն է այս գյուղերի բնակիչների դերագույն կիրքը, հնադարի շունչ կա նրանց պատկերացումների վրա, առասպելն ու հեքիաթն է աշխարհաճանաչողության սուրբ աղբյուրը, նրանց կենցաղի ռիթմը կարգավորող ուղղությունը, հնաբույր է նրանց խոսքն ու ըրույցը։ Մի խոսքով սա մի աշխարհ է, որտեղ այնքան լայն ասպարեզ կա նախապաշարմունքների ու անտառ հավատալիքների ծաղկման համար, որտեղ մարդկային կյանքը գոյություն ունի նախնադարյան համայնքի օրենքներով։

Մայրահեղորեն աղքատ են բակունցյան գյուղերը. «Կուչ եկած ապրում էր գյուղը Հանավանքի պարիսպների տակ, անջուր հողերում հաճար ցանում, հաճարի բլիթներ ուտում, լղար եզան աղբից հարդախառն աթար շինում, աթարը ծեփում ուրարտական պարիսպների քարերին և հեթանոս պապերի դագաղ-կարասներում պահում աղած վարունգ» («Հանավանք»):

Եվ մարդիկ հաշտվել են իրենց կյանքի նման ընթացքի հետ, իրենց յուրօրինակ «ազատության» հետ, իրենց «կանաչ աշխարհի» հետ:

Ոչ միայն տնտեսապես անզոր ու թույլ են մթնաձորյան գյուղերը, այլև ինչպես ճիշտ նկատել է Բակունցի առաջին գրքի հետազոտողը, այդ գյուղերի ծագումը՝ ծննդաբանությունը, «պատած է խոր անցյալի թանձր մշուշով, նրանց արմատները կորչում են անցած դարերի ու օրերի մութ ծալքերում»[2]:

«Անհիշելի» ժամանակներից են մեր օրերը հասել Սաբուն, Մրոցը, Աքարը, Շաթրիզը, Դրնբոնը, մյուս գյուղերը, իսկ նրանց բնակիչներն էլ թողնում են անտառներից ու ժայռերից սերված մարդկանց տպավորություն: «Քաղաքակրթությունը» ոտք չի դրել այս կողմերը, ուստի և «ժամանակն այստեղ ուրիշ ընթացք ունի, որի նվազ միավորը դարն է»:

Բակունցը ոչ միայն ընթերցողին է հնարավորություն տալիս ճաշակելու մութ ձորերի ու կուսական անտառների, անանց ճանապարհների ու ժայռեղեն վայրերի բովանդակ գեղեցկությունն ու հմայքը, այլև ինքը ևս—որպես պատմող, գտնվում է դրանց խոր տպավորության տակ. «Նրա ներքնաշխարհի խորքերում, ինչ-որ տեղ, ծվարել, թաք է կացել Ջանգեզուրի հասարակ, անգրագետ գյուղացիների վերին աստիճանի սիրելի, մայրական տաք կաթով ցողված գեղջկական կեցությունը: Թող որպես նախատիպ դրա համար լիներ Լորը կամ մի ուրիշ աղքատիկ հայկական գյուղ: Սակայն այդ խոտի, այդ սնահավատությունների ու ասացվածքների բույրը, այդ համարյա թե նախնադարյան կյանքի բույրը, որտեղ բնակիչների օջախը ծուխ է արձակում կտուրների երդիկով և որտեղ մարդիկ ապրում են ձիերի, ոչխարների ու ձիերի կողքին, ահա այս ամենը լցնում է Բակունցի ստեղծագործությունը, ուղեկցում նրան որպես շվիի անպաճուճ նվագ»[3]:

Անդրադառնալով լեռների մեջ կորած հայկական գյուղի կյանքին, Բակունցը, սակայն, իր պատմվածքներում ոչ թե ուտոպիա-

[2] Ե. Սարգսյան, *Ակսել Բակունց*, «Նորք», 1928, առաջին գիրք:

[3] К. Зелинский, Аксель Бакунц, „Дружба народов", 1956, № 5.

կան հետադարձ պատրանք է փայփայում նահապետական աշխարհի «ոսկե օրերի» վերաբերյալ, այլ պատմում է ընթերցողին, թե ինչպես աշխարհի բանուկ ճանապարհներից հեռու ընկած անկյունում, ուր բնությանը ձուլված մարդը կեցության այդ ձևը համարում է հավիտենական և որտեղ, թվում է, թե ապրում են հասարակական ալեկոծություններից դուրս կանգնած մարդիկ, տիրապետում են մարդկային գոյության նույն օրենքները՝ ողբերգությունն ու երազանքը, վիշտն ու հոգու հրճվանքը, լացն ու ծիծաղը, ինչ որ մյուս՝ դարի ոդին ճաշակած վայրերում, որ այդ կուսական, քաղաքակրթության շոշափուկներից «չեղծված» բնաշխարհում նույնպես մարդը ենթակա է մարդկային գոյության բոլոր հայտնի ու անհայտ իմաստներին:

2

Մինաձորյան պատմվածքների շարքում կան գործեր, որոնք ներկայացնում են նախասովետական գյուղի առօրյան, կան պատկերներ, որոնց նպատակն է արտացոլել հեղափոխության դինամիկան ու անդրադարձումը մարդկային հոգեբանության մեջ, և գործեր էլ կան, որոնք չեն վավերացվում ժամանակագրորեն, այլ կոչված են, այսպես ասած, փիլիսոփայական-էթիկական բարդ խնդիրներ լուծելու:

Բոլոր դեպքերում Բակունցը ներկայացնում է աշխարհի դեմ-դիմաց կանգնած հայ աշխատավոր գյուղացուն, նրա կամ ընդհարումը, կամ հանդիպումը «քաղաքակրթության» երևույթների հետ, ցուցադրում է «բնական մարդու» հոգևոր աշխարհի շրջադարձը՝ պատմության ուղիներում, ժամանակների մեջ:

Նախասովետական գյուղի պատկերմանն են նվիրված «Մինաձոր», «Հանավանք», «Օրանջիա», «Տիգրանուհին», «Խաղլացավ», «Այու սարի լանջին» և մի շարք ուրիշ, սրանց հարակցվող կենցաղանկարներ:

Հայ գյուղացին իրեն բաժին ընկած ծանր ճակատագրի հետ,— ողբերգական այս թեման անցնելով պատմվածքից-պատմվածք, մերթ ուժեղանալով, մերթ հանդարտվելով,— նայած թե ինչպիսի պարունակություն ունի կյանքի տվյալ դրվագը,— հնչում է կամ որպես սրտառուչ հարազատացում գյուղական դժբախտ հերոսների հանդեպ, կամ որպես նահապետականության կարծրացած ըմբռնումները կործանող դատաստանի խոսք:

Վերոհիշյալ պատմվածքները սովորական կենսական պատմություններ են, հերոսների մի քանի կենսագրական գծերը արտա-

ցոլող պատկերներ, գրված պարզ ու հասարակ ոճով, բայց ոչ պատահական սյուժեներով։ Բակունցը սյուժեների որոշակի ընտրություն է կատարում՝ որոշակի գաղափարական խնդիրներ լուծելու նպատակով։

«Մթնաձոր» պատմվածքի հերոսը՝ Ավին լավ որսորդ էր։ «Տան ապրուստի մի մասը նա Մթնաձորի խորքերից էր հոգում։ Բացատներում միրհավ էր որսում, արտերի մոտ կաքավ ու լոր, թակարդ էր լարում աղվեսի համար, երբեմն էլ Մթնաձորի խորքն էր գնում՝ ժամերով նստում քարի քամակին, մինչև վարազները ջրի գային։

...Այդ օրն էլ նա որսի էր գնացել։ Թարմ հետքեր կային ձյունի վրա։ Ավին մի հետքով գնաց և հենց որ բլրակի գլուխը բարձրացավ, տեսավ երկու աղվես։ Մինչև կրակելն աղվեսները փախան։ Այդ Ավու համար վատ նշան էր. որսը հաջող չպիտի լիներ։ Մի քիչ էլ մանևկավ, պախրայի հետք տեսավ,— փնտրեց ու չգտավ։ Եվ որովհետև այդ օրը Պանինը անտառ չպիտի գար (նա լսել էր, որ անտառապահը հիվանդ է), Ավին գերադաս համարեց մի շալակ ցախ տանել տուն»։

Ամենահասարակ ու ամենասովորական մի դրվագ՝ գյուղական իրականության մեջ։

Ի՞նչ է լինում այնուհետև։

Որսորդը, ամբողջ օրը անտառում պտույտ գալուց հետո, բռնում է տան ճանապարհը. «Իրիկնադեմ էր արդեն, երբ Ավին շալակի ցախը դրեց քարին, նստեց մի կոճղի՝ մի քիչ շունչ առնելու։ Որսի մի շուն երևաց, հոտոտեց Ավուն, անցավ։ Ավու շունչը փորն ընկավ։ Երևաց երկրորդ շունը, երրորդը, շների հետից էլ Պանինը։ Աստ գետնի տակից բուսավ. մեկի դեմքը քաթան էր, մյուսինը՝ ճակնդեղ։ Պանինը թքոտից որպես Մթնաձորի արջ։ Եվ երբ բարձրացրեց կնուտը, Ավին էլ մեջքը ծռեց, գլուխը ձեռների մեջ առավ»։

Անտառապահի առաջարկը՝ կամ տուգանք վճարել շալակած փայտի կապոցի փոխարեն, կամ սրտապնդվելով՝ մենամարտի բռնվել անտառի ամեհի արջի հետ, ավարտվում է նրանով, որ անհավասար գոտեմարտում ավերվում է որսորդի ֆիզիկական կերպարանքը, իսկ «Պանինը սատանայի պես քրքջում էր, ոտքն արջի դիակի վրա»։

Բակունցի այս պատմվածքը թեմատիկական ու սյուժետային որոշ նմանություններ ունի Ստեփան Զորյանի «Անտառում» (1915) պատմվածքի հետ։

Որսորդ Ավին Զորյանի գեղջուկ հերոսի՝ Եփերանց Ալեքսանի զուգահեռն է, որը նույնպես անտառից մարդակացու էր բերում՝ իր

տան կտուրը շինելու համար։ Պանինն էլ անտառապահ Վանոյի զուգահեռն է, որը նույնպես սարսափ էր տարածել գյուղացիության վրա։ Այս պատմվածքները նման են ոչ միայն ընդհանուր գաղափարական նպատակադրումով՝ սոցիալական անարդարության մերկացումներով, այլև մանրամասնությունների մեջ։ Ավու և Պանինի առերես հանդիպումը, դրան նախորդած Ավու սարսափահար վիճակը և Պանինի կնուտի հարվածը՝ «Ավուն թվաց, թե Պանինի ձեռքը քարացավ, կնուտը սառեց ձմռան իրիկնապահի ցուրտ օդում։ Պանինը կնուտը ետ քաշեց, և երբ Ավին գլուխը բարձրացրեց, նրան թվաց, թե Մթնաձորում սատանան է քրքջում»,— այս ամբողջ տեսարանը ուրույն երանգավորումով կա նաև Զորյանի պատմվածքում։ Ահա այդ տեսարանը. «Ալիքսանը երկու քայլ էր արել՝ նկատեց մի գլուխ, որ մասրի թփի այն կողմից նայում էր իրեն փայտի պես դիք ու քմծիծաղով.— Վանոն էր, անտառապահը՝ սև սրածայր փափախը գլխին, իսկ փափախի գլխին՝ անտառապահական նշան»։

Զորյանի պատմվածքի գործողության վայրը Բրմուտա անտառն է, Բակունցինը՝ Մթնաձորի անտառը։ Աշխարհագրական տեսակետից դրանք բավական հեռու են իրարից, բայց սոցիալական էությամբ այնքան ազգակից են, որ ծնում են նման հետևություններ։ Ալիքսանը՝ աշխատավոր գյուղացին, հուսահատական գալարման պահին, սպանում է անտառապահին,— բայց նա է գոհը, նրա նմանների վրա է ծանրացած հասարակական կոպիտ ու վայրագ ուժի ճնշումը։ Որսորդ Ավին չի սպանում Պանինին, այլ դառնում է վերջինիս բիրտ կամայականության գոհը։ Նա չհասցրեց կատարել սպանության ակտը, բայց նրա մեջ էլ կատարվեց հոգեբանական նույն շրջադարձը, ինչ որ տեղի ունեցավ Ալիքսանի հետ։ Ավու հոգեկան աշխարհում փլվում է Մթնաձորի հավատն ու սերը. «Երբ Մթնաձորի անունն են տալիս, երևում է, որ ատամներն ավելի է դուրս գցում, կոկորդից ընդհատ ձայներ է հանում։

Ու չգիտես՝ զայրանո՞ւմ է, թե ժպտում է հին որսորդը»։

Այլաբանական իմաստ պարունակող այս վերջաբանը ներդաշնակ է հնչում պատմվածքի մեջ նկարագրված սոցիալական ծանր դրամային, և մտնելով նրա հունը, ցրում է նահապետական կյանքի սրբադործված պատկերացման առասպելը։

Անտառապահ Պանինը Բակունցի պատմվածքում «քաղաքակրթության» մարմնացումն է։ Պանինի դաժանությունը անհատական հատկություն չէ։ Դա սոցիալական դիծ է, որ ծնվել է կյանքի անարդար կառուցվածքից։ Բակունցը դատապարտում է անարդար աշխարհի «փիլիսոփայությունը», որտեղ մարդը մարդու նկատ-

մամբ կամ տեր է, հրամայող, կամ խոնարհ հպատակ, տիրոջ քմահաճույքները կատարող։

Այս ամենից հետո հարց է առաջանում. արդյո՞ք Բակունցը իր հերոսին կոչում էր դեպի բնական աշխարհը, կամ դնո՞ւմ էր արդյոք նա բնական մարդու լիարժեքության և բնությունից հեռացած մարդու անլիարժեքության ռուսսոյական-տոլստոյական խնդիրը։ Ճիշտ հակառակը. որսորդ Ավոյ ողբերգությունը նա բացատրում է հենց նրանով, որ սա ևս անլիարժեք մարդ է, որ սա պարտվում է այն պատճառով, որ մոտ է բնականին, չի կարողանում հաղթահարել իր «բնականության» սահմանափակությունը։

Մթնաձորյան ուրույն եզերքը, որի մասին խոսում է Բակունցը պատմվածքի սկզբնամասում, առաջին նվագ բնականի գեղեցկության տպավորություն է թողնում, սակայն, աստիճանաբար, պատմըվածքում շեշտը գեղեցիկից տեղափոխվում է բնական աշխարհի տգեղության ու չարության վրա, Մթնաձորի հակամարդկային էության վրա։ Այն կանաչ անտառը, որի հետ որսորդ Ավին կապել էր իր բոլոր միամիտ երազանքները, դառնում է նրա խորտակման պատճառը։ Նույն այդ անտառն է նրան դարձնում անշունչ առարկա՝ սոցիալական իրականության ձեռքին։

Այսպիսով, Բակունցը ոչ թե գնում է բնության գեղեցկության ու սոցիալական կյանքի տգեղության ռուսսոյական հակադրության ճանապարհով, այլ բնականի մեջ արդեն տեսնում է անմարդկային սոցիալական իրականության յուրովի արտահայտությունը։ Բնական աշխարհը այստեղ հանդես է գալիս որպես կործանման, հարբստահարման, մարդու ճնշման նախասկիզբ։ «Մթնաձորը» հայտնաբերում է նաև բակունցյան աշխարհազգացման մի բնորոշ նրբերանգը. բնությունը «չեզոք» չէ սոցիալական իրականությունից, նա կարող է և՛ գեղեցիկ լինել, և՛ տգեղ, նայած թե սոցիալական ինչ իրականության հետ է նա կապված։

Բնությունը իր «հեքիաթային» բովանդակությունը ցուցադրում է միայն առաջին հայացքից, իսկ երբ նրան մոտենում են սոցիալական կապերը, նա կորցնում է իր հմայքն ու կախարդանքը։ Այդպես պատահեց գյուղական որսորդի հետ, որ բնականի սիրուց հասավ բնականի՝ Մթնաձորի ժխտմանը։ Այդ ժխտումը, սակայն, չհանգեց կյանքի նոր ուղիների, կեցության նոր ձևերի որոնմանը, մի բան, որ Բակունցը չէր կարող «պարտադրել» իր սահմանափակ հերոսին։

Աշխատավոր հայ գյուղացու ողբերգության մի ուրիշ պատկեր է «Օրանջիա» պատմվածքը։

Ի՞նչ բան է Օրանջիան։ Դա այն ձորակի անունն է, որտեղ «ամեն գարնան մասրենիներն են ծաղկում, բացվում են վայրի վարդերը՝ դեղի՜ն, սպիտա՜կ»։ Գեղեցիկ է Օրանջիան։ Բայց դա միայն նրա արտաքին, թվացյալ հատկությունն է։ Օրանջիայի բնական պոեզիան միաժամանակ զուգավորված է ողբերգական բովանդակությամբ։

Գյուղացի Մանասը որոշել էր իր տունը կառուցել Օրանջիայում, քար ու կիր էր թափել, «ոտքերը մինչև ծնկները վեր քաշած ցեխ էր շինում, ուստան էլ տաշած քարերն էր շարում»։

Մանասը բակունցյան արդար ու միամիտ այն գյուղացիներից է, որ ինչ-որ խաբուսիկ հույսեր է կապում արդարադատության հետ, օրենքի հետ, և չնայած Դավոյենց Առաքելի՝ գյուղական հարբասահարիչի բոլոր սպառնալիքներին, կառուցում է իր տունը։ Բայց Մանասի սևփական երազանքը դառնում է նրա կործանման պատճառը։

Դավոյենց Առաքելը, որ նույնպես աչք ուներ Օրանջիայի ձորակի վրա, տանուտեր դառնալուց հետո հրդեհում է Մանասի տունը, որտեղ գտնվում էր նաև գյուղացիների ըմբոստությունը ճնշելու համար կանչված կազակ զինվորը։ Ու թեև այդ օրը Մանասը անատառ է գնացած լինում, Առաքելը, որի մասին գյուղի անկյուններում փսփսում են, թե «ջանդարմի հետ կապ ուներ», նրան է միզադրում կազակի սպանության մեջ և բանից անտեղյակ Մանասին աքսորում դեպի «հեռավոր տունդրաները»։

«— Գնաց, էլ ի՞նչ եղավ, տեղեկություն չկա...

Հետո քամին սերմեր բերից, և Մանասի տան ավերակների վրա ծաղկից մասրենին։ Ամեն գարնան Օրանջիայում այնքան վարդեր են լինում՝ դեղի՜ն, սպիտա՜կ...»։

Սա պատմվածքի վերջնամասն է, որի իմաստն այն է, թե ոչինչ չփոխվից, մնաց իրականության նույն արտաքին կողմը, ինչ որ եղել էր։ Այստեղ էլ ոտ դարձավ մի մարդ, որ կոչված էր իր խաղաղ անուրջներով հակադրվելու իրականության կոպիտ ուժերին։

Պատմվածքի վերջվածքում նորից հոլովվող ծաղկող մասրենիների լիրիկական պատկերը երկակի իմաստ ունի. դա գեղեցկության այն պատկերն է, որ Մանասին կանչում է դեպի գեղեցիկ կյանք և միաժամանակ այն ուժն է, որի «հմայքից» խորտակվում է Մանասի երազանքը։ Ծաղկող մասրենիները իրենց «թախծոտ» տրամադրությամբ խոսում են ամեն մի երազանքի անիմաստության մասին՝ մի աշխարհում, որտեղ հնարավոր չէ մարդավայել ու արդար ապրելը։

«Օրանջիան» իր այս ճշմարտությամբ արձագանքում է «Մրբ-

նաձորի» ներքին թեմային. գեղեցիկ բնությունը՝ կանաչով պատած ձորակը, ձորակում բարձրացած մասրենիները, հեռվում երևացող պարզ երկինքը, գյուղական մթնշաղը մի բան են խոստանում, իրական կյանքը՝ մի ուրիշ բան: Բակունցյան խոր, փիլիսոփայական իմաստ ունեն բնականի և ոչ բնականի հակադրությունները, որ պատմվածքում ներկայացվում է Մանասի՝ գեղեցիկ երազանքները կրողի ու Դավոյենց Առաքելի՝ գեղեցիկը խորտակողի հակամարտության ձևով: Նրանց անհատական վեճը տվյալ պարագայում ունի սոցիալական խոր հիմքեր, և «հաղթահարելով» մասնավոր բնույթը, վերաճում է հասարակական կոնֆլիկտի:

«Օրանջիան» նույնպես մի բնորոշ օրինակն է այն բանի, թե ինչպես էր Բակունցը պատկերացնում մթնաձորյան «հովվերգական» ճշմարտությունը: Իհարկե, ոչ այն ձևով, ինչպես նրան կարդում էին հեռադիտակի հակառակ կողմից նայող քննադատները:

Գյուղացիական կործանվող տնտեսության ողբերգությունն է քանդակված նաև «Տիգրանուհին» պատմվածքի էջերում:

Գյուղական կենցաղի ռեալիստական նրբերանգներով ու բնորոշ մանրամասնություններով հարուստ կյանքի մի ցնցող դրամա է «Տիգրանուհին» պատմվածքի բովանդակությունը:

Գյուղացի Վասիլը «ձմռան մի գիշեր մտքում դրեց օրագրի պես մի բան պահել. նշանակել եզան վարն ու կնրը, ինչքա՞ն հաց են ուտում ամեն ամիս, քանի՞ խուրձ խոտ է հարկավոր իր երկու կովին, ե՞րբ է ծնվելու կովը, քանի՞ ձու է տանում ծախելու և այլն... Վասիլի գլխում ծագած միտքը՝ օրագիր և հաշիվ պահելու մասին, անշուշտ ներքին և անքակտելի կապ ուներ պարտքի անխուսափելի հատուցման հետ»:

Հին երազահանի խունացած, դեղնած էջերի վրա Վասիլը շաբաթվա կարևոր անցքերն է արձանագրում: Ստուգապատում է նրա օրագրությունը՝ թվեր, տոկոսներ, հաշիվներ, ծախսի ու պարտքի հիշատակումներ, ինչպես, օրինակ, հետևյալ գրառումը. «Մայրս գնացել էր իր եղբոր որդու տունը ղոնաղ՝ չորս օրով: Վարսենիկը (կինս) զբաղված էր տանը մանր գործերով: Կովը տվավ 12 գրվանքա կաթ, Ծաղիկը՝ ոչ: Տիգրանուհին գնացել էր ջաղաց՝ ալյուր աղալու, բայց նորաթի չլինելու պատճառով եկավ տուն: Ջէր աշխատում գոմիշը, հանգստացնելու համար գնացել էր արածելու: Անձրև եկավ: Բադալի տղան տվավ իր պարտքը՝ կես կոտ ցորեն: Առա մի բահի կոթ: Ելա մի շաբաթում հավերը 12 ձու ածեցին, որից 5-ը ծախեցինք, ընդամենը 10 կոպեկ»:

Նույն գործնականությունը նաև երազահանի մյուս էջերում. ոչ

մի դատողություն, խորհրդածություն, երազանք, զգացմունքի շեղում, ոչ մի վերաբերմունք, լոկ թվեր ու տվյալներ։ Եվ այդ գործնական տոնի մեջ՝ մարդու անհատականության կործանման ողբերգության խոր երանգներ, Վասիլի ներքին, չցուցադրվող հանդիմանությունը իր խղճին, նրա արտաքնապես աննկատելի, լուռ մենամարտը իր հետ։

Վասիլի օրագրության մեջ առանձնապես ցնցող են այն նշումները, որոնք վերաբերում են 16-ամյա Տիգրանուհուն և որոնք միշտ ուղեկցվում են «պարտքի դիմաց են» կամ «պարտքի կողմանից» ձևակերպումներով։

Հոգսի ծանրությունը սպանում է Վասիլի բոլոր մարդկային զգացմունքները, ամայացնում նրա հոգեկան աշխարհը, սառը հաշվի վերածում նրա կյանքը։

Հարազատ քրոջ մահն անգամ ոչ մի ցնցում չի առաջացնում դյուղական աղքատության այդ յուրօրինակ մատենագրի մեջ։ Տիգրանուհու մահվան օրը երազահանի շրջված էջի վրա գրանցվում է. «Տիգրանուհին մահացավ առանց կարծիքի, տեղից-տեղ, լավ թաղեցինք. եղավ ծախսը, ութ մանեթ փողով, ևս մի փութ գարի տերտերին, գումարով 9 մանեթ 80 կոպեկ։ Նաև առի երկու մոմ»։

Պատմվածքն ավարտվում է հետևյալ պարբերությամբ. «Օրագրում Տիգրանուհու մահվան առթիվ ուրիշ մանրամասնություն չկա։ Վասիլը երազահանի այդ երեսն էլ շրջել է նույն մատով, որի կնիքը կա երազահանի շատ երեսների վրա»։

Հաջորդ երեսը, որ դրվել է երկու օր հետո, սկսվում է այսպես. «Պարտքից մնաց տասնչորս...»։

Կարծեք ոչինչ չէր պատահել։ Տիգրանուհին ինչպես ապրել էր աննկատ, նույնքան աննկատ հեռացավ աշխարհից, իսկ աղքատությունը առաջվա նման մնաց իրրև գյուղացու տնտեսության բնական վիճակ։

«Տիգրանուհին» պատմվածք է ոչ թե այն մասին, ինչ որ եղել է, ինչ որ կատարվել է, այլ այն մասին, ինչ կարծեք չի եղել, ավելի ճիշտ՝ մնացել է առաջվանը։ Սա է ամենից սոսկալին, ողբերգականը, ամենից դժվարինը։

«Պարտքից մնաց տասնչորս...»,— վիթխարի բովանդակություն են պարունակում այս երեք բառը։ Վասիլի կյանքում մինչև այս կետը անցավ անասելի տառապանքով և այդ կետից սկսվեց նույն, դուցե ավելի ծանր տառապանքը։

«Տիգրանուհին» պատմվածքը ներկայացնում է Մթնաձորի ճըշմարտության մի ուրիշ կողմը. ցուցադրելով հայ գյուղացու տնտե-

սական քայքայման սովորական ընթացքը, Բակունցը տնտեսական այդ գործոնով է բացատրում նաև բարոյական կյանքի նորմերի կործանման իրողությունը: Տնտեսական կապերը խորտակում են գյուղացիական աշխարհի գեղեցկությունները, մի պատառ հողի, մի շալակ փայտի, մի օրվա ապրուստի համար հարևանին հանում հարևանի դեմ, հարազատին խորթացնում հարազատից, մարդու մեջ սրում հակամարդկային արատները, մարդկային կյանքը ենթարկում անխուսափելի ողբերգության սպառնալիքին:

Սովորական դեպքեր, աննշան, հասարակ, արտաքնապես համարյա աննկատային եղելություններ է պատմում իր մթնաձորյան կենցաղանկարների մեջ Բակունցը: Նա ցույց է տալիս, թե ինչպես տնտեսական կարիքը մարդու մեջ գլխավոր հատկանիշը դարձնում է ոչ մարդկայինը: Այդպես եղավ երազահանի վրա իր բախտը դրած Վասիլի հետ: Այդպես անմարդկային դարձավ կարիքի տակ կքած այրի Շահանը, որը ամուսնական առագաստի տակ է դնում իր անչափահաս աղջկան: Անբնական մի կապ, որն ավարտվում է Սանդուխտի եղերական մահով («Աքարում»): Հացթուխ Շահանը գյուղացի Վասիլի կրկնակն է, սիրող մայր, որ ստիպված գործարք է կնքում իր խղճի հետ՝ ընտանիքի վրա ծանրացած հոգսը թեթևացնելու նպատակով:

Անդրադառնալով Մթնաձորի ողբերգությանը, Բակունցը ոչ թե բացառիկ դեպքեր է որոնում, այլ դիտում է դա գյուղացիների ամենօրյա հարաբերությունների մեջ: Նա պատմում է առօրյա, սովորական ողբերգությունը: Այստեղից էլ նրա եզրակացությունը՝ Մթնաձորի վերափոխման անհրաժեշտության մասին, նրա դատապարտող և անհանդուրժող շեշտը բոլոր այն երևույթների հանդեպ, որոնք գալիս են անցյալի մղձավանջից:

Նա ցավով է ներկայացնում անոտիապաշտական խավարին ու «հնոց ադաթներին» գերի այն գյուղացիներին, որոնք հիվանդի ցավերը «սպանելու համար» ստեղծում են «հայվանի» այնպիսի ադաթներ, որ մարդկային բազմաթիվ կյանքեր են խլում. «Սաղ մարդը մի սհաթ էլ չի դիմանա էն չարչարանքին, որին ենթարկվում են հիվանդները» («Խաղլացավ»):

Բակունցը իր ստեղծագործական բնավորությամբ, այսպես ասած, «ցիկլերի» գրող է: Առանձին խումբ են կազմում «Մթնաձորը», «Տիգրանուհին», «Աքարում»-ը, «Խաղլացավը», «Օրանջիան»: Նէրքին մի կապ գոյություն ունի ոչ միայն այս պատմվածքների նյութի, այլև այդ նյութի հեղինակային մեկնաբանության մեջ: Դա,

ասացինք, կենցաղային առօրյայի մեջ դոյություն ունեցող ողբերգության հայտնաբերումն է, դյուղական դրամանների սոցիալական բովանդակության հայտնաբերումը:

Բակունցի «սիկլային» նախասիրությունը յուրահատուկ ձևով արտահայտում է նրան հուզող սոցիալական ու բարոյախոսական հարցերի բազմակողմանիությունը, ինչպես նաև նրա, որպես արվեստագետի, զարգացման օրինաչափությունը:

Մթնաձորը նա դիտում է ոչ միայն «կենցաղային ստատիկայի» ու անշարժության մեջ, այլև շարժման, պատմական գործողության ոլորտներում:

Բակունցի երկու պատմվածք՝ «Հյումբաթի ձորը» և «Հանավանքը» ազգակից են իրար Մթնաձորի գլխավոր պրոբլեմի՝ հողի խնդրի արծարծման տեսանկյունից:

«Հողի իշխանություն» և «Հողի երազանք»,— այսպիսի շրջադարձով է Բակունցը ներկայացնում հայ գրականության նոր և նորագույն պատմության վավերագրերում բազմիցս չաբշարված ու տարբեր գրողների կողմից տարբեր մեկնաբանություն ստացած թեման:

Հայ դյուղի ճակատագիրը մեծապես կապված էր «Հողի իշխանության» հաղթահարման և «Հողի ազատության» նվաճման հետ՝ խնդիրներ, որ այս կամ այն չափով հուզում էր գրեթե բոլոր հայ դեմոկրատ գրողներին՝ սկսած դարի վերջին քառորդից: Այդ թեմայի մշակման հարցում Բակունցը ելնում էր ոչ թե գրական աղբյուրներից, այլ իր սեփական դիտողություններից ու սեփական դիրքերից: Նա հիանալի դիտեր դյուղացուն, որ անվերապահորեն կապված էր հողի փոքրիկ պատառիկին և նրա հետ էր կապում իր բոլոր երազանքներն ու ապագա կյանքի կառուցումները:

Ուկրաինական գրող Իվան Ֆրանկոն «Հողի իշխանությունը ժամանակակից վեպում» հոդվածում գրել է. «Հողի այդ իշխանությունը, որ դյուղացուն կարծեք շրջապատում է երկրորդ մթնոլորտով և նրան բաց չի թողնում օրորոցից մինչև գերեզման,— վճռականորեն ազդում է նրա բնավորության և աշխարհայացքի վրա»:

Հայ դյուղացու «բնավորության» ու «աշխարհայացքի» համար նույնքան բնորոշ հողապաշտությունը ընդհանրացման ուժով Բակունցը տվել է «Հանավանք» և «Հյումբաթի ձորը» գործերում:

Առաջին պատմվածքը ընթերցողին պատմում է դեռևս յոթներորդ դարում կառուցված Հանավանքի մասին, նրա փառահեղ անցյալի մասին. «Քարերի վրա գրեր կան այն մասին, որ Հանավանքը արձաններ է ունեցել, խաղողի այգի, ձիթհան ու ջրաղաց, որ իշ-

խաններըը «հոգու փրկության համար» գյուղեր են նվիրել վանքին՝ արջառներով գետ, անտառներ՝ երեներով լի, գյուղեր ու գյուղերում՝ հեթանոս ռամիկներ»: Դարեր են անցել, հիշողություն են դարձել և՛ հնձանները, և՛ այգիները, և՛ այն նախարարը, որի կամքով ռամիկները կառուցել էին վանքը:

Հանավանքի պարիսպների տակ մնացել է մի գյուղ, որը «կուչ էր գալիս», երբ հարվածում էին, մտնում էր պատյանի մեջ որպես խխունջը, երբ «լորձունքոտ շոշափուկները դիպչում էին տհաճ իրի՝ խանի սարվազին, սինոդի տուրքին, պրիստավի կնուտին»:

Հանավանքի անցյալի տարեգրությունը, որ ընդգծված հնչեղանգով ու վերաբերմունքով մեջ է բերում Բակունցը, յուրահատուկ խորհրդանիշ է և կոչված է ցուցադրելու երկար ու ձիգ դարերի միջով անցած և, այդուամենայնիվ, իր երազանքներին չհասած հայ գյուղացիների կյանքի ոչ գոյության անշարժությունը:

Այս «հետադարձ» տարեգրությանն անմիջապես հետևում է պատմվածքի բուն եղելությունը: Ո՞րն է դա. «Հանավանքում մի շինական, որի պապերը յոթերորդ դարում շալակով քար էին կրել վանքի պատերի համար, Հանավանքից մի շինական հերու գարունքին աչքը դրեց վանքի պարիսպների միջև ընկած հողակտորի վրա»:

Բնորոշ մի մանրամասնություն: Հողակտոր երազող մարդը Բակունցի գրվածքում պարզապես կոչվում է Շինական: Դրանով Բակունցը մատնացույց է անում իր անանուն հերոսի կողքին ապրող բազմաթիվ շինականների գոյությունը նույնպես, որոնք նրա նման երազում են նվաճել իրենց բախտի կայանը՝ հայրենի հողը, որ դարեր ի վեր հափշտակում է նրանց երևակայությունը, դեպի իրեն է ձգում բազմաթիվ վերացած ու հուսավառ հայացքներ, որ իր մոգական ուժով կախարդում է նրանց միտքը, և վերջապես՝ որից կախված է նրանց ճակատագիրն ու ապագան:

Շատերից մեկն էլ ահա այս Շինականն է, որին ավելորդ թվաց հին Հանավանքը, երբ բարձրացավ քարափի գլուխը և նա գործի անցավ. «Շինականն ամենից առաջ բոստանատեղը պատեց: Քարերը շատ, նախշուն քարեր՝ նոռով ու ողկույզներով, քարեր՝ քամուց, արևից գիրը տեղ-տեղ խանգարված քարեր: Իրիկնադեմին քարի վրա նստեց, ծխեց: Ջորից հով էր գալիս և շոյում քրտնած ճակատը: Ծխեց, նայեց վանքի կիսավեր պատերին, խաչքարերին: Շինականին ավելորդ թվաց հին Հանավանքը: Ի՜նչ լավ բոստան կլիներ, սեխ ու ձմերուկ, քանի հարյուր տարի դինջացել է Հանավանքի հողը»:

Շինականը բոստան ու այգի է գցում իր գտած հողում, թվում է, թե սկսում է վայելել խաղաղ աշխատանքի հաճույքը՝ սպասում իր տնկած ծառերի պտուղներին։

«Բայց այդպես չեղավ, մրգերը չհասան։

Թուղթ եկավ, մեջը գրած, որ Հանավանքը հնուտ է, արգելվում է վար ու ցանքս անել, ծառ տնկել, քարեր տանել տնատեղի համար»։

Շինականի երազանքը՝ կալն ու մարագը, տունը՝ պարիսպների հետևում, այգին ու բոստանը,— այդ ամենը «հալվող ձյունի պես թվաց»։

Շինականի երազանքների կործանման փաստով Բակունցը նորից դառնում է Մթնաձորի՝ սեփականատիրական աշխարհի ժըխտմանը։ Շինականի անուրջներն արդեն իրենց մեջ պարունակում են կործանման և միաժամանակ դիտակցության արթնացման նախադրյալներ։ Բակունցը չի պատկերում հոգևոր արթնացումը՝ գյուղացիության խոյացումը իրենց երազանքների դեմ, նրանց ազատագրությունը «հողի իշխանության» կապանքներից։ Արձակագիրն արտահայտում է այն իրողությունը, թե ինչպես է «քաղաքակրթությունը» դառնորեն հեգնում գյուղացիության միամիտ պատրանքները։

«Հանավանք» պատմվածքում նորից դրվում է առօրյա ողբերգության՝ Բակունցի պատմվածքների ծանոթ թեման։ Շինականի ողբերգությունը անչափ խոր, հասարակական արմատներ ունի, թեև դա չի նկատվում և չի հանգում մարդկային տանջանքին ու տառապանքին։ Այստեղ մենք նորից գործ ունենք բակունցյան պատմվածքի մի հատկության հետ.— կարևոր, հիմնական իմաստը ոչ թե եղելության, տեղի ունեցածի մեջ է, այլ այն բանի մեջ, ինչ չի կատարվել, բայց ենթադրվում է։

Շինականի իսկական ողբերգությունը դեռ առջևում է։ Ո՞րն է իսկականը. դա հողի՝ գյուղացու գոյության անկյունաքարի կործանումն է, որն ընդհանուր, տարածված, մասսայական երևույթ էր կապիտալիստական աշխարհի «քաղաքակրթությանը» ենթարկված հայկական գյուղում, անգամ նրա ամենահեռավոր ու անմատչելի՝ անկյունում՝ Մթնաձորում։

Ընդհանուր այս երևույթը գեղարվեստական իմաստալից պատկերով վերարտադրված է «Հյումբաթի ձորը» պատմվածքում, որի մասին քննադատության մեջ ասված է, թե նրանում Բակունցը «զգացնել է տալիս մեզ մելիքական մի ժամանակվա փառահեղ

[4] «Նորք», 1928, գիրք առաջին։

ավանի դանդաղ ավերման ռիթմն ու էությունը»[4]: Ճիշտ այս դիտողությանը, սակայն, հետևել է հիմնովին սխալ եզրակացությունը, թե Բակունցը ափսոսանքով ու ցավով է դիտում այդ անէացումը: «Ավերակը, իբրև միևնույն անցյալի մի վարիանտ, զարթնեցնում է Բակունցի մեջ կենդանի ապրումներ»[5]:

Հարցի էությունն այն է, որ Բակունցը Հյումբաթի ձորի ավերման խտացած պատմությունը տալով, ամենևին էլ հետադարձ պատրանքներ չի փայփայում Մելիք-Բախտամի ժամանակների նկատմամբ: Հումբաթի ձորի փառահեղ անցյալի նկարագրությունը, բակունցյան այն գեղարվեստական նախասիրության արտահայտությունն է, երբ մի երևույթ ընդգծվում է մի ուրիշ երևույթի ֆոնի վրա՝ մարդը բնության ֆոնի վրա, մարդը «քաղաքակրթության» ֆոնի վրա, ներկան անցյալի ֆոնի վրա: Այստեղ ուղղակի բաղդատությունն ենք տեսնում հին ու նոր Հյումբաթի ձորերի: Անցյալից միայն ավերակներն ու ավանդություններն են մնացել: «Աղբյուրի կողքին հին ձիթհանքն է: Մելիքներն են շինել և ստիպել, որ մոտակա գյուղերից կտավատ հավաքեն՝ ձեթ քաշելու: Ձիթհանքի թանձր պատերն են մնացել և կլոր քարը, քարի տակ տրորել բոված կտավատը: Հիմա էլ ժայռի գլխին մնում են Մելիք-Բախտամի ամարաթի բարձր պատերը, նրա բանտը, մելիքի ախոռները՝ մուտքը՝ սրբատաշ քարերից ու գեղեցիկ քանդակներով: Կա մատուռի պես մի շենք, ծաղկանկար քանդակներով, հատակը սալքար, դիմացի պատին՝ ժանգոտ երկաթե օղ: Մատուռի պես այդ շենքում Մելիք-Բախտամի ձին կերել է ռամիկի մատներով մեկ-մեկ ընտրած ոսկեհատ գարի և իրանից քարավանով բերված քիշմիշ»:

Արձակագիրը ավանդական անցյալի վերհուշի ճանապարհով մոտենում է իր հիմնական խնդրին՝ ավանի քայքայման պատճառներին: Ո՞րն է պատճառը. «Այն ժամանակ, երբ քաղաքի տեղը շամբուտ էր և անտառ. ձորի բոլոր տներից ծուխ էր բարձրանում: Եվ երբ առաջին մուլրովը հրամայեց ձորի տափարակի վրա կառուցել սպիտակ քարե զորանոցը, Հյումբաթի ձորի աստղը թեքվեց»:

Առանց կոպիտ սոցիոլոգիզմի ու հասարակացման, Բակունցը ցուցադրում է «քաղաքակրթության արշավանքը»: Երբ քաղաքը նստում է Հյումբաթի ձորի կոկորդին, Մորոզովի, Ցինդելի և Ընկ. ապրանքները մուտք են գործում հեռավոր աննկյունները, ավանի բնակիչները կանգնում են տնտեսական սնանկության եզրին, հողազրկության եզրին, սպառվում են գյուղի ներքին ուժերը, սկսվում է գյուղից հեռանալու, «օտար ափերով» հափշտակվելու ընթացքը:

[5] «Նորք», 1928, գիրք առաջին:

Այլևս չեն բացվում մելիքական ավանի կիսախարխուլ տների փակ դարպասները, այլևս գյուղացիները չեն դառնում հանդերից ու արտերից, վաղուց արգեն բացվել են մեծ քաղաքները տանող ճանապարհները: Հողազրկությունը առաջ բերեց նոր երևույթներ, տակն ու վրա արեց գյուղական աշխարհը. «Քաղաքը մեծացավ: Հյումբաթի ձորում, Միջին մահլայում և Գյունեյ թաղում մնացին հացթուխները, գզրար կանայք, լվացարարներ, գործագործ պառավներ, անտառից ուրիշի համար շալակով ցախ բերող մարդիկ, սրա-նրա դռանը օրհացի աշխատող աղջիկներ և մանուկներ, որոնց ամենամեծ հրճվանքը քաղաքում օրն ի բուն լվացք անող մոր վնրաբարձն էր, գոգնոցի ծալքում պահած համեղ պատառը:

Այսպես հալվեց ձորի գյուղի աստղը»:

Գյուղից հեռացան նրա կենսունակ ուժերը, մաճկալներն ու սերմնացանները, հողի մշակները:

«Հյումբաթի ձորը» պատմվածքն ավարտվում է մի այսպիսի ցայտուն դիտողությամբ. «Կրակները չէին երևում: Մութի մեջ հատիվ էին նշմարվում գյուղի գլխի ժայռերը, մելիքների ամարաթների պատերը: Ժայռերը բանձր սովեր էին կախել գյուղի վրա, ամարաթը թվում էր որպես կանգնած դղյակ, որի խավար խուցերում դուցե շրջում է Մելիք-Բախտամը, որպես ուրվական...»:

Բակունցի գեղագիտական պաթոսը՝ հայրենի հողի սերը, այսպիսով, արտահայտվում է իրականի և իդեալի, եղածի և երազանքի հակադրությամբ, և բնականորեն, իդեալը մնում է որպես այդպիսին:

«Հանավանք» և «Հյումբաթի ձորը» պատմվածքներում Շինականի դատած վարելատեղն ու սվերակի վերածված ձորակը հանդես են գալիս որպես գյուղացիական իդեալի բանաստեղծական խորհրդանշաններ, որոնց վրա հայ գյուղացին իր աշխատանքով կառուցելու էր իսկական կյանքը: Բայց,— ասում է Բակունցը,— աղատ հողը պահանջում է բոլոր տեսակի կապանքներից ազատագրված մարդիկ, որպիսիք չկային Բակունցի նկարագրած Մթնաձորում:

* * *

Այսպիսով, ինչպես տեսանք, նախասովետական Մթնաձորը պատկերող գրվածքներում Բակունցը ոչ միայն չի իդեալականացնում «մոռացված աշխարհը», այլև հանդես է գալիս այդ աշխարհի բոլոր արատները դատապարտողի դերում:

Նա յուրովի լուծում է իր առջև դրված գեղարվեստական գլխավոր խնդիրը՝ նահապետական աշխարհի ու քաղաքակրթության

բախման խնդիրը: Ի՞նչ է լինում մարդկանց անհատականության հետ, երբ բախվում են իրար «ներսի» և «դրսի» աշխարհները, երբ հետաքրքիր անկյուններն են թափանցում կապիտալիստական հարաբերությունների սերմերը,— սա է Բակունցի պատմվածքների բովանդակությունը՝ ընդհանուր գծերով:

Այս պատմվածքներում Բակունցը դիտող է ավելի, քան հորինող, ականատես ավելի, քան գրական «սյուժեներ» հորինող: Առաջին հայացքից նույնիսկ այն տպավորությունն է ստացվում, թե դեղագետ ստեղծագործական աշխարհի մեջ չեն բեկվում այդ իրական պատմությունները, այդ եղելությունները, «բնական աշխարհի» այդ գույները: Բայց միայն առաջին հայացքից: Դիտող լինելով՝ Բակունցը նաև իմաստավորող է, կենցաղային մանրամասնություններ ու ազգագրական նյութ վերարտադրելով, նա միաժամանակ սոցիալական կյանքի նկարիչ է: Սովորական, առօրեական դրվագներ է մատուցում, սակայն, այդ սովորական կենցաղի մեջ առանձնացնում է հին գյուղի սոցիալական դրաման, ի ցույց է դնում այն խճճված ու թաքուն հակասությունները, որոնցից ազատագրվելու ելքը թեև անմատչելի է գյուղական նախնական համայնքի բնակիչներին, սակայն, նրանց գիտակցության հետաքրքիր ծալքերում երբեմն-երբեմն առկայծում են մտքեր, որոնք պարուրված են լավ ու անշար օրերի դեռևս պասսիվ, բայց խորապես մարդկային, խորապես գեղեցիկ երազանքով:

Բակունցը ըմբռնում էր նահապետական աշխարհի կործանման պատմական անխուսափելի ընթացքը: Նա ոչ միայն չի հանգում մանրբուրժուազիական տնտեսության պաշտամունքին, այլև ընդհակառակը՝ մասնավոր սեփականության օրենքների մեջ էր տեսնում բոլոր դժբախտությունների ու բոլոր ողբերգական անցքերի սկզբնաղբյուրը: Եվ, այդուամենայնիվ... խոսքը տանք քննադատին. «Չի կարելի ասել, թե Բակունցը չէր ըմբռնում կյանքի նահապետական ձևերի պատմական դատապարտվածությունը կամ չէր տեսնում բոլոր այն այլանդակություններն ու վայրենի աղքատությունը, որի մեջ էր անցնում նրա հերոսների կյանքը: Բայց նա միաժամանակ չէր կարող ազատագրվել այդ անարվեստ գեղեցկության թովչանքից»[6],— ճիշտ է նկատված Կ. Զելինսկու հոդվածում Բակունցի աշխարհայացքի յուրահատկությունը:

Այդ ներքին կապվածությունը, հայրենի եղերքի ու նրա մարդկանց անհագ սերն էլ Բակունցին դարձնում են յուրահատուկ երա-

---

[6] К. Зелинский, Аксель Бакунц, „Дружба народов", 1956, № 5.

զող, որ գրիչը ձեռքին, հայացքն ապագային՝ կյանքի պայծառ ափեր է երազում իր գեղջկական պարզ ու արդար հերոսների համար, ճշմարտություն ու գեղեցկություն է երազում Մթնաձորի հողի վրա։

3

Բակունցն իր մի շարք պատմվածքներում որոնում էր հայրենի եզերքում նոր կյանքի հատկանիշների ներքին էությունը՝ նրանց միասնությունը, որոնում էր նոր ժամանակների մարդկային բովանդակությունը, նրա հումանիստական հարստությունը։ Նա որոնում էր նոր օրերի ոչ թե արտաքին, երևութական, ցուցադրվող կողմերը, այլ նրա ներքին ռիթմը։ Այդ իսկ պատճառով էլ դժվար է համաձայնվել Բակունցի մասին արտահայտված այն տեսակետին, թե նորը դանդաղ է մուտք գործում նրա ստեղծագործության աշխարհը, թե նա չի հասնում սրընթաց ու ամենօրյա փոփոխությունների ենթակա դեպքերի ետևից։ Խնդիրն այն է, որ Բակունցը «դեպքերի արվեստագետ» չէ ամենևին, որ նա ավելի հակված է դեպի «հոգեբանական դեպքը»՝ նոր կյանքի հատկանիշների հոգեբանական յուրացումը։

Այս իմաստով նրա ստեղծագործության մեջ ընդգծվում է մի պատմվածք, որ բոլորովին անտեսվել է հետազոտողների կողմից և որը, սակայն, շատ բան է ասում Բակունցի արձակի սկզբունքների, նրա պատկերի ներքին գաղափարական բովանդակության և հուզական շեշտերի ու նրբերանգների մասին։ Դա «Մթնաձորի «չարքը» անունով պատմվածքն է՝ ժամանակի դեմքն ու ժամանակի դինամիկան բնութագրող մի գործ, որտեղ թեև բացակայում է հեղափոխական «օրերի շառաչը», բայց ներկա է կենտրոնացած, կըրքոտ մտածությունը հին ու նոր կյանքի տարբերության, մարդկային նոր գծերի ու հայացքների աստիճանական առաջացման մասին։

«Մթնաձորի «չարքը» պատմվածքի վերնագիրն իսկ խոսում է այն մասին, որ Բակունցն այստեղ խոսելու է երևույթների շուրջը, որոնք «իրական» չեն, պատմելու է երևույթների մասին, որոնք ներդաշնակում են սնոտի հավատալիքներով ու տեսիլքներով լեցուն այս վայրերի «հեքիաթային», «նախնադարյան» բովանդակությանը։

Ժայռի պռնկին նստած մի ալևոր ծերունի «նատուրալ» կյանքի հավիտենական անշարժությանը վարժված շինականներին պատմում է ձորերի տեսիլքների մասին, նրանց համակած մշտա-

Նորոգ տագնապների մասին. «Հա՜, էդ ժամանակ էլ,— շարունակեց Ծերունին իր պատմությունը,— ձորում շատ վախ կար: Այ տղա, դուրս եկա Մթնաձորիս գլուխը, աչքիս մի շող երևաց: Լուսնյակ էլ գիշեր էր: Հըմի ոչ շողքն ա՛ հետանում, ոչ էլ ես եմ կարում հետ դառնալ: Ասում եմ արջ ա, ինձ հլա չի տեսել: Մին էլ...»: Ծերունու ցած ու ցրիվ մտապատկերների մեջ իրար են խառնվում բնությունը, լուսնյակ գիշերը, ձորերի արջը և այս ամենի հետ՝ բազում «չարքեր»:

Բակունցն առանձին խորաթափանցությամբ է ցույց տալիս Մթնաձորի բնակիչների հարաբերությունը բնության հետ և, միաժամանակ, բնության անվերջանալի գաղտնիքների ու տեսիլքների ճնշումը նրանց հոգեկան կառուցվածքի վրա: Չհասկացված բնությունն է առաջացնում նրանց հնազանդ խոնարհումը ավանդությունների ու չարքերի առաջ, ձև ու մարմին տալիս նրանց մտքերի աշխարհին, նրանց մշուշապատ պատկերացումներին՝ աշխարհի մասին:

Ալևոր Ծերունու բորբոքված երևակայությունը նորանոր տեսիլներ է բարդում արդեն ասվածի վրա, երբ հանկարծ հեռվից լսվում է ձիու ոտնաձայն. «Փողոցում կանգնել էր մի կին, տղամարդու գլխարկով: Կինը պինդ բռնել էր ձիու սանձը...»:

Այդ նոր «տեսիլքից» շփոթված ալևորը շարունակեց Մթնաձորի պատմությունը այնքան դանդաղ, «ասես ոչ միայն դանդաղ էր վերհիշում հինը, այլև հնարում էր, զարդարում հազար ու մի անակրնկալ ու միջանկյալ դեպքերով:

— Ես վազում եմ՝ ինքն իմ հետից, կանգնում եմ՝ նա էլ է կանգնում: Եվ ի՞նչ չարք ա, ի՞նչ հնարք ա... Կռացա, որ քար վերունեմ...»

Ծերունու անկապ խոսքերը բացում են նահապետական աշխարհի այս անկյան բնակիչների հոգեկան աշխարհի սահմանափակությունը, նրանց շփոթված հայացքի առաջ տարուբերվող աշխարհի հետ ունեցած երերուն կապերը, նրանց յուրահատուկ «բնության պոետիկան»:

Ջհաւոր կինը—գյուղական կանանց մեջ աշխատանք տանելու համար եկած հրահանգչուհին, իր հետ բերում է «քաղաքակրթության» շունչը,— և բնության տեսիլքները մղվում են երկրորդ պլան: Ալևոր Ծերունուն փոխարինում է,— որպես պատմվածքի հերոս,— «չարքերից» բաժանվող մի նոր «տեսիլքի» առաջ արբեցած գյուղացի Սաքանը: Հրահանգչուհի Ասյան իր վայելուչ շարժ ու ձևվով, ազատ վարվեցողությամբ, այս տեղերի համար անսովոր

վարքագծի համարձակությամբ Սաքանի առաջ բացում է մարդկային մի նոր ու անծանոթ աշխարհ։ Նրբանկատությամբ և հոգեբանական ճշմարտացիությամբ, Բակունցը ցուցադրում է մեծ կյանքին, իսկական քաղաքակրթությանն անհաղորդ Սաքանի ներաշխարհում կատարված կտրուկ բեկումը։ Սաքանի ներաշխարհը պատմվածքում բացվում է ոչ թե նրա անմիջական խոսքերի օգնությամբ, այլ նրա հոգում կատարվող նուրբ շարժումների, որ առաջ է գալիս հրահանգչուհու հետ ունեցած կարճատև շփումներից։ Հրահանգչուհին Սաքանին թվում է «հրաշք»մարդ»։ Սաքանն, իհարկե, միանգամից չի կարողանում ազատագրվել Մթնաձորի դարավոր հնությունն ունեցող պատկերների ճնշումից։ Երբ նա փորձում է «բնական մարդու» արբեցումից անցնել «նորահայտ հրաշքի» վերլուծությանը, նրա մոտ առաջանում է միանգամայն ընդգծված ու չթաքնված շփոթ։ Բայց վերակառուցվող մարդն, այնուամենայնիվ, զարթնում է նրա մեջ, ճիշտ է, դեռ «ցանկության» ձևով, բայց քաղաքակրթությունը նվաճելու անշեղ որոշումով։ Սաքանի մտքում դժվող երկու կանանց պատկերների միջոցով Բակունցը հաստատում է Մթնաձորի նորոգման մեծ դաղափարը. «Երազում Սաքանի աչքին երևաց Մթնաձորը։ Սպիտակ շոր հագած մի կին վազում էր իր հետից, մոտենում էր, որ բռնի, կանգնում է կինը, ծիծաղելով նա փախչում ձորն ի վեր»։

«Մթնաձորի «չարքը» պատմվածքում բակունցյան հերոսն իր զգացմունքներով ու մտքերով թևև կապված է անցյալի հետ, բայց հաստատուն ու անվերապահ շրջվել է դեպի ապագան,— գրողն այստեղ հայտնաբերում է կյանքի դինամիկայի ընկալում։ Նա, սակայն, այդ դինամիկայի սաղմերը բացում է նախ և առաջ մարդկային հոգեբանության մեջ, կյանքի ու աշխարհի վերաբերյալ կարծրացած սկզբունքների քայքայման միջոցով։

Դրանով, սակայն, արտաքին աշխարհի նրա ընկալումը չի դառնում անհատակյալական ու հայեցողական։ Նա աշխատում է գտնել ժամանակակից կյանքի այն մոմենտները, որոնք կոչված են լուծելու գյուղական աշխարհի հակասական հանգույցները, այն մոմենտները, որոնք բնութագրում են հնի ընդհարքում նորի ծիլերի առաջացման ընթացքը, որոնք ներկայացնում են նորի անխափան ընթացքը հայ գյուղում։

Վ. Ի. Լենինը Մաքսիմ Գորկուն գրած նամակում, 1919 թվականին, պատգամ էր տալիս նոր կյանքի կառուցումը, նոր աշխարհակազմության առաջացումը դիտել ներքևում, այն վայրերում՝ բանվորական ու գյուղական ավաններում, խուլ պրովինցիայում, որ-

տեղ «հեշտ է հաւատարակ դիտումով ջոկել հնի քայքայումը նորի բողբոջներից»[7]։

Եվ Բակունցը պատկերում է հնից նորի անջատման ընթացքը ոչ իբրև մոգական գավազանին ենթարկված շարժում, այլ մի դեպքում իբրև հեքիաթային զմայլանք նորի առաջ, մյուս դեպքում որպես ողբերգական գալարում՝ երկու աշխարհի սահմանագծում, մի երրորդ անգամ որպես նոր կյանքի երևույթների՝ «դարի հրաշքների» անըմբռնելիությունից առաջացած զավեշտական վիճակ։

Ահա, օրինակ, «Մրոց» վերնագրով մանրանկարը։

Մրոց գյուղի բնակիչները թեև արդեն գյուղխորհուրդ, խրճիթ-ընթերցարան ունեն, բայց ապրում են քարանձավներում, քաջքերի ու սնոտի հավատալիքների աշխարհում, հնթանոսական վարք ու բարքով, դեռևս հրաժեշտ չեն տվել հին պատյանին։ «Մրոցում շատ տներ մինչև այժմ էլ տոնում են մի ուրիշ Նոր տարի, որին Նավասարդ են ասում։ Ինչպես հեթանոս Նավասարդի դիշերը, զարթնում էն, ճրագները վառում և լուսադեմին ճաշ անում»։

Նոր կյանքի երևույթներն էլ նրանց հրաշք են թվում, մի ինչ-որ անհայտ տեղից եկած երկնային առաքելություն։ Եվ ի՞նչեր ասես տեղն ու տեղը չեն հորինում միրցիները գյուղ բերած նոր մեքենայի՝ սերմնացանի մասին, ի՞նչպիսի պատմություններ և ի՞նչպիսի հավատով են լսում «բանիմաց» նախագահի այն հաղորդումը, թե «այդ մեքենան նամակներ է տանում ուրիշ քաղաք, ազգ ու բարեկամի և ծոի թևով նրանցից լուր է բերում»։

Շարքացանը դառնում է Մրոցի խոսք ու զրույցի, նրա բնակիչների բազմազան, մեկը մյուսին ժխտող, ենթադրությունների առանցքը, մինչև որ շրջանից եկած ագրոնոմը փորձում է բոլորի անթարթ հայացքի տակ աշխատացնել նոր մեքենան։

Մեքենան, սակայն, չի աշխատում. «Ավելի մեծ եղավ նրա զարմանքը, երբ ձեռքը կոխեց մեքենայի ներսը և հանեց մի կերպ ծրարած, ծրարը խմորով փակցրած, հասցեն ճրագի վրա չորացրած նամակներ...»։

Ահա թե ինչպիսի «հեքիաթային» գույներով է սկսվում Մբենաձորի նորոգումը, նրա հանդիպումը քաղաքակրթության հետ, նրա զարգացման նոր շրջափուլը։

Կամ ահա «Միրանի տափը»։ Գյուղի համար մեծ իրադարձություն է դառնում շրջանից եկած հողաչափի գալուստը։ Նա եկել է լուծելու Միր և Մրոց գյուղերի դարավոր վեճը՝ մի բռնցքաչափ հո-

---

[7] Վ. Ի. Լենին, Երկեր (4-րդ հրատ.), հատ. 35, էջ 451։

ղի պատառի համար: Հողի այդ աննշան կտորը՝ Միրանի տափը «հիշատակելու արժանի ոչինչ չէր ունենա», եթե երկու դյուղի՝ Միրի և Մրոցի միջև անվերջ շարունակվող կռիվների առարկան չդառնար, եթե նրա համար տարիների ընթացքում բազմաթիվ անգամ հոնի մահակներով ու ավանդական նշաններով կռիվ չտային երկու հարևան դյուղերը:

«Այսպես, շատ տարիներ եկել-գնացել են, երկու դյուղից էլ շատ յուղ ու պանիր, գորգ ու կարպետ են տարել, հազար ու մի չինովնիկ և տարածի համեմատ էլ հատկացրել Միրանի տափը մերթ Միրին, մերթ Մրոցին, կռիվների աղբյուր ստեղծել, ամեն տարի մայտառուտի կանաչ տերևները բացվելու հետ երկու դյուղում էլ թեժացրել զայրույթը Միրանի տափի համար...»:

Դարավոր հնություն ունեցող վեճը արդար լուծում է ստանում. «Քաղաքից այդպես հայտնեցին Միրին էլ, Մրոցին էլ. «Միրանի տափն ամբողջովին տալ Միր դյուղին՝ որպես աղքատ ու հողազուրկ դյուղի»:

«Թևկուզ Թուղքը շատ փոքր էր և հասարակ, բայց ամենամեծ ռումբն էլ այդպիսի ազմուկ չէր հանի Մրոցում, ինչ հանեց Թուղքը»: Դյուղացիներին հրաշք ու հեքիաթ է թվում Թղթի այդ աննշան պատառիկը, նրանք կասկածամիտ հայացքները չեն հեռացնում Թղթի կտորից և այսպես մտածում կատարվածի շուրջը. «Այդ փոքրիկ կտորի վրա ի՞նչ գրվով կարելի էր Միրանի տափի պատմությանը վերջ տալ...»:

Հետաքրքրական է «Միրանի տափը» մանրանկարի վերջաբանը: Տարիներ շարունակ Մրոցի հետ Թշնամության մեջ գտնվող միրցիները, հոգնելով բավարարված արդար որոշումից, ամբողջ դյուղով իրենք են համախոհական գրում և խնդրում, որ Միրանի տափի կեսը տրվի Մրոցին: Սա նաև յուրատիպ, մեծահոգի ժեստ էր հայ դյուղացու կողմից՝ ի պաշտպանություն արդար, մարդկանց մեջ հնագույն Թշնամությունը վերացնող, նրանց բարեկամացնող և հոգեպես կապող կարգերի:

Նոր կյանքի այսպիսի անսովոր, «հեքիաթային» զգացողությունն է Բակունցի մանրանկարների ներքին էությունը: Նրա հերոսների վրա ծփում է ազատության շունչը, մարդկանց վարքագծի բնականությունը միանում է նոր ժամանակների անտադնապ բնկալմանը: Բակունցը մատուցում է ոչ մտացածին տեսարաններ կենցաղից, բայց դրանք ավելին են, քան ազգագրական-կենցաղային պատկերները: Դրանցում որսվում են, իհարկե, ոչ աղմկոտ

Երանգներով, ժամանակի այն նշանները, հեղափոխության այն գծերը, որոնք մարդկանց հանում են իրենց անհորիզոն կեղևից և դնում զարգացման նոր ուղիների վրա։

Բակունցը նկարագրում է նաև նահապետականության ողբերգական ցնցումները՝ նոր աշխարհազգացման առաջ։ Այս առումով հիշատակարժան է «Մինա բիբին» պատմվածքը։ Մինա Բիբին ասպվածավախ, ասպվածապաշտ ու ավանդապահ մի պառավ, իր հարկի տակ հյուրընկալում է քաղաքից եկած որդուն, սրա կնոջն ու թոռնիկին՝ Անժիկին։

Մինա Բիբին՝ կյանքի երկար ճանապարհ կտրած, մի ոտքն արդեն գերեզմանոցում, զառամած պառավ, մտքում որոշում է Անժիկին տանել գյուղի մատուռը։ Ո՞րն էր նրա որոշման նպատակը. «Պառավն ուզում էր կապել նրան գյուղի հետ, Անժիկին դարձնել գյուղի մի խոնարհ աղջիկ և տարիների ընթացքում արմատախիլ անել այն ամենն, ինչ քաղաքն է տվել»։

Որոշմանն անմիջապես հետևում է բուն գործողությունը. տատն ու թոռը գտնվում են գյուղական մատուռի մոտ։ Մինա Բիբին ջերմեռանդորեն համբուրում է խաչքարը և աղաչում-պաղատում է, որ Անժիկն էլ կատարի նույն գործողությունը։

— «Չեմ ուզում, կեղտոտ է... Ես քարը չեմ համբուրի, էնտեղ ինչ կա որ...

Մինա բիբին մնաց սառած։ Եվ մի պահ նա անշարժ կանգնեց խաչքարի մոտ, ինչպես մի երկրորդ խաչքար»։ Այսպես մոլեգին է հավատի ուժը։

Իսկ երբ պիոներ Անժիկը կրկնում է դպրոցում սովորածը՝ «աստված չկա, տատիկ»,— սարսափը պատում է պառավին։ «Մինա բիբուն թվաց, թե փուլ եկան մատուռի պատերը և պատից մի քար ընկավ գլխին։ Սարսուռով նայեց Անժիկին և հինավուրց մատուռի մեջ տատիկին անհարազատ թվացին թոռան աչքերը ժիր... Մատուռի մամռապատ քարերը լսեցին Մինա բիբու զսպված հեկեկանքը»։

Փլվում է ավանդապահ կնոջ հոգու թանկագին անկյունը, կործանվում է նահապետական աշխարհի «հեքիաթը»։ Իսկ Անժիկն անտարբեր կատարվածին, անհաղորդ Մինա բիբու հոգեկան ցնցումներին, «ձեռքը մեկնել էր մոռի կանաչ տերևներին, որոնք փարթամորեն փռվել էին մատուռի կտուրի վրա»։

Բակունցը համադրում է հին ու նոր աշխարհի երկու տարամերժ հատկությունները՝ նույն հողի, նույն եզերքի վրա գոյություն

ունեցող երկու ըմբռնումները, նորը ավանդականի հետ, կենսունակը կործանվողի հետ, հեռանկարայինը՝ փլվողի հետ, կանգնում է նորի կողմը, նրա պաշտպանության դիրքերում։

4

Հայրենի եղերքի նկատմամբ տածած սերը նախ և առաջ նշանակում էր սեր դեպի պարզ, սովորական, շարքային մարդը։ Ոչ գերմարդը, ոչ բացառիկ մարդը, ոչ էլ ընդգծված անհատականությունը, այլ այն անհայտ, աննշան մարդը, Բակունցի խոսքերով ասած այն «զահմաթքաշ խալխը», որը հանդիսանում է Երկրի աղը, որը «էսօր քրտինքը ճակատին, մի կտոր հաց տոպրակում վարում է, ցանում, քար տաշում, պատ շարում, անիվներ պատացնում»[8]։

Գրականության իսկական հերոսի որոնման շրջան էր 20-ական թվականները, և Բակունցը նույնպես իր պատմվածքներով արձագանքում էր այդ որոնումներին։ Նա բերում էր իր ինքնատիպ մոտեցումները։ Եթե ուրիշները կյանքի պոեզիան ու գեղեցկությունները որոնում էին բացառիկ անհատների՝ «հազվադյուտ մարդկանց», կամ պատմության մեջ եթե ոչ իրենց անունով, ապա դերով հռչակված մարդկանց շրջանից, Բակունցը գրական հերոսին որոնում էր հասարակության մեջ ոչ մի կշիռ չունեցող, ամենաաննշան, սովորական մարդկանց մեջ։

Ո՞վ է, օրինակ, «Այու սարի լանջին» պատմվածքի հերոսը։ Գյուղի նախրապան Պետին՝ ծաղկատար դեմքով՝ կարկատանների մեջ կորած, սրա-նրա փշրանքներով ու ավելցուկով կերակրվող մի մարդ, որ դեռ մանկությունից կատարյալ որբ էր. սկզբում եղել էր գյուղի հորթապահը, հետո դարձել նախրապանը։ Բայց այդ «աննշան», համագյուղացիներից չնկատված, ծեծված մարդն ունի մարդկային մեծ սիրտ և ի՞նչպիսի միամիտ, բայց հզոր սեր է տածում իր «կանաչ աշխարհի»՝ անտառների ու սարերի, իր «իշխանության» տակ գտնվող գյուղի նախիրում եղած ամեն մի անասունի հանդեպ։ «Առաջին աքլորականչի հետ զարթնում էր Պետին, տրեխները հագնում, տան առաջ հոսող առվակի ջրից մի երկու կից անում, երեսը լվանում, փափախով սրբում ու գեղի ծայրին կանգնում, որ կովերը դուրս անեն, ինքը սարը տանի պահելու։

Խնամողի աչքով էր Պետին նախիրին նայում։ Մի նայելուց իսկույն հասկանում էր, թե որ կովն է գիշերը անհանգիստ եղել, որն է

[8] Ա. Օրդուխանյանին Բակունցի գրած նամակից (պահվում է հասցեատիրոջ մոտ)։

շատ քաղցած։ Եվ երբ վերջին կովերը բերում էին, մահակը ճոճում էր օդում և զիլ կանչում.

— Հո՜, մարալ...»։

Պետին չունի ոչ ընտանիք, ոչ ազգ ու բարեկամ, ոչ օթևան. ապատ բնությունն ու բաց երկինքն է նրա տունն էլ, տեղն էլ, բայց նա գյուղի ամենաերջանիկ մարդն է, որովհետև ունի աշխարհի չափ լայն սիրտ, որովհետև նա կարող է առանց տատանվելու և համարձակորեն ասել. «Սաղ գեղն իմ տունն ա»։

Գյուղական տավարածի կյանքը իմաստ ու փայլ է ստանում միայն «հասարակաց նախիրի» մեջ, որտեղ նա ոչինչ չուներ, անգամ մի ուլ։ Բայց գտել էր հոգու անվերջանալի սերը՝ իր ամբողջ էությունը կլանող մարդասիրության զգացմունքը։

«Կովը ծնելուց տան տերը մի բան պիտի տար Պետուն, մի հին արխալուղ, մի աման կաթնով, կամ խոստանում էր կալին մի կոտ ցորեն։ Պատահում էր, որ կովը հանդում էր ծնում։ Նախիրը բերելիս Պետին հորթը ուսին էր դնում ու նախիրն առաջն արած՝ գյուղ մտնում։ Այդպիսի օրերին ժպիտն անպակաս էր նրա դեմքին։ Գիտեր, որ բարիք է շալակին տանում և ուրախություն՝ կովատիրոջ համար»։

Տարիներ շարունակ նույն սարերում պահելով գյուղի նախիրը, Պետին ընտելացել էր բոլոր ծաղիկներին ու խոտերին, հասկանում էր նրանցից ամեն մեկի «լեզուն», անսխալ գիտեր ծաղկի բացվելու օրը և այս կամ այն խոտաբույսի օգտավետության չափը։

Մի անգամ միայն Պետին եղել էր քաղաքում, և «ասես չէր տեսել, հնքիաթ էր»,— նա հափշտակված էր լոկ իր «կանաչ աշխարհի» հզորությամբ։ Ահա մի բնորոշ մանրամասնություն նրա աշխարհից. «Երբեմն նրա աչքին էր ընկնում մի շքեղ բզեզ, կամ թիթեռ գունավոր թևերով, կամ դիտում էր, թե ինչպես են մրջյուններն աշխատում հերվա բույնը սարքելու,— Պետին գլուխը երերում էր և ինքն իրեն խոսում.

— Փա՜ռքդ շատ, այ աստված, որ էսպես հրաշք բաներ ես ստեղծել...»

Բնականի «հրաշքի» առաջ նա ծնրադրում է, ինչպես աղոթք անելիս և նույնքան տառապում է անբնականից։ Երբ նախիրի մեջ ցավ է ընկնում, միանգամից կերպարանափոխվում է Պետին, շվարած փնտրում «ցավի» պատճառը, իրեն պատեպատ խփում՝ կանխելու վերահաս փորձանքը. «Առավոտյան Պետին մոլորվածի պես էր։ Նրա կյանքի սովորական ընթացքը խանգարել էր հանկարծակի երևացած ցավը։ Օրվա այդ ժամին նա շատ քիչ էր գյուղում եղել

և անվարժ էր իրեն զգում, ման էր գալիս գոմից գոմ, ապրանքին էր նայում։ Իսկ ապրանքը գոմերի առաջ կապոտած բառաչում էր սարի կանաչ խոտի համար։ Եվ տավարի ամեն մի բառաչը ցավ էր ազդում Պետու սրտին»։

Գյուղական տավարածի հոգու ողբերգական ցավը իր բարձրակետին է հասնում, երբ բուժակի կարգադրությամբ այրում են հիվանդ կովերին։ «Որ մնացած հորթերը բառաչում էին, և հերվա խուրձ գլխի տակ, հնացած կարպետի տակ Պետին լալիս էր անօգ մնացած մանկան պես... Մյուս առավոտ տավարը տանելիս Պետին սիրտ չարավ կալերի կողմը նայելու, գլուխը կախ անցավ»։

Բակունցը սիրահարված է Պետուն, նրա հոգու անզարդ ու զարմանալի վճիտ պարզությանը։ «Անտառային եղերքի» մարդկային նյութից, մի քանի ցայտուն նրբագծով, նա կերտում է տավարածի անմոռաց կերպարը։ «Ինչ-որ վեհություն կար Պետու չարքաշ, պղնձագույն դեմքին, փոս ընկած աչքերում անհուն բարություն կար և միամիտ սեր դեպի խոտը, կովը, ծաղիկները»,— ասվում է Պետու մասին։

Այստեղ էլ, ինչպես իր ուրիշ պատմվածքներում, Բակունցը կերպարի մի դրությունը համադրում է նրա մի այլ դրության հետ։ Պատմվածքի սկզբնամասում Պետուն մենք տեսնում ենք սարերում, իրեն հարազատացած նախիրի հետ, ուրախ, պայծառադեմ, ցնծալին, «անհոգ»։ Միջնամասում Պետին վերապրում է գյուղի գլխին եկած փորձանքը և դրանից էլ նա դառնում է մտամոլոր, ճնշված, լռակյաց։ Սա բակունցյան լուսաստվերի կիրառության մի օրինակն է։ Այս լուսաստվերը հարստանում և ողբերգական հնչեղություն է ստանում պատերազմի օրերին՝ պատմվածքի վերջվածքում։

Անհիշաչար, խաղաղասեր, իր հանդ ու սարին ձուլված հայ գյուղացին՝ Պետին, թեև տավարածի մահակի հետ միասին ուրիշների նման ձեռքն է վերցնում հրացանը, բայց նա խորշում է արյունարեր զենքից, ինչպես ոչ մի ուրիշ բանից։ Նա ոչ միայն չգիտի հրացանի հետ վարվելու եղանակը (հրացանը բռնում է մահակի պես), այլև խրամատ փորող գյուղացիների շրջանում ծաղրի առարկա դառնալու գնով այն թաքցնում է քարերի տակ, միայն թե իրենից հեռացնի իր բնական էությանը խորթ, անհամատեղելի առարկան։

Պետու աշխարհազգացման համար շատ բնորոշ է հետևյալ տողը. Այու սարի լանջին Պետին խրամատ է փորում և այդ ժամանակ հեռվից նրա ականջին է հասնում կովի բառաչի ձայն.

«Նա նայեց, բառաչի ձայնը մեկ էլ լսվեց։

— Ջա՜ն, մարալ, սուած ես մնացել,— ասաց ինքն իրեն և մտքում դրեց տավարն առավոտ կանուխ Այու սարի կողմը քշելու, ուր խոտը համեղ էր և առատ»։

Բայց Պետու երազանքը չի կատարվում. պատահական մի դեղակից նա ընկնում է սարի կանաչների մեջ։ Այն մարդիկ, որոնց համար Պետին դրել էր կյանքը, ծանր ու դաժան առօրյայի մեջ մոռանում են Պետու մասին. «Գյուղը հոգս շատ ուներ, լաց չեղավ Պետու համար»։ Իսկ բնությունը իր զավակի հանդեպ ավելի շատյլ է գտնվում, նրա վերնդմանի վրա աճեցնելով ավելի փարթամ կանաչ։

Բնության անկաշառ սիրահարը, բնության պարզունակ, բայց վեհ բանաստեղծը, զոհ գնաց անբնական հասարակության կոպիտ ուժերի սանձազերծած պատերազմին։

Բակունցը Պետու կերպարով հաստատում է բարձրագույն ներդաշնակությունը, մարդու ներքին գեղեցկությունը, մարդկային վեհությունը։ Հոգու այդ բարձրագույն ներդաշնակությունը Բակունցը տեսավ ոչ միայն տավարած Պետու, այլև գյուղական աշխարհի ուրիշ հերոսների մոտ, ինչպես Խոնարհ աղջիկը՝ համանուն պատմվածքում, 80-ամյա այգեպան Դիլան դային՝ «Միրհավը» պատմվածքում։

Բակունցի պատմվածքներում, ինչպես առհասարակ խոսքի մեծ արվեստագետներից շատերի ստեղծագործություններում, հազվագյուտ չեն պատումի ինքնակենսագրական ակունքները։

Երբ 1915-ին Բակունցը ուսուցչության է գնում Լոր գյուղը, որ «Խոնարհ աղջիկը» պատմվածքում անվանված է Ջորագյուղ, հանդիպում է հասարակ գեղջկուհուն։ Խոնարհը «Ալպիական մանուշակը» պատմվածքի նույն լեռնային գեղեցկուհին է, միայն այն տարբերությամբ, որ այս վերջինը ամուսնացած է և արդեն հոգսերի ծանրության տակ կքած։

Բակունցը գործադրում է շատ սովորական հնարներ, ավելի ճիշտ՝ ոչ մի գեղարվեստական հնար չի գործադրում՝ Խոնարհի հոգեկան աշխարհի գեղեցկությունը բացելու համար։ Նա պատմում է առաջին հանդիպումը, առաջին տպավորությունը. «Գյուղին չհասած, անտառի բացատում, Լոր ճյուղերի կտրատելու ձայն լսեցի։ Ինձ թվաց, թե պախրան եղջյուրներով ծառի ճյուղերը դեն է հրում, որպեսզի Լոր տերևներ հանի ճյունի տակից։ Ես նայեցի։ Ութ-տասը տարեկան մի աղա ցախ էր դարսում ճյունի վրա մեկնած պարանին։ Մի քիչ հեռու կանգնել էր մի աղջիկ՝ պարանի չափ բարակ ճյուղը ձեռքին։

Ահա այդ դեմքն է, որ մեխվել է հիշողությանս մեջ։

Տեսա ու կանգնեցի։ Թեպետ Անտոնն ասաց, թե ում աղջիկն է, ասաց, որ ցախի են եկել, բայց ես նրան չէի լսում։ Հիշում եմ, որ երբ մի անգամ էլ բացատն անցանք և իջնում էինք գյուղի կալերի վրա, ետ նայեցի։ Չգիտեմ աղջիկը ժպտաց, թե չէ, բայց ինձ այդպես թվաց։ Գլուխը խոնարհեց ու փշրեց ձեռքի բարակ ճյուղը»։

Խոնարհի այս պատկերացմանը պատմվածքում հավելվում են մի շարք ուրիշ, նույնատիպ, սովորական պատկերացումներ, ինչպես, օրինակ, «մոխրագույն շորեր ուներ գլխին՝ տանը գործած բրդե շալ», «նրա հագին երկար գոլբով կարմիր չիթ էր։ Ձեռքերը պահել էր գոգնոցի տակ, կանգնել կաուրի ծայրին։ Կանգնել էր Խոնարհը և մատներով խաղում էր գոգնոցի եզրի հետ։ Մի անգամ միայն ցանկապատի հետևից ինձ նայեց ու ժպտաց», «սպիտակ քարի մոտ, գոգաձև ընկած երկարատարած արտերում քաղհան անող կանանց մեջ տեսա Խոնարհին»։ Այս բոլոր պատկերային տպավորությունների միջոցով Բակունցը հետամուտ է ոչ թե արտաքին գեղեցկության նկարագրությանը, այլ Խոնարհի հոգևոր ներքին հարստության բացահայտմանը։ Բակունցը հատկապես ոչ մի բառ չասելով սիրո մասին,— ոչ երդման խոսքեր, ոչ լուսաբացի սերենադներ,— կարողանում է ընթերցողին հասցնել ուսուցչի ու գեղեցկուհու բարձրացող սիրո անդիմադրելի հմայքը, բացել սարերին սովոր գյուղական աղջկա վարքագծի պոեզիան ու պարզությունը, նրա հոգու անսահման բնքշություն։ «Լռությանն»՝ չասված խոսքերի այս հնարը շատ ավելին է ասում, քան եթե այդ մասին ուղղակի տային պատմողի կողմից։

Այն տեսարանը, երբ ուսուցիչը հեռանում է գյուղից, «հրաժեշտ» է տալիս Խոնարհին, վերապատմել անհնար է։ Այստեղ արդեն առկա են Բակունցի գրական խոսքի բոլոր առավելությունները, խոսք, որի համար չի կարելի դաննել ոչ մի ուրիշ բառ, որի ճշգրտությանը չի կարելի հապավել կամ հավելել որևէ ուրիշ հնչյուն։ Ավելի լավ է դիմել բնագրին. «Սպիտակ քարի մոտ, գոգաձև ընկած երկարատարած արտում, քաղհան անող կանանց մեջ տեսա Խոնարհին։ Մեր հայացքները իրար հանդիպեցին, և ես նրա աչքերում ժպիտ չտեսա։ Ի՞նչ էր ասում. նրա համար դժվա՞ր էր, որ ես հեռանում եմ գյուղից, չէ՞ որ ինձ ոչինչ, ոչինչ չէր ասել այդ խոնարհ աղջիկը։ Հագին նույն գորշ ղգեստն էր, ինչպես առաջին անգամ անտառում։ Արտի մեջ կանգնել էր, ձեռքին քաղհանի բիրը, կարմիր պուտ ու մոլախոտի մի կապ։ Ոչինչ չասացի, հեռացա։ Արահետով բարձրանալիս միշտ ետ էի նա-

յում: Կռացած կանայք կանաչին ընկած թռչունների էին նման: Եվ այդ երամից մեկը, գորշ շորերով մի աղջիկ, ավելի հաճախ էր բարձրանում, ձեռքը դնում ճակատին, որ արևի շողերը չխանգարեն տեսնելու անտառի մեջ հալվող արահետը և միայնակ անցվորին»:

Այս նկարագրության մեջ Խոնարհը բացվում է իր ներքին գեղեցկությամբ, իր ոգիացած կերպարանքով, իր վարքագծի անսահման մաքրությամբ: Այդ տպավորությանն է հանգում բանաստեղծը, սոսկ բնութագրելով հերոսուհուն և ամենևին չմտնելով նրա հոգու գաղտնարանները: Հենց միայն «Խոնարհ աղջիկ» անվանումը բավական է տպավորությունը հաստատելու համար: Խոնարհը՝ հայ գեղջկուհու տիպարն է, որը, ինչպես բակունցյան ուրիշ պատմվածքներում, հանդես է գալիս հեքիաթի հերոսուհու կերպարանքով: Դա, սակայն, այն հեքիաթն է, որ իրականության մեջ է, հայ գյուղում, և որին չպետք է փնտրել հավելյալ աշխարհներում:

Հեքիաթի, ավելի ստույգ՝ ժողովրդական ասքի հերոսի կերպարանք ունի ծերունի Դիլան դային՝ «Միրհավլ» պատմվածքից:

Դիլան դային ապրում է իր կյանքի մայրամուտը: Նստած այգու դռան առաջ, Դիլան դային վերհիշում է իր ամբողջ կյանքը, և այդ կյանքի մեջ այն ամենաերջանիկ, անմոռանալի պահը, երբ առաջին անգամ իր այգին եկավ սիրած կինը՝ Սոնան: «Դռան ձայնին Դիլանը գլուխը դուրս հանեց: Այգում ոչ-ոք չկար: Ու հանկարծ, երբ սիմինդրի մարգերում երևաց գլխի զառ կապույտ մանդիլը, ինքը պահվեց դռան հետևը:

Կարծես հավք էր թաքնվել անտառի մթին խորշում: Ապա վիզը երկարեց, ինչպես կաքավը դեղնած արտերում խշշյուն լսելուց, և մի ջահել կին դուրս եկավ սիմինդրի խիտ արտից: Դուրս եկավ, ճոճեց բարակ մարմինը, որպես եղեգ և կաքավի մանր քայլերով սուրաց դեպի հնձանը:

Սոնան էր, զառ մանդիլով նորահարսը, լույս ատամներով այն աղջիկը, որ այնպես զրնգուն ծիծաղում էր, երբ առվակի մեջ կախում էր սպիտակ սրունքները, իսկ դրացու տղան՝ Դիլանը ջուր էր ցնցղում նրա ողկույզի պես գանգուր մազերին: Հարսը փափուկ քայլերով, ինչպես այծյամը ձյունի վրա, մոտեցավ հնձանին: Դռան մոտ զրնգացին Սոնայի շալի շապիկի արծաթե սուրմաները և ներս մըտավ, ինչպես միամիտ հավքը վանդակի դռնակով:

Հանկարծ տեսավ նրան, ցնցվեց, ոստյուն արեց դեպի ետ, բայց մի կրակված ձեռք փակեց հնձանի դռնակը:

— Բաղը մարդ կգա, Դիլան,— դողալով խնդրեց նա։

Ու չիմացավ դինուց էր, թե հնձանն էր տաք, Դիլան դային չիմացավ...»

Դիլան դային վերհիշում է սիրո բռնկման հեթանոսական պահը, և նրան թվում է, թե ամբողջ աշխարհը, ամբողջ տիեզերքը Սոնան է, նրա նման գրավիչ, նրա նման երազային, նրա նման խորհուրդներով լի։

Կյանքի մայրամուտին Դիլանի մեջ նորից արթնանում է ապրելու ծնկը, և ջահել օրերի նման վերցնում է հրացանը՝ անտառում որս անելու։

Բայց իսկապե՞ս որսի էր գնացել նա.

«Ամբողջ օրը թափառել էր ձորում, եղել էր հարևանի այգու շրջակայքում... Բայց ոչ մի տեղ Սոնային չէր տեսել»։ Դիլանը որոնում էր կորցրածը՝ արնակոլոլ միրհավի հետքերով։

Դիլան դային ցավագնորեն վերապրում է իր անցած կյանքի իմաստը, իր կոթծանված սերը, իր Սոնայի կորուստը, որը հիշեցնում է փափուկ «ձյան վրա երկու փետուր ընդած, արնակոլոլ միրհավին, նրա ձայնը. «կախ-կղա՛, շախ-կղա՛...»։ Սակայն Սոնան չկա։ Եվ թեև նրա գերեզմանաքարի վրա մամուռներն են բուսել, գրերը լցվել են հողով, շատ գարունքներ ու աշուններ են անցել նրա մահվան օրվանից, բայց Դիլան դային դեռ հին երազների հետ է. «Լիներ այնպես, որ ինքը հնձվոր լիներ, նրանց արտը հնձեր, Սոնան հաց բերեր իրեն, շապիկը բրաներ և բրանած նատեր կողքին»։

Դիլան դային, հասարակ հայ գյուղացին, հայտաբերում է կյանքի ըմբռնման իմաստուն պարզություն. նրա մեջ կենտրոնանում են երազող երիտասարդությունն ու իմաստուն ծերությունը։ Նա սիրո հպատակ է, բայց այդ սերը չի ամփոփվում ջահել օրերին պատահած անցողիկ դեպքի մեջ։ Սերը նրա հոգում դրնգում է որպես մարդկային երջանկությունը փառաբանող, կյանքի արժեքը իմաստավորող մեծ ու հզոր հիմն։

«Միրհավը» պատմվածքում Բակունցը փառաբանում է սերը՝ ոչ իբրև կյանքի գոհհկությունից պաշտպանվելու միջոց, ոչ իբրև կոպիտ իրականության ու մարդկային երազանքների խզման արատահայտություն,— սոցիոլոգիական նման անհոգի բացատրություն են տվել բակունցյան իմաստուն էջին որոշ մեկնաբանողներ,— այլ աստվածացնում է այն սերը, որը մարդուն հասցնում է երանության գագաթը, ձուլում է նրան աշխարհի անսահմանությանը։

«Միրհավը» սքանչելի մի համերգ է՝ հայրենի ուշ աշնան, խաղողի հնձանի, ծաղիկների, անտառի, միրհավի, ոսկեդեղձան հյուսերով աղջկա և Դիլանի սիրո առաջին սարսուռների, նրա անհագ սիրո մասնակցությամբ, համերգ, որ սկսվելով լիրիկական մեղմ մեղեդիներից, անցնելով վարար ու կրքոտ սիմֆոնիկ ռիթմերի միջով, ավարտվում է կյանքի գեղեցկությունն հաստատող ողբերգական ակորդներով, ողբերգություն, որ վերստին հաստատում է կյանքի գեղեցկությունը։

ԱԿԱՄԱ ՎԵՀ ԳՅՈՒՂԱԳԻՐՆԵՐԻ ՀԵՏ: ԲԱԿՈՒՆՑ ԵՎ ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

1

Ուրիշ շատ անարդարացի մեղադրանքներից բացի «Մրնաձորը» համարվեց նաև ուշացած, անժամանակ հանդես եկած գիրք: Քննադատության կողմից այն դիտվեց որպես հայ գյուղագրության գեղագիտական սկզբունքների շարունակությունը, գյուղագրության յուրատեսակ, «նորացված» արտահայտությունը: Գյուղագիրներն էլ են պարփակվում գյուղի հարցերի շրջանակներում, Բակունցն էլ է գյուղաշխարհին դիմում,— ահա միակ «զորավոր» պատճառաբանությունը, որով Բակունցը դասվում էր գյուղագիր-կենցաղագիրների շարքը: Հարցին արտաքին կողմից, փաստականության տեսանկյունից նայելու դեպքում, իսկապես, դժվար չէր հանգել նման եզրակացության:

Գյուղական աշխարհ ու բնություն, գյուղական կենցաղ ու մարդիկ, գյուղի հոգսեր ու ցավեր,— մի՞թե այս նույն հարցերը չէին կազմում հայ գյուղագիրների գրվածքների բովանդակությունն ու թեման:

Գյուղ, գյուղացիություն, նրա ընդհանուր նկարագիրը պատմության ուղիներում,— ահա թե ինչն է կենտրոնացել ու զարձել նաև Բակունցի գեղարվեստական զննումների առարկան: Արտաքին փաստերը, իրոք, խոսում են այդ տեսակետի օգտին: Ամբողջ խնդիրը, սակայն, այն է, որ Բակունցը նյութի մեկնաբանության գեղագիտական սկզբունքներով ավելի հակադիր է գյուղագիրներին, քան նման նրանց, որ նույնպես «կենցաղագիր» մեր հեղինակը իր ստեղծագործության բուն էությամբ, ռեալիզմի ու ժողովրդայնության իր ըմբռնումներով ուղղակի հակադրվում է գյուղագիրների կենցաղայնությանը, որ նա ասում է իր ժամանակի պատմական ու հոգևոր փորձով հարստացած խոսքը, նոր խոսքը հայ գյուղացիության մասին:

Բակունցի պատմվածքը որոշ իմաստով բանավեճ էր,— ակամա, բայց խոր, ներհուն, համոզված բանավեճ,— գրականության այն ուղղության գեղագիտական ու հասարակագիտական սկզբունքների հետ, որոնք հայ ժողովրդի արևելյան հատվածում հայտնի են «գյուղագիրներ», արևմտյան հատվածում՝ «գավառի երգիչներ» անունով։

Հայ գյուղագիրների «հին սերնդի» և նրա հետագա շառավիղների հասարակական մտայնության տարբերությունը դեռ 1927 թվականին նկատել է գյուղագրության այնպիսի պատմաբան ու գիտակ, ինչպես Արսեն Տերտերյանը. «Մեր գյուղագիրների ժամանակակից սերունդը կանգնած է այդ տեսակետի վրա (պատմական զարգացման օբյեկտիվ ընթացքի ընդունման.— Ս. Ա.)։ Գյուղի տնտեսական զարգացումը նրան վախ չի պատճառում։ Ընդհակառակը։ Մանր, արտադրական գյուղը «ինքնուրույն», «անկախ» և կղզիացած գյուղացիական տնտեսությունն է՝ բոլոր նախկին հայ գյուղագիրների իդեալը, որ նրան վախ է ազդում։ Այդ մտայնության ամենատիպիկ ներկայացուցիչն է Ակսելը (ընդգծումը իմն է.—Ս. Ա.)։ Հին գյուղին նա հակադրում է նոր գյուղը, նորի և հնի պայքարն է տալիս նա՝ այսօրվա իրականությունից փաստեր առնելով։ Սակավահողությունը, մեր երկրամասի հողերի «շորաքյաթ» բնույթը, հող, որ հեռվից այնպես է երևում, ասես «վրան եղյամ է իջել»,— այդ բոլորը նա նկատում է։ Բայց միաժամանակ նա տեսնում է և նոր երևույթներ»[1]։

Ա. Տերտերյանը հին գյուղագիրների և ժամանակակից սերնդի արմատական տարբերությունը, սակայն, հանգեցնում է սոսկ նրանց «հասարակագիտական մտայնության» մեջ եղած զանազանությանը, նրանց «տնտեսական իդեալի» բովանդակությանը և չի փորձում դտնել այդ հակադրության «գեղագիտական համարժեքը», թեև այս վերջին հանգամանքը ուղղակի և սերտորեն կապված է առաջինի հետ։

Բակունցը հանդես չէր եկել իբրև անխառն «տնտեսագետ», «վիճակագիր», «հասարակական կյանքի պատմաբան»։ Դա չէր նրա կոչումը։ Նա գեղարվեստագետ էր ամենից առաջ և հայ գյուղի զարգացման ու տնտեսական կյանքի գործնական խնդիրներին նայում էր արվեստի դիրքերից, «մարդագիտության» դիրքերից։

Հարցի այս էական կողմն անտեսելով, Ա. Տերտերյանը Բակունցին դասում է «գյուղագիր» անունով հայտնի գրողների շարքում, նրա ստեղծագործության մեջ տեսնելով գյուղագրության, այսպես

[1] Ա. Տերտերյան, Նկատողություններ մեր գյուղագիրների մասին, պետհամալսարանի «Գիտական տեղեկագիր», 1927, № 2—3։

ասած, «կատարյալ ու զարդացած» ասպիճանը։ Այդպես անզգույշ էին վարվում նաև ուրիշները։ Այս թյուրըմբռնողության հիմքը թեմայի և նյութի արտաքին նմանությունն էր։ Հարցի էությունը, սակայն, այն է, որ Բակունցը գյուղագիրներից բարձր է ոչ միայն իր «հասարակական իդեալի» բովանդակությամբ,— դա ինքնըստինքյան, դա թելադրում էր ժամանակը,— ոչ միայն իր արվեստով ու տաղանդի ինքնուրույնության փայլով, այլև այն նոր վերաբերմունքով, որով նա մոտենում է գյուղական իրականության պրոբլեմներին, ռեալիզմի նոր ըմբռնումով, ժողովրդական էպիկական ու աշխարհազգացման ինքնատիպությամբ։

Հայ գյուղագրությունը որպես ինքնուրույն գրական շարժում, որպես մասսայական հոսանք, ծայր առավ ու զարգացավ անցյալ դարի 80—90-ական թվականներից, երբ նահապետական վաղեմի կապերով սրբագործված աշխարհը ջղաձիգ ցնցումներով դիմավորեց «երկաթե հյուրին»՝ կապիտալիստական արշավանքին, երբ տնտեսական նոր ձևերի ու հարաբերությունների հաստատումը սպառնագին ազդեց պատկենական ավանդական կյանքին սովոր, մանր տնտեսությանը կառչած գյուղացիության ճակատագրին։ Գյուղագրությունը հանդես եկավ որպես հասարակական ու տնտեսական այդ երևույթի գեղարվեստական արտահայտությունն ու նրա գաղափարախոսությունը,— գրական այդ շարժումը պատասխանում էր այն վիթխարի պահանջին, որ հասունացել էր հայ հասարակական կյանքում։ Այդ պահանջի էությունը հանգում էր «մոռացված աշխարհի», «խավարի աշխարհի» փրկությանը՝ կապիտալիստական արշավանքի սարսափներից, «բաղաքակրթության» վտանգից։

Գրական այդ հոսանքի առաջացման հասարակական նախադրյալների մասին գրականության պատմաբանն ու ժամանակակիցը գրում էր. «Ժողովրդասիրական (նարոդնիչեսական) զգացմունքներն ու ուղղությունը՝ այն ժամանակվա (90-ական թվականների.—Ս. Ա.) սիրապետող ջիղն էր հայ մտավորականության մեջ։ Ամենքը գյուղով էին հետաքրքրվում, գյուղում իդիլիաներ էին երազում։ Գտնում էին, որ քաղաքը ապականում է պարզ, մաքուր և օգաստն գյուղն ու նրա անմեղ, սիրելի բնակիչներին։ Գտնում էին, որ ինտելիգենցիան պիտի գյուղ գնար՝ իր ուժերը նրան նվիրեր—այդ «իսկական ժողովրդին» և որ մեծ գաղափարականություն էր գյուղում ապրելն ու գյուղին նվիրվելն ամբողջովին։

Մի խոսքով գյո՜ւղ, գյո՜ւղ և գյո՜ւղ... Դրախտ կար այնտեղ ոտնակոխ արված, և արժե՛ր, պետք էր նրա համար զոհել ամեն լավ ուժ, լավ շարժում, որովհետև քաղաքը դարձել էր ապականության,

խաբեության, հարստահարության և աղքատության կենտրոն միայն»[2]:

Գյուղի հետ կապված դեմոկրատ մտավորականները,— ուսուցիչներ, փաստաբաններ, քահանաներ, գյուղատնտեսներ,— հանդես եկան գյուղալեպերով, պատմվածքներով ու ակնարկներով, հուշապատումներով ու ճանապարհորդական նոթերով, որոնց մեջ քննադատական սուր դիտողություններ են անում գյուղական վաշխառուշահագործողների, «պարոն Կուպոնի» հզորացող իշխանության, քաղաքից բերված մոլությունների, դրամական հարաբերությունների կատարած ավերածությունների մասին, և «բարոյագիտական» դեղաթափեր են առաջարկում չարիքի առաջն առնելու, նահապետականության «մոռացված աշխարհի» փրկության համար: Գյուղագիրները՝ ազնիվ ու մտախոհ, զգացող ու տառապող ժողովրդասերները, գյուղացիական կյանքի «առողջ հիմքերը», «հովվականորեն պարզ կյանքը» պաշտպանելու համար առաջարկում էին փրկիչ-առաքյալների միջոցով գյուղ բերել լույս ու գիտելիքներ, ուրիշի խոսքով՝ կապիտալիզմին դիմադարձ կանգնել, Չեխովի բառերով ասած՝ «դեղարկղներով ու գրադարակներով»:

Պլեխանովը նշել է, որ գյուղացիները ցանկանում էին, որ կյանքը արդար լիներ, աստվածային կարգով լիներ, բայց չգիտեին, թե ինչպես հասնեն դրան:

Գյուղացիական դեմոկրատիայի այս անօգնական, անթև, ուտոպիական ձգտումները հատուկ էր նաև նրանց գաղափարախոսներին՝ գյուղագիրներին: Նրանց համար «աստվածային» կյանքով ապրելու եղանակը կարող էր մարմնավորել միայն հողին գամված ու հողին ձգտող գյուղացին. նահապետական այս պատրանքի հետ էր կապված նաև «լուսավորության» պատրանքը, մտավորականությանն ուղղված հրավերը:

Գյուղագիրները որոշակի պատրանքներ էին կապում «գյուղացիական համայնքի» «ամոքիչ ու փրկարար» դերի, նահապետականության խարուսիկ իդիլիայի հետ, ինչպես նաև առանձին ֆիլանտրոպների սենտիմենտալ ոգևորության ու ներշնչումների հետ:

Գյուղագրության գաղափարական ծրագրերն ու երազները արտահայտում էին նրանց աշխարհայացքի միամտությունը, և երբ եկավ երևույթներին ավելի զննողաբար, քննադատորեն նայելու շրջանը, ինչպես Վրթ. Փափազյանն է ասում՝ «հետամնաց դարձան շատ իդեալներ... Պատուվեցին շատ քողեր, փշրվեցին շատ վարդագույն ակնոցներ և ընկան շատ ոսկեզօծ պատյաններ՝ մերկացնելու

[2] Վրթ. Փափազյան, *Գրականության մասին*, Երևան, 1962, էջ 140—141:

համար անողոք իրականությունը, իսկական գնահատության ենթարկելու համար բոլոր արժեքները»[3]:

Հայ գյուղագրությունը՝ աշխարհայացքային նման սահմանափակությունների ու գյուղափրկիչ ծրագրերի ուտոպիական, երբեմն սենտիմենտալ գունավորումով հանդերձ,— պատմականորեն դրական և անխուսափելի երևույթ էր հայ գրականության պատմության մեջ:

Գյուղագիրները (Արշակ Ագապյան, Հարություն Ճուղուրյան, Ազարիա Ադելյան, Հովհաննես Մալխասյան, Արշակ Շահնազարյան, Ջավախեցի և ուրիշներ) փաստական հարուստ, մանրակրկիտ ու մանրաթել նյութ են թողել անցյալ հարյուրամյակի և նոր դարասկզբի հայ գյուղի սոցիալական հարաբերությունների, տնտեսական դրության, «կյանքի տերերի» շահագործման մեթոդների, պանդրխտության, գյուղաշխարհի տնտեսական ու բարոյական փլուզման, գյուղացիության աղքատացման ու գյուղը ծվատող հակասությունների վերաբերյալ: Մեր ժողովրդի տնտեսական կյանքի պատմաբանները հասարակական կյանքի զարգացման վերաբերյալ շատ հասկացություններ ստուգում ու գնահատում են գյուղագիրների ընձեռած փաստական կոնկրետ նյութի հիման վրա:

Գյուղագիրները, լինելով դեմոկրատ ժողովրդասերներ, իրենց հայացքներով չէին ընդգրկում լայն հորիզոններ, նրանք հանդես էին գալիս դեմոկրատական շարժման նահապետական գունավորման և ուտոպիական բովանդակության որոշակի դիրքերով:

Բազմաթիվ-բազմաթիվ հավաստի փաստերով ու եղելություններով նկարագրելով կապիտալիստական հարաբերությունների առաջշարժման հետևանքով ծնված հակամարդկային բարքերը և կռիվ ազդարարելով «կապիտալիզմի վարակի» դեմ, գյուղագիրները, սակավ բացառությամբ, իրենց հայացքն ուղղում էին ոչ թե դեպի ապագան, այլ դառնում էին դեպի նահապետական կյանքի «երանելի» օրերը, նահապետականության «դրախտը»:

«Բոլոր չարիքների դեմ երկու միջոց է ցուցնել հայ գյուղագրությունը. բարոյական քարոզչություն և գործով ընդվզում: Թե՛ մեկ և թե՛ մյուս դեպքերում գյուղագիրները հանդես են բերել ինդիվիդուալիստական աշխարհայացք: Հայ գյուղագիրների մեծամասնության գաղափարախոսական հիմնաշենքը «կղզիացած» հայ գյուղացին էր»[4]:

---

[3] Վրթ. Փափազյան, Գրականության մասին, 1962, էջ 141:

[4] Ա. Տերտերյան, Նկատողություններ մեր գյուղագիրների մասին, 1927, էջ 55:

Աշխարհայացքի սահմանափակությունը, ակներևաբար, իր ուժեղ դրոշմն է դրել գյուղագրության գրական մեթոդի ու գրական ըմբռնումների վրա։

Գյուղագիրները, կամ ինչպես նրանց դիպուկ անվանում էր Պլեխանովը՝ «ժողովրդագրողները», իրականության «օբյեկտիվ» դիտողներ են,— սա է նրանց հիմնական զենքը, որը և շատ հաճախ նրանց հանգեցնում է փաստագրական սահմանափակության ու կենցաղային մանրաթիմացնության։

Գրական այդ շարժումը կյանքի ճշմարիտ արտացոլման հասկացողությունը հանգեցնում էր պասսիվ, տեղային, իրականության նկատմամբ վախվորած կենցաղայնության։ Գյուղագիրներն, իհարկե, չունեին որոշակի համակարգության մեջ դրված ստեղծագործական ծրագիր՝ գրական մեթոդի իմաստով, բայց նրանց բոլորի գրական հայեցությունն ու կյանքի արտացոլման սկզբունքները մի հայտարարի բերելով, նկատում ենք ընդգծված, որոշակիություն ստացած, ձևակերպված օրինաչափություն։ Դա այն է, որ նրանք բոլորը լավ դիտողներ են, հիանալի գյուղագետներ՝ ազգագրագետներ ու գավառագետներ, գյուղական իրականությանը մոտենում են զգաստ հայացքով։ Իդեալականացնելով նահապետական «դրախտը», նրանք միաժամանակ չէին գունազարդում իրական գյուղը, ինչպես վարվում էին նրանց ժամանակակից ռուսական որոշ նարոդնիկ-բելետրիստներ։

Նրանց գրական աշխատանքի ուղղությունն ու նպատակն էր «ժողովրդի կյանքի պատկերը» առանց միջնորդման ներկայացնելը։ Ռեալիզմի կրավորական ըմբռնումն էլ պայմանավորում է այն պարագան, որ գյուղագրության մակարդը ամփոփվում է կենցաղային ու ազգագրական նյութի շրջանակներում։ Պատկերման «ճշգրտություն» և «հավաստիություն», ազգագրական մանրամասնությունների ու գավառաբարբառի առատություն, նյութի տեղայնացում, հոգեբանական վերլուծությունների նկատմամբ «չեզոքություն», և՛ բնորոշ, և՛ երկրորդական փաստերի կուտակման սկզբունք,— սրանք են գյուղագրական երկերի՝ պատմվածքների ու վեպիկների հիմնական հատկանիշները, այս կետերին է հանգում նրանց գրական գավանանքի հայտարարը։ Նույնիսկ գյուղագիրներից ամենաշնորհալիների մոտ, ինչպես Ա. Ագապյանը, Հ. Ճուղուրյանը, Ա. Ադելյանը, գյուղագրությանը հատուկ կենցաղագրական նեղությունը չի հաղթահարվում և վերածվում արվեստի բարձր որակին՝ ժողովրդայնության։

Գյուղագիրների ստեղծագործության մեջ, անշուշտ, կային թմրությունից արթնացող անհատների տրամադրությունների արտահայտություններ, սոցիալական անարդարության դեմ ուղղված բողոքի նկատելի շեշտեր, գյուղական կյանքի կոլորիտային, երբեմն հյութեղ պատկերումներ, բայց բնորոշն ու դոմինանտը ռեալիզմի օբյեկտիվիստական մանրացումն է, հորիզոնի սահմանափակությունը։

Ճիշտ է մատնանշել Ա. Տերտերյանը գյուղագրության դավանած գրական սկզբունքների կապը նրանց աշխարհայացքի հետ։ «Հայ գյուղագիրների երկերի ձևի ուսումնասիրությունը,— ասում է գրականության պատմաբանը,— ցույց է տալիս, որ նրանք կապված են եղել որոշ գյուղական միջավայրի հետ և արտահայտիչ են հանդիսացել բնորոշ հասարակական մտածողության։ Նրանց աշխարհայացքի ու գրելակերպի կապն ակնհայտ է։ Նրանք, օրինակ, վախով էին նայում մանր արտադրողի ապագային և այդ հանգամանքը նրանց գրելակերպին ընծայել է հոռետես, լալկան շեշտեր, բարոյական-քարոզչական բնույթ։ Նրանք գերազանցապես կենցաղագիրներ էին։ Նրանք տեսնում էին որոշ իրեր, որոշ հարաբերություններ և այդ ամենը պատկերացնում էին այդ իրերի և այդ հարաբերությունների ստատիկայից ելնելով, երբեք չընդգրկելով այդ նույն իրերի և հարաբերությունների դինամիկան»[5]։

Ուրիշ խոսքով՝ նրանք անհաղորդ էին պատմական ժամանակաշրջանի հոգևոր ու սոցիալական փորձին, դարաշրջանի պատմականությանն ու հեռանկարին։

2

Կարո՞ղ են գյուղագիրները համարվել Բակունցի անմիջական նախորդները։ Այն չափով, որքանով գյուղագիրներն էլ էին ժողովրդագրողներ, Բակունցն էլ որոշ իմաստով գյուղի կյանքը ցուցադրում էր ժողովրդագրության նշանաբանով։ Գյուղական կյանքի առօրյան ու կենցաղը, գյուղացու աշխատանքի պայմաններն ու մարդկային հարաբերությունները նկարագրելով նույնպիսի գործնական ճշմարտությամբ, առանց գունազարդելու այն, ինչպես գյուղագիրները, նույնպիսի դիտողական թափանցող հայացքով ու անթերի իմացությամբ վերհանելով հայ գյուղացիության կյանքի պատկերները, ինչպես գյուղագիրները, Բակունցը, սակայն, հայտնաբերում է գյուղաշխարհի էության այնպիսի ըմբռնումներ ու բե-

[5] Ա. Տերտերյան, Նկատողություններ մեր գյուղագիրների մասին, էջ 12։

րում է ռեալիստական պատկերման այնպիսի սկզբունքներ, որոնք արմատապես տարբերվում էին գյուղագրության դավանած ստեղծագործական ուղիներից։

Ստեղծագործելով պատմական միանգամայն այլ հանգամանքներում, Բակունցը, բնականաբար, ավելին պետք է տեսներ, քան տեսնում էին իր նախորդները։ Նրա գեղարվեստական մտածողությունը հեղափոխության ակներև ու բարերար ազդեցությամբ ենթարկվեց այն ճշմարտության ըմբռնմանը, որ հասարակական կյանքը զարգանում է սոցիալական որոշակի օրենքներով ու պատմական կապակցություններով, որ իրականության մեջ առանձնացվող այս կամ այն մասնավոր դրվագի նկարագրությունը ընդհանուր պատմական ընթացքի կոնկրետ, հատվածային արտահայտությունն է, որ ներկայացնելով այս կամ այն հերոսն ու դրությունը, այս կամ այն մարդկային հարաբերությունը, գրողը պարտավոր է դրանց նայել կյանքի զարգացման, պատմականության դիրքերից։

Բակունցը հայտնաբերում է մտածողության պատմականություն,— մի բան, որ չի կարելի ասել գյուղագիրների աշխարհայեցության մասին։ Վերջիններս «քաղաքակրթության» երևույթներին նայում էին որպես գյուղական աշխարհի կործանման նախասկիզբ և սենտիմենտալ հառաչանքներով ողբում էին նրա հուսահատ մահացումը։ Գյուղի հանդեպ ցուցաբերած էլեգիական ողբը նրանց տանում էր լալկան ու անզոր այն «փիլիսոփայության» ոլորտները, որի համաձայն կյանքի ապագա կառուցվածքի մեջ գյուղը այլևս անելիք չունի, գյուղի այսօրը չի կարող հայտնաբերել ապագայի սաղմեր։ Հայ գյուղագիրները կանգնած էին հոռետեսական այն դիրքերում, որի հավատո հանգանակը ռուս գրող Վլ. Կորոլենկոյի «Նկարիչ Ալիմով» պատմվածքի հերոսը ձևակերպել է հետևյալ խոսքերով. «Ապագան ոչ մի ծեղ չի ստանա ժամանակակից գյուղից»։

Բակունցը խորապես ըմբռնում էր իր ժամանակի, իր ապրած գյուղի զարգացման պատմական բովանդակությունը, գյուղի զարգացման դինամիկան։ Նա տեսնում էր գյուղաշխարհի սոցիալական ու հոգևոր այն արժեքները, որոնք կոչված են նշանակալից դեր խաղալու քաղաքակրթության կառուցման ապագա ուղիներում։

Այստեղից էլ առաջանում էր Բակունցի ստեղծագործության մյուս, ոչ անկարևոր տարբերությունը գյուղագիրներից։ Ջգունազարդելով իրականությունը, չտվերելով նույնիսկ հեղափոխության ուղին թևակոխած հայ գյուղի գոյապայմանների մեջ պահպանված հնի կապանքները, Բակունցը լավատեսական հայացք էր բերում իր էջերի ապագայի նկատմամբ։ Այդ լավատեսության աղբյուրը ոչ

միայն հեղափոխական նոր իրականության բերած աշխարհավերակառուցման սկզբունքն էր, այլև դյուղաշխարհի, այսպես ասած՝ «ժողովրդական բովանդակությունը»: Դյուղապիրների համար հասարակ դյուղացին սոսկ գոյապայմանների բարվոքման համար ողբող, հնդհնդուկ բնազդներով ղեկավարվող, օրվա հացի «հրազանների» դերի դարձած անհատապաշտ էր, մարդկային մի բնություն, որ նրանց տեսակետով արժանի էր սոսկ կարեկցության ու խղճահարության: Դյուղագրական երկերի հերոսների աշխարհում տիրապետում է «հողի իշխանության» ճնշիչ ուժն ու բնազդային անվրդատահություններ ապագայի հանդեպ: Այս հայեցությունը հատուկ էր նաև Բակունցին ժամանակակից ռուս գրող Բորիս Պիլնյակին, որի հետ անարդարացիորեն համեմատել են հայ գրողի աշխարհը: Բակունցը, սակայն, ներքին ոչ մի հարազատություն չունի այն Պիլնյակի հետ, որ նկարագրելով դյուղաշխարհի «գազանային», «ցածրը», վայրենի էությունը, «հողի իշխանության» աննիծքն ու սարսափները, անվստահ էր նայում դյուղի գալիքին: Բակունցի համար բնորոշ չէր ոչ Պիլնյակի զոոլոգիական զուգահեռը մարդու և գազանի միջև, ոչ էլ դյուղապիրների բարոյա-քարոզչական թեքումն ու միամիտ անվստահությունը:

Իր պատմվածքներում նա հատուկ ընդգծումով ներկայացնում է ժողովրդական կյանքի մեջ ընդերված մարդկային անբավ գեղեցկությունները, բացում է ժողովրդի լայն հոգին, որը չի սահմանափակվում սոսկ հանապազօրյա հացի կարոտով, այլև դրսևորում է հոգևկան այնպիսի հատկանիշներ, որոնք թանկագին արժեքներ են ժողովրդի ապագայի համար: Դյուղապատումը Բակունցին տանում էր դեպի ժողովրդական տարերքի խոր ըմբռնում, դեպի հայ դյուղացու մեջ եղած ամեն բանաստեղծականի ու մարդկայինի վերհանում:

«Բակունցը ամենևին էլ տխուր գրող չէ,— մատնանշում է Վ. Կիրպոտինը «Սեր դեպի հասարակ մարդիկ» հոդվածում:—Նրա էջերը լիցուն են լուսեղեն ուրախությամբ, որովհետև անհրապույր արատների տակ էլ նա տեսնում ու զգում է ժողովրդյան հոգու ոսկու փայլը, որովհետև ամենաաղքատ կենցաղի մեջ նա կարողանում է գտնել կյանքի պոեզիան, ջահել սիրո գրավչությունը, զոհողության հասնող մոր նվիրվածությունը, որովհետև նա ամենուրեք տեսնում է զարմանալիորեն բազմերանգ, մարդուն հրճվանք պատճառող բնության գեղեցկությունը...

Մարդը ամենուր մարդ է մնում: Գրողը լավ է հասկանում, որ իր կարոտը լռելյայն վերապրող աղջիկը, որին, նրա կամքին հա-

կառակ, փախցրել են իրանական հեռավոր մի տուն, նույնպիսի ողբերգական հերոսուհի է, ինչպես էսքիլեսի ու Շեքսպիրի արքայական կանայք»[6]:

Գյուղագիրների և Բակունցի այս արմատական տարբերությունը՝ գյուղի այսօրվա ու գալիքի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի մեջ, ոչ միայն պայմանավորված է վերջինիս գիտատար, լիաբուռն, հարուստ անհատականությամբ, մարդկայինը հայտնաբերելու տաղանդով, այլև հեղափոխական դարաշրջանի նոր գաղափարների ազդեցությամբ, որը և ուղղություն է տալիս նրա գրական աշխատանքին:

Բակունցը աշխարհի հանդեպ լայն հայացք ունի. նրա մտածողության շառավիղը չի սահմանափակվում միայն այսօրով, առօրեական կենցաղի պատկերով, այլև ընդգրկում է հայ ժողովրդի պատմական ճանապարհի ընթացքը, նրա մաքառման փիլիսոփայությունը, նրա ապագա կյանքի ուղիները: Գյուղագրական կենցաղայնությունը «հաղթահարելով», նա թևակոխում է ավելի բարձր ոլորտ՝ ժողովրդայնության բնագավառը, հարազատ ժողովրդի սոցիալական կյանքի ու դարավոր փորձի խտացումից դուրս հանելով նրա գոյության ու կենսուժի անկյունաքարերը, ժողովրդական հոդու ոսկի հատիկը, ժողովրդական կյանքի ռիթմն ու պարզությունը:

Բակունցը գիտակցում է, որ դրականության գլխավոր ուղղությունը ժողովրդի հետ սերտորեն մերձեցման ուղղությունն է, որ առանց ժողովրդի անհատականության հայտնաբերման չի կարելի հասկանալ պատմության էությունն ու պատմական պրոցեսի առանձնահատկությունը, որ հոգեբանական, ռեալիստական գրականության զարգացման ճշմարիտ ճանապարհն անցնում է գեղագիտական իդեալի որոնման միջով: Գեղագիտական իդեալ, որով վերջին հաշվով որոշվում է ամեն մի արվեստագետի գործի բուն արժեքը: Այդ իդեալը Բակունցը գտավ ժողովրդական այն հասարակ հերոսների մոտ՝ գութանավորներ, ջրվորներ, լվացքարարներ, մաճկալներ, սերմնացաններ, բրուտագործներ, այգեգործներ, որոնք հանդիսանում են երկրի աղը, ժողովրդական կյանքի հարատևության սկզբունքների՝ արդարամտության, հայրենասիրության, հումանիզմի և աղնիվ աշխատանքի կրողները:

Բակունցի հազվագյուտ սերը դեպի ժողովրդական բնավորությունները, գրական աղանդավորները փորձել են մեկնաբանել որպես կյանքի էական, կենտրոնական հարցերից խուսափող, դեպի

[6] В. Кирпотин, Любовь к простым людям, „Литературная газета", 1956, № 63.

արահետները ծավալվող գրականության արտահայտություն և այդ «խուսափման» մեջ տեսել են ինչ-որ ներքին, «հոգեբանական» ընդվզում կյանքի նոր ձևերի զարգացման դեմ՝ իբրև թե հնության իդեալագործման տեսանկյունից: Ամբողջ խնդիրն այն է, որ Բակունցը լինելով հեղափոխական նոր իրականության աշխարհավերակառուցման սկզբունքի համոզված ու կրքոտ պաշտպանը, միաժամանակ յուրահատուկ վերաբերմունք ուներ դեպի մարդկային այն բազում առաքինությունները, որ ժողովուրդը կուտակել էր հարյուրամյակների մաքառման ու փնտրումների ընթացքում և դարձրել իր գոյության խարիսխը: Հետևաբար, մարդկային նոր հոգեբանության, բնավորության նոր դծերի մշակումը, ըստ Բակունցի հայեցության, չի կարելի կատարել առանց ժողովրդի ազգային բնավորությունը որոշող հատկությունների կատարելագործման, նոր կյանքը անհնարին է կառուցել առանց մարդկային ստուգված արժեքների օգտագործման:

Գեղագիտական իդեալի հայտնագործումը գրականության մեջ Բակունցը կապում է նաև գրողի գեղարվեստական նոր վարպետության հետ, այն նոր հայացքի հետ, որն ընդունակ է տեսնելու պատմական պրոցեսի նոր առանձնահատկությունները:

Հայ ժողովրդի պատմական պրոցեսի մեջ, հեղափոխական բեկման ժամանակաշրջանում, ակտիվ դեր էր խաղում գյուղացիությունը և՛ որպես քաղաքական կարևոր ուժ, և՛ որպես հասարակության այն տարրը, որի մոտ առավել պարզ ու անաղարտ տեսքով էին պահպանվել ազգային ավանդությունները՝ ժողովրդի ազգային բնավորության գծերը:

Գյուղը և գյուղացիությունը տասնամյակներ շարունակ,— պատմական հանգամանքների բերումով,— հանդիսացել է այն արգասավոր հենահողը, որի վրա զարգացել է հայ գրականության ռեալիստական ուղղությունը: Այդ ուղղությանը հարել նաև Բակունցը: Նրա գեղարվեստական նոր վարպետության արտահայտություններից մեկն էլ այն էր, որ գյուղական իրականության մեջ տեսավ պատմականորեն ձևավորված ազգային կյանքի բնորոշ սկզբունքները, բազմազան ժողովրդական բնավորությունների հոգեկան աշխարհի հարուստ գանձարանը:

Բակունցը գիտակցում էր գրական աշխատանքի այդպիսի ուղղության նշանակությունը: Այդ դիրքերից էլ նա քննադատում էր գավառականությունը հայ գրականության մեջ. «Գրողն իր նյութը չի բարձրացնում գաղափարական նշանակալից բարձունքի, շատ

հաճախ մնալով տեղական պայմանների յուրահատկության գերության մեջ»[7]։

Եվ նա աշխատում էր իր ստեղծագործությունը «հարմարեցնել» գարաշրջանի առաջ ծառացած խնդիրներին, պատասխանել ժամանակի պահանջմունքներին։

Ո՞րն էր դա։ Այն, որ Բակունցը իր ստեղծագործություններում արտացոլում էր գյուղացիության շահագործվող մասի կյանքում հաստատվելու բարդ ընթացքը և այդ ընթացքի մեջ տեսնում էր ժողովրդի պատմության հաստատումը։

Այսպիսի լայն մոտեցումը և պատմական մտածողությունը անմտածելի է առանց գրողի կուռ ու հստակ աշխարհայացքի։ Բակունցն իր ստեղծագործության մեջ հասավ հարցադրումների հստակության նախ և առաջ գաղափարական հասունացման շնորհիվ, հասունացում, որտեղ նշանակալից դեր խաղաց սոցիալիստական նոր աշխարհայացքը։ Իր գյուղապատումի նոր բովանդակությամբ (սա չպետք է շփոթել ու խառնել թեմայի հետ) Բակունցը դասվում է գրական նոր մեթոդի՝ սոցիալիստական ռեալիզմի վարպետների շարքում։

3

Գեղարվեստական նոր մեթոդի յուրացումը Բակունցի կողմից չի կատարվել «կայծակնային արագությամբ», մի ակնթարթում կամ մի «երջանիկ արթնացման» պահի. նա նույնպես անցել է որոնումների ու աճման դիմադրողունակ ճանապարհով, այդ ճանապարհի յուրաքանչյուր հանդուցակետում նվաճելով ստեղծագործական մեթոդը և գեղարվեստական վարպետությունը խորացնող մի նոր գիծ, մի նոր երանգ, մի նոր էական մոմենտ։

Պետք է առանձնաշեշտել նաև այն պարագան, որ Բակունցը շատ խոր կերպով ըմբռնեց արվեստների ու գրականության զարգացման համար վճռական նշանակություն ունեցող այն ճշմարտությունը, թե նոր արվեստն ու գրականությունը կարող են զարգանալ միայն հեռավոր ու մերձավոր ավանդությունների վրա հենվելու և նոր ոճի տարրերը հետևողականորեն զարգացնելու ճանապարհով, ավանդության և նորարարության միասնության մեջ։

Ամբողջ էությամբ նորարար, արվեստի մեջ նոր ճանապարհներ բացող այս գրողը միաժամանակ ամենից «ավանդապահն» էր գրական այն միջավայրում, որտեղ աղմկարար գռեհկարարները պա-

[7] „Литературная газета", 1934, 17 августа.

հանջում էին ինչ-որ բոլորովին «առանձնահատուկ» գեղարվեստական ձև, իսկ տնաբույս ձևապաշտները, բացառելով նոր բովանդակության նշանակությունը, «նորարարական տենդի» պահին, գրական վարպետության հասկացողությունը հանգեցնում էին սոսկ գրական «տեխնիկայի» կատարելագործությանը, այսպես ասած՝ «գրական արհեստին»։

«Արվեստը ճշմարտության գյուտ է»,— ասել է Շիրվանզադեն, հիմնավորելով ռեալիստական գրականության էսթետիկայի և առհասարակ ամեն մի իսկական ստեղծագործության զեկավար նշանաբանը։

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

Որոնել է և գտել, գալով այն հաստատ եզրակացության, որ գրականության հիմքը ժողովրդական կյանքի բովանդակությունից է գալիս, որ գրողը պարտավոր է ամուր ոտքերով կանգնել այն իրականության հողի ու երևույթների կապակցությունների վրա, որոնց նկարիչն է կոչված լինելու։

Այնուհետև. Բակունցը հասավ այն գիտակցության, որ գրական նոր ուղղության՝ մեթոդի ձևակերպման ուղին անցնում է նախ և առաջ հասարակական միջավայրի ու մարդկանց հոգեբանական-սոցիալական կապերի օրգանական, բազմակողմանի ճանաչողության ճանապարհով, որ այդ ընթացքը անկախ չի այն վերաբերմունքից, որ արվեստագետը հանդես է բերում իր ստեղծագործության առարկայի նկատմամբ։

Գրողը,— ասում է Բակունցն իր «կերտած» հերոսների, իր արտահայտած իդեալների, իր նկարագրած երևույթների ամբողջ նպատակասլաց հյուսվածքով,— պետք է հոգեբանությամբ ու նյարդաթելերով, սրտով ու գիտակցությամբ կապվի ընթացիկ ժամանակի հետ, ժողովրդի առօրյա կյանքի հետ։

Անխարդախ հավատարմություն իրականությանը, մարդկային հոգեբանությանը, ժողովրդական պատկերացումներին ու ժամանակի պահանջմունքներին—ահա բակունցյան գեղագիտության սկզբունքներից կարևորները։ Բայց «ճշմարտության գյուտը» չի

նվաճվում լուսանկարչական հավաստիությամբ, կյանքի երևույթների արտագրությամբ։ Ստեղծագործական պրոցեսի մյուս հիմունքը՝ բարձր աստիճանը, երևույթների իմաստավորումն է գաղափարական և գեղագիտական որոշակի խնդիրների լույսի տակ։

Ստեղծագործական պրոցեսի առաջին աստիճանը՝ նյութի հավաքման, տպավորությունների ու դիտողությունների կուտակման, փաստերի մանրազնին հետազոտության ուղին է, երկրորդը՝ այդ կուտակումների ընդհանրացման մոմենտը։

Սակայն գեղարվեստական ճանաչողության այս երկու ծայրերը արվեստագետի լաբորատորիայում չեն հանգում հասարակ, մեխանիկական գործողության։ Ստեղծագործական ճանաչողությունը ենթարկվում է ժամանակաշրջանի գեղարվեստական մեթոդի «իշխանությանը» և արտահայտման տարբեր ձևեր ընդունում՝ համապատասխան տվյալ գրողի անհատականությանն ու գրական նախասիրություններին։

Այս գործոններից բացի, ամեն մի գրողի գեղարվեստական ուղղությունն ու ոճը արդարացվում է պատմականորեն և, միաժամանակ, «ենթակայական» արժեք ունի գրական նախորդների ու ժամանակակիցների ավանդությունների նկատմամբ։

Մասնավորացնելով խոսքը Բակունցի ստեղծագործության վրա, տեսնում ենք, որ նրա գրական ոճը՝ լայն առումով, իր ժողովրդային բնավորությամբ ու փիլիսոփայական տենդենցներով, իր էական հատկանիշներով ու գեղագիտական իդեալով հանդիսանում է հայկական ռեալիզմի պատմության այն ճյուղի շարունակությունը, որը գրականության պատմության մեջ հայտնի է «Թումանյանի ուղղություն» անունով։

Բակունցը անդամն է Հովհ. Թումանյանի «ազգակցական ընտանիքի» և ո՛չ երկրորդական անդամը։ Նա բարձր էր գնահատում իր նախորդներից շատերին՝ Խ. Աբովյանի հրեղեն «Վերքը», Մ. Նալբանդյանի կրակոտ հրապարակախոսությունը, Հ. Պարոնյանի ծիծաղը, Գր. Զոհրապի նորավեպի մշակված ձևը, Երուխանի խիստ իրաշունչ պատմվածքը, Շիրվանզադեի ռեալիզմի մոնումենտալիզմը, Եղիշե Չարենցին ու Դերենիկ Դեմիրճյանին՝ ժամանակակիցներից, սակայն, իր զարգացման ընթացքի մեջ առավել չափով գտնվել է Հովհ. Թումանյանի արարչական արվեստի ազդեցության տակ։ Հայրենի գրականության մյուս լուսատուների համեմատությամբ Բակունցի ստեղծագործության վրա ամենավարար ճառագայթը գցել է Թումանյանի արվեստը։ Թումանյանի կախարդական յապտերն է նրան տարել դեպի ժողովրդի սիրտը, ժողովրդի հոգե-

կան աշխարհի բանաստեղծական թեմայի մարմնավորման ճանապարհը։

Հայ քննադատական ռեալիզմի պատմության մեջ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությունը բերից այնպիսի նոր երանգներ,— ոչ միայն ոճական, այլև աշխարհայացքային, որով նա տարբերվում էր ավանդական քննադատական արվեստից։ Ինչպես ճիշտ նկատում է պրոֆ. Մ. Մկրյանը, «Գրական մեթոդների տարբերությունները էականում հանդում են հասարակական միջավայրի ու մարդու (անհատի) փոխհարաբերության պատկերացման և պատկերման տարբերություններին, մի բան, որ չէր կարող աշխարհայացքային պատճառականություն չունենալ (ընդգծումն իմն է.—Ս. Ա.)»[8]։

Աշխարհայացքային երբեմն էլ պայմանավորում են միևնույն գրական մեթոդի շրջանակներում գործող արվեստագետների արտաքուստ աննկատելի, բայց էական, ոչ անկարևոր տարբերությունները։

Հովհ. Թումանյանը պատմական ժամանակի հանրագումարի գրողն էր,— իսկ սա նշանակում է ոչ միայն իր գալանած գրական ուղղության բոլոր լավագույն գծերի յանձրացում, այլև նոր սկզբունքների մշակում՝ հետանկարի համար։ Այդպիսի հետանկարային լիցք ուներ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությունը։

4

Թումանյանի գրական դպրոցի, նրա գեղագիտական ավանդությունների հետ Բակունցի ունեցած առնչությունը վիճելի է համարվել մեր գրականագիտության մեջ։ Եղել են տարակուսանքներ ազգակցական կապի վերաբերյալ տեսակետի կապակցությամբ։

Իմ «Ակսել Բակունց» մենագրության (1959) առթիվ տպագրած գրախոսականում Ռուբեն Զարյանն անում է այսպիսի մի դիտողություն. «Սխալ պնդում է Բակունցին հայտարարել Թումանյանական տրադիցիայի անմիջական ժառանգորդը (ընդգծումն իմն է.—Ս. Ա.), որովհետև նրա նման և հարազատ գծեր կարելի է նշել, նույնքան, նրա չափանիշ ավելի, կարելի է արձանագրել նաև տարբերություններ, ընդհանրության անհարիր այդ պատկերը խախտող կետեր»[9]։

Այս հարցի վրա ավելի հանգամանորեն կանգ է առնում Լ. Հախվերդյանը, գտնելով, որ այդպիսի հարաբերության մեջ Հովհ.

---

[8] Մ. Մկրյան, Էջեր հայ վիպասանության պատմությունից, Երևան, 1957, էջ 121։

[9] Ռ. Զարյան, Մի նոր գրքի մասին, «Սով. Վրաստան», 1959, № 146։

Թումանյանը հանդես է գալիս որպես «բակունցյան ոճի կանխորոշված ծննդաբանության» չեղյալ, անվավեր հասցե։

«Բակունցին ուղիղ գծով Թումանյանի հետ կապելը մեզ համոզիչ չի թվում»,— ասում է գրականագետը[10] և այնուհետև շարադրում գրական ազդեցության, ավանդությունների, գեղարվեստական ոճի ծննդաբանության իր սեփական ըմբռնումները։

Ամփոփելով իր դիտողությունները և հավասարության նշան դնելով Ա. Աբովյանի ու Հովհ. Թումանյանի դավանած գրական ուղղության էության միջև, նա արտահայտում է իր հոդվածի միջանցիկ տեսակետը, թե «Բակունցն օտար հեղինակների» (ովքեր են դրանք, չի ասում.—Ս. Ա.) ազդեցությամբ մեր արձակագրության մեջ «սկիզբ է դրել պատկերման մի նոր տրադիցիայի»[11]։

Հարցի այսպիսի դրվածքը, մեր կարծիքով, գրական ավանդության պրոբլեմի ենթադրվող լուծումը դնում է սխալ ուղիների վրա, հետազոտական միտքը կողմնորոշելով դեպի նախորդների ու շարունակողների միջև սոսկ հատման կետերի, արտաքին նմանությունների, ձևական ու փաստական զուգադիպությունների որոնումը։ Այս հայացքը, ինչպես կտեսնենք, չի ելնում ավանդության ներքին բովանդակությունից՝ նրա կենդանի հիմքից, այլ խաբխված է «մաքուր ազդեցության» շրջապատույտի մեջ գտնվող պատկերացման վրա։

Այո՛, Թումանյանի և նրա ավանդությունները շարունակողի,— լինի դա Բակունցը, թե նրա «ազգակցական ընտանիքի» մի ուրիշ անդամը, ասենք, Ստեփան Զորյանը,— երկերում ըստալի են գեղարվեստական արտահայտչության և՛ նմանությունները, և՛ տարբերությունները։ Ինչքան ոճական, շարահյուսական, հնչերանգային, ֆրազի կառուցման նրբերանգներ, ինչպես նաև սյուժետային ու կառուցվածքային զուգադիպություններ կարելի է ցույց տալ՝ ապացուցելու, որ Բակունցը կյանքը դիտում է Թումանյանի նման և, նույնքան գեղարվեստական մոմենտներ կարելի է մատնացույց անել՝ հերքելու «ուղիղ գծով» առնչության վերաբերյալ հայացքը։

Ամբողջ խնդիրն այն է, որ Թումանյան—Բակունց տեսակետի ընդդիմախոսները հարցին մոտեցել են գեղարվեստական տրադիցիայի նեղ, ինչ-որ չափով սովորույթի ուժ ստացած ըմբռնման դիրքերից և գրական երևույթի ծննդաբանությունը չեն քննել գրակա-

---

[10] Լ. Հախվերդյան, *Ուսումնասիրություն Ակսել Բակունցի մասին*, «Սովետական գրականություն», 1959, № 8։

[11] Նույն տեղում։

նության լայն շարժման մեջ, պատմական ու տեսական առումներով։

Ո՞րն է հարցի էությունը։

XX դարը սկսվեց ռեալիզմի քննադատական ձևի նկատմամբ գրողների ու արվեստագետների որոշ անբավականությամբ։ Բացարձակ իմաստով դա քննադատական ռեալիզմի գեղարվեստական սիստեմի ճգնաժամ չէր, ինչպես կարծում են որոշ տեսաբաններ. օրինակ, Վ. Դնեպրովը[12]։

«Անբավականություն» գեղարվեստական սիստեմից, ավելի շուտ քննադատական ռեալիզմը նոր բովանդակությամբ հարստացնելու, նրա տարրերը վերաիմաստավորելու, նրա «գեղագիտական իդեալի» նոր համարժեքը գտնելու ձգտումներով էր պայմանավորված։ Գեղարվեստական հին սիստեմի շրջանակներում «գեղագիտության նոր իդեալը» հաստատելու ընթացքը, որ առհասարակ XX դարի գրականության գլխավոր գիծն ու առանձնահատկությունն է, յուրովի արտահայտվում է նաև հայ գրականության մեջ։

Հայ գրականության պատմության մեջ ռեալիզմի բարձրագույն աստիճանը հանդիսանում է Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությունը՝ նրա պոեզիան ու արձակը հավասարապես։ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությունը, անվիճելիորեն հայ գրականության նորագույն շրջանի բարձր գագաթն է, որը ինչպես մի ուրիշ հոդվածում արձանագրել է մեր տեսակետի ընդդիմախոս Լ. Ախվերդյանը,— պայմանավորել է «հայրենական գրականության զարգացման ընթացքները»[13]։

Պատմական այս վիճախարի դերը վիճակվեց Թումանյանին ոչ այն է «այուժեի խտացման», ոչ այն է «կերպարը գործողության մեջ» բնութագրելու, ոչ այն է «ժողովրդական հնչերանգի գյուտի» և ոչ էլ «էպիտետի նվազագույն կիրառության» պատճառով,— արձակի պոետիկայի այս հատկանիշներն է Լ. Ախվերդյանը համարում Հովհ. Թումանյանի մատուցած մեծ ծառայությունը, նրա «նորարարությունը»,— այլ իրականության նկատմամբ մշակած գաղափարական-գեղարվեստական նոր տեսանկյունի շնորհիվ։

Ձևական կառուցումների, արտահայտման հնարների, ոճաբանական ձևերի ընդհանրությունը, որ կապված է արվեստի պատմականորեն ձևավորված տեխնիկայի որոշ աստիճանի հետ, չի կարող որոշիչ դեր խաղալ երկու արվեստագետների կապի որոշման

[12] В. Днепров, Проблемы реализма, „Советский писатель", Л. 1951, стр. 179.

[13] «Հովհ. Թումանյանի արձակ երկերի այուժեն», «Գր. թերթ», 1959, № 57։

հարցում: Կարևորը նրանց վերաբերմունքի ներքին միասնությունն է:

Զարգացնելով նախորդ շրջանների հայ գրականության գեղարվեստական նվաճումները և հենվելով դրանց վրա, Հովհ. Թումանյանը հեղաշրջում կատարեց իր ժամանակի գեղագիտական պատկերացումների մեջ: Բառիս բուն իմաստով հեղաշրջում: Հարցի էությունն այն չէ, թե գրականության անցյալ շրջաններում ժողովրդից դուրս եկած հասարակ մարդը չէր դարձել գրականության առարկա: Այդպիսին էր նա դեռ հայ լուսավորիչների՝ սկսած Խաչատուր Աբովյանից, երկերում: Խնդիրն այն է, որ Թումանյանի նախորդների՝ և՛ ռոմանտիկների, և՛ ռեալիստների գրվածքներում, ժողովրդի մարդը որպես գրականության հերոս ըմբռնվում էր որպես թեմատիկական նվաճում, բայց չուներ գեղագիտական այն խոր ու անհատական բովանդակությունը, ինչ տեսնում ենք «Անուշի», «Գիքորի», «Հառաչանքի», «Փարվանայի» հեղինակի մոտ: Այս բովանդակության ու տեսության սաղմերը, իհարկե, կան Խ. Աբովյանի, Պ. Պռոշյանի, Րաֆֆու մոտ, ավելի շատ Խ. Աբովյանի ստեղծագործություններում, բայց չի կարելի ասել, թե դրանք ունեցան հետևողական զարգացում մինչև Հովհ. Թումանյանը: Խնդիրն այն է, որ գրական այս կամ այն հատկության, տվյալ դեպքում՝ գրականության էպիքականության սկզբունքի զարգացումը միշտ չէ, որ ընթանում է վերընթաց գծով, որ որոշ շրջաններում նա կորցնում է իր երբեմնի հատկանիշները: Այս ընդհատման մեջ, անշուշտ, դեր է խաղացել հայկական պատմական պրոցեսի առանձնահատկությունը: Արդեն Մուրացանի, Նար-Դոսի, Շիրվանզադեի, Գր. Զոհրապի ստեղծագործության մեջ հայկական ռեալիզմը կորցնում է այն էպիքական հատկությունները, որ բնորոշ էր ռոմանտիզմին և դառնում է ավելի վերլուծական-սոցիալական, քան պոետական-էպիքական:

Հասարակական դրությունների ու տիպերի, մարդու՝ բուրժուական աշխարհի նյութական հարաբերությունների կախվածության երևույթների ցուցադրումը, որ XIX դարի քննադատական ռեալիստների մեծ ծառայությունն է, արդեն չէր կարող լրիվ գոհացում տալ XX դարի ճաշակին: Գրականությունը չէր կարող արտահայտման ու իդեալի հին լեզվով խոսել: Անհրաժեշտություն էր դարձել «սոցիալական ճշմարտությանը» հավելել պատմական կյանքի հեռանկարի, մարդու մեջ դեռևս անհայտ արժեքների հայտնագործման ճշմարտությունը: Այս հիմքի վրա տեղի է ունենում հետաքրքիր մի պրոցես. Խ. Աբովյանի «Վերքի» արձակի տրադիցիան նոր ուժով ու միանգամայն նոր որակով և, ազատված ռոմանտիկական պատյա-

նից, վերակենդանանում է Ավ. Իսահակյանի և Հովհ. Թումանյանի պոեզիայում: Այդ նոր որակը գրականության ժողովրդային էության ու իդեալի նոր ըմբռնումն էր, կապված ժողովրդական մարդու ներքին արժեքի, նրա աշխարհազգացման խոր ճանաչման հետ: Հ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի գրչի տակ ռեալիստական մեթոդը փոխեց իր կառուցվածքը, իր բովանդակությունը, իր ինքնությունը: Նրանց երկերում ոչ միայն նյութն ու ձևը, այլև բովանդակ ոգին դարձավ ժողովրդական, կամ ինչպես Դ. Դեմիրճյանն է ասում՝ «ժողովուրդը միասնացավ հայրենիքի հետ»[14]:

Այս միասնացման պրոցեսի նախադրյալները թեև մշակվել էին տեսականորեն, բայց գործնական իրականացումը, որպես հոսանք, որպես կազմակերպված ուղղություն ու գեղարվեստական մտածողության սիստեմ,—կապվեց Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի վաստակին:

Նրանց ռեալիզմը հայտաբերեց ոչ միայն սոցիալական իրականության ճանաչողության նոր գծեր, այլև ժողովրդի մարդկային նոր արժեքը, նորից դիմենք Դ. Դեմիրճյանին՝ «...հասարակության կյանքի էպիկան»[15]:

Հերոսական անհատականության իդեալի ու աշխատավոր մարդու սոցիալական միջավայրի հետ միասին (որ այնքան ուժեղ արտահայտել էին առաջավոր ռոմանտիկների ու քննադատական ռեալիստների մի քանի սերունդներ՝ սկսած Խ. Աբովյանից) Հովհ. Թումանյանը հայ գրականության մեջ արմատավորեց ժողովրդի կյանքի անսասան հիմքը հանդիսացող ժողովրդական մարդու էթիկան, պատմության ծանր ուղիներում ու տառապանքի մեջ կատարելագործված, հասարակ, բայց հոգևոր կառուցվածքով անկրկնելիորեն գեղեցիկ մարդու իդեալը:

Իդեալի և իրականության ռոմանտիկական կոնցեպցիայի դիմաց Թումանյանը բերից իդեալի ռեալիստական ճաշակը, իսկական պոետականի ռեալականությունը: Ուրիշ խոսքով, Թումանյանը ռեալիզմին ավելց նոր հեռանկար, իրեն ժամանակաշրջանի յուրահատուկ բովանդակությունը որոնելու հեռանկարը:

Հովհ. Թումանյանը «ժողովրդական աշխարհը» ներկայացնող հերոսներին հասցրեց ստեղծագործության բարձունքներին, հանդես գալով մարդու էպիքական իդեալի և կյանքի իդեալական ձևերի

---

14 Դ. Դեմիրճյան, *Հովհաննես Թումանյանի պոեզիան*, «Խորհրդային Հայաստան», *1939*, № *88*:

15 Նույն տեղում:

որոնման, որոշ չափով ուտոպիական գունավորում ունեցող ծրագրով։ Ճիշտ է, մարդու անհատականության գեղեցկության և նրա հոգեկան արժեքների հարստության, մյուս կողմից՝ ժողովրդական կյանքի մեջ կատարվող խորագույն պրոցեսների զգացողությունը արտահայտվել է XIX դարի բոլոր խոշոր հայ գրողների ստեղծագործություններում, առաջավոր ռոմանտիկների ու ռեալիստների մոտ, սակայն, կրկնում ենք, Թումանյանի ստեղծագործության մեջ այն դրսևորվեց առավել հզոր և վառ կերպով, առավել բազմակողմանի ու ամբողջական։ «Հերոսի պաշտամունքի», «ուժեղ անհատի», ռոմանտիկական երազանքի գովերգման իրադրության մեջ Հովհ. Թումանյանը իմաստուն լուծում տվեց արվեստի ժողովրդային բովանդակության պրոբլեմին, գտնելով, որ ժողովրդային էպիքական արվեստի հիմքերը և նրա ոգին նվաճելու համար, նախ և առաջ անհրաժեշտ է կանգնել ժողովրդի հասարակ մարդկանց հետ միևնույն շարքում, սուզվել նրանց հոգու ու տարերքի խորությունները, ընդգրկել մարդկային կենդանի ապրումների ու իդեալների այն անսահման ընդարձակ դիապազոնը, որով հատկանշվում են հասարակության ներքնախավերը։

Թումանյանի ստեղծագործության այս կողմի մասին սքանչելի է ասել Ջարենցը.

Նա մեծ էր ավելի, քան եղավ։—Երկնքի նման ընդարձակ,
ընդարձակ,
Օվկիանի նման՝ իր ոգին ընդգրկել էր կյանքը անեղը։—
Եվ ոգու ափերին նստած՝ նա նայում էր հայացքով
պայծառ—
Եվ որսում էր երգեր ու խոհեր, և տեսնում էր չքնաղ
երազներ...

Հովհ. Թումանյանի ապրած ժամանակի պատմական փորձը, որ բաղկացած էր XX դարի սոցիալական ու քաղաքական մեծ շարժումներից, նրան թելադրում էր խոր նայել սովորական, աշխատավոր մարդկանց հոգու խորքը և նրանց ծանր առօրյայում անգամ բացել բարոյական ըմբռնումների ամրությունը։

«Ամենից առաջ ամեն մի բանաստեղծ իր ժողովրդի սիրտը պիտի լինի»։ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության այս գլխավոր նշանաբանը չէր հանգում սոսկ ժողովրդական բանահյուսության գանձերի մշակմանն ու ոճավորված նմանություններին։ Դա նշանակում էր նախ և առաջ ժողովրդական ոգու իսկական ճանաչողու-

թյուն, ժողովրդական կյանքի գոյատևման սկզբունքների վերհանում։ Ժողովուրդը համարելով գրականության կենդանի աղբյուրը, Հովհ. Թումանյանը նկատի ուներ ոչ միայն նրա կյանքի արտաքին-ռեալիստական արտացոլումը, նրա «ցավերի, վշտերի, ուրախությունների» անդրադարձումը, ոչ միայն կյանքի կոնտրաստային երևույթների պատկերումը, այլև կենտրոնացումը ժողովրդական աշխարհի անսահմանորեն բազմազան մարդկային բովանդակության, որպես գոյության գլխավոր հարցի վրա։ Այդ աշխարհը ոչ միայն ամենից կարևորն էր համարվում պատմական տեսակետից, այլև ամենից հետաքրքրականը գեղագիտության առումով։

Հովհ. Թումանյանը բռնում էր հարցի արմատից։ Այդ արմատական վերաբերմունքից էր բխում տարաշխարհիկ (պանդուխտ) և բնաշխարհիկ գրողների նրա հայտնի դասակարգումը, որն իր մեջ պարունակում է մի ներդաշնակ ու խոր հայեցություն գրականության ժողովրդայնության և ռեալիզմի ճշմարիտ բովանդակության մասին։

1907 թվականին Թիֆլիսի ժողովրդական համալսարանում կարդացած «Կյանք և գրականություն» դասախոսությունը շարքային ելույթ չէր, այլ մի իսկական գեղարվեստական մանիֆեստ՝ ժողովրդայնության բովանդակության մասին։ Այդ դասախոսության մեջ Թումանյանը շարադրում է իր տեսակետը հայ գրականության երկու իրար լրացնող ու միաժամանակ, որոշ առումով, իրար բացասող ծայրաբևեռների շուրջը. «Մինչդեռ Հյուսիսում պանդուխտ գրողները հայ ժողովրդի տառապանքն էին երգում, այստեղ՝ մեզանում կոտորածների ու տառապանքների տակ հեծող ժողովրդի միջից դուրս են գալիս բնաշխարհիկ գրողներ. Խաչ. Աբովյան, որն իր հերոսը ներկայացնելով այդ կրակ դժոխքի մեջ, հայրենի հողի վրա, սրտում ահագին դարդ ու ցավ ամբարած՝ հերոսի բերանով իր մաղձն է թափում բռնության ու անարդարության դեմ։ Աղայանն ու Պռոշյանը հարազատ լեզվով դյուղի խարարն են բերում. Սունդուկյանը Թիֆլիսի բարբառով աղքատին ու հարստին, վաշխառուին ու տանջվածին բեմ է դուրս հանում և այսպիսով ստեղծում գրականության և գրական կյանք»[16]։

Բնաշխարհիկ գրականության տեսությունը հենվում էր Թումանյանի մատնանշած ճշմարիտ ճանապարհի վրա։ Ո՞րն էր դա։ Ժողովրդի ազգային կյանքը, ժողովրդի աշխարհը, այդ աշխարհի ցավերն ու տառապանքները, ազգային ու համամարդկային ձգտումները։ «Հայոց բանաստեղծին ավելի ազդում ու վշտացնում է

[16] Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, 1951, էջ 437։

այն, թե ինչու են սև ամպեր կուտակվել Մասսի ձյունափառ գագաթին,— և նա շատ քիչ է նկատում կենդանի հայ գյուղացու ճակատի սև ամպերը: Հայոց հայրենասերները Արտազը և Տարոնը ավելի էն սիրում, քան Տարոնում ու Արտազում ապրող ժողովուրդը»,— ասում է Թումանյանը, ռեալիստական բովանդակությունը աշխարհագրական, տերիտորիալ ըմբռնումներից շրջելով դեպի ժողովրդի կենդանի կյանքը:

Թումանյանի ստեղծագործության մի բնորոշ կողմը ոչ միայն այն էր, որ ժողովուրդը դարձրեց իր հողը, իր պատվանդանը, կամ ինչպես Դ. Դեմիրճյանն էր ասում՝ «ժողովուրդը եղավ նրա թեորիան ու պրակտիկան», այլև այն, որ նա ժողովրդի աշխարհից գրականություն բերեց մարդու էպիքական հարստությունը, կյանքի անսահմանության զգացողությունը: Նա ժողովրդական կյանքի արտաքին, ազգագրական ու կենցաղային վարագույրը վեր քաշեց ու այնտեղ տեսավ իսկական մարդկայինը, «տիեզերականը», հավերժ մնայունը: Դրանով Թումանյանը նոր խոսք ասաց հայ ժողովրդի մասին:

Հովհ. Թումանյանի ռեալիզմը, որ բնութագրվում է էպիքական սկզբունքի ուժեղացումով և ժողովրդի հոգեբանական կերտվածքի անհուն հարստությունները դեղարվեստի հիմնական մատհոգությունը դարձնելու ակտիվ տենդենցով,— «հայանագործեց» ժողովրդական աշխարհի առաջադիմական, վճռական դերը հայ ժողովրդի պատմական պրոցեսի մեջ:

Այս էական հատկանիշներով Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությունը նշանավորեց հայկական ռեալիզմի բեկման ընթացքի սկիզբը, հանդիսանալով անցման և ստեղծման որակների, քննադատական և սոցիալիստական ռեալիզմի գրականությունները միացնող ոսկե կամուրջը, հայ գրականության անցյալ շրջանների բարձրագույն գեղարվեստական ավանդությունը:

Ավանդությունը, սակայն, մեռյալ կետ չէ հաջորդների՝ նրա շարունակողների համար: Ավանդությունը մշտապես զարգացող երևույթ է, կենդանի, ապրող, անվերջ նորոգվող պրոցես...

Առավել չափով Հովհ. Թումանյանի ավանդությունը, որը չի ենթարկվում կարծրացման կամ անշարժանալու որևէ սկզբունքի, որն իր կենդանի ու ապրող շնչով չի կարող ենթարկվել որևէ կոնսերվացման: Թումանյանի գրական ժառանգության այս հատկություններով է բացատրվում այն անվիճելի իրողությունը, որ սոցիալիստական հայ գրականության ձևավորման ու հաստատման օրից մինչև այսօր, սովետահայ գրականության անցած բոլոր փու-

լերում, Հովհ. Թումանյանի ավանդությունների օգտագործման ու շարունակման հարցը դրվել է չափազանց սուր կերպով։

Հովհ. Թումանյանի ժառանգությունը մեր օրերում անցել է ուղղակի ներքման («Անցել են Թումանյաններն իրենց գյուղացիական միամիտ ապրումներով»,— ասում էին Գ. Աբովը, Ազ. Վշտունին և ուրիշներ, 20-ական թվականներին), հաստատական ներքին պաթոս ունեցող բացասման (Չարենցի առաջ քաշած «սահմանագծի» տեսությունը, որն այսօր հերքում էր Թումանյանին՝ ապագայում հաստատելու համար նրա մեծությունը), «զգուշավոր, մասնակի օգտագործման (Դերենիկ Դեմիրճյանի հայացքներն այս հարցում), անհուն խանդաղատանքի (չարենցյան՝ «Նա մեծ էր հողով, արյունով... արմատներ ուներ նա հողում», «Քանի է նստել նա մի օր...» խոստովանությունները), խանդավառ ծնրադրման ու սրբազան երկյուղածության ոգիներով,— այսպիսին է այսօր Թումանյանի նկատմամբ մշակված հասարակական հայացքը։

Այս ամենը գրական տեսության մեջ, իբրև առհասարակ ժառանգության հանդեպ եղած վերաբերմունքի տարբեր էտապներից բխող եզրակացություն։

Գեղարվեստական պրակտիկայում նույնպես Թումանյանը ենթարկվել է բազում փորձությունների ու չարչարանքների՝ սկսած նրա վաստակի մեխանիկական օգտագործումից, նրա ոճաբանության ցիտատային նմանակներից, նրա պատկերների ոճավորումից մինչև նրա ավանդությունների օրգանական յուրացումն ու հարըստացումը։

Վերջին՝ ավանդության ստեղծագործական յուրացման դիրքում էր կանգնած նաև Ակսել Բակունցը։ «Գրական ազդեցությունը», կամ ավելի ստույգ տերմինով ասած՝ գրական ժառանգականությունը պարտադիր ճանապարհ է յուրաքանչյուր նոր հանդես եկող գրողի համար։ Ոչ մի նոր գրող բոլորովին նոր կետից չի սկսում և միանդամայն նոր բան չի ասում։ Ավելին, նրա նոր ստեղծագործության տարրերը գտնվում են հնի ընդերքում, ծագում են հնի տարրերից։ Հաջորդները նախորդներից սովորում են գրական վարպետության «գաղտնիքները», սովորում են նրանց նման ընկալել աշխարհն ու պատմությունը, նրանց նման մտածել կյանքի հարցերի շուրջը, նրանց նման ստեղծագործել։

Սակայն, այս «նրանց նմանները» չի նշանակում բացարձակ նմանություն ու համահարթեցում, որը տանում է դեպի գրական էպիգոնություն։ Դա, առաջին հերթին, նշանակում է՝ նմանվելով

ինքնուրույնանալ, ինքնանալ, հեռանալ «բնագրից», գրական դպրոցում ստացած դասերը կարողանալ ձուլել հասարակական կյանքի նոր պահանջներին, դարաշրջանի գեղագիտական նոր հարցասիրություններին։ Դմ. Բլագոյը «Գրական ժառանգականության դիալեկտիկան» հոդվածում, անդրադառնալով գրական անընդհատ շղթայի տարբեր օղակների հարաբերության հարցին, գրում է. „Преемственность—это не только усвоение, а и отталкивание, не только продолжение и развитие, но и критический пересмотр, переоценка „детьми" наследия своих литературных „отцов",—переоценка, принимающая подчас весьма резкие формы, за которыми скрываются и расхождения различных творческих индивидуальностей, и полемика времен, различных эпох, и в этом сказывается не только законное стремление нового писателя, вступающего в литературу, к самоутверждению, к выходу на самостоятельный творческий путь, но и естественный закон общественно-исторического и соответственно литературного развития"[17].

Գրական «որդիների» ինքնուրույնության հաստատման այս դիալեկտիկական ընթացքի մեջ լինում են ոչ միայն կտրուկ խզումներ «հայրերի» ժառանգությունից, երևույթ, որ գրականության մեջ ստանում է «արխաիստներ և նորարարներ» կերպարանքը, այլև լինում են դեպքեր, երբ «հայրերն ու որդիները» չեն հակադրվում, երբ նրանք միացնում են տարբեր ուղղությունների սկզբունքները, երբ «հայրերը» նեցուկ են դառնում «որդիներին»։

Այսպիսին է, մեր կարծիքով, հայ գրականության անցյալի, մասնավորապես Հովհ. Թումանյանի ավանդության վրա հասակ նետած գրողի՝ Բակունցի փոխհարաբերությունն իր նախորդների, մասնավորապես Թումանյանի հետ։ Ասելով, որ հայ գրականության մյուս լուսատուների համեմատությամբ Բակունցի գրվածքներն ամենից վարար ճառագայթներ ստացել են Թումանյանից, նկատի ունենք ոչ թե գրական դաստիարակի կիրառած գեղարվեստական ձևերի ու արտահայտման միջոցների ընդօրինակումը, ոչ թե նրա ոճաբանության յուրովի իմիտացիան, այլ նախ և առաջ ռեալիստական տարբեր մեթոդի շրջանակներում հայտնաբերած գեղարվեստական հայացքների ընդհանրությունը։

Բակունցը ևս, ինչպես իր մեծ ուսուցիչը՝ «ազգակցական ընտանիքի» նահապետը, գրականությունը դիտում էր որպես մարդու

[17] Дм. Благой, Диалектика литературной преемственности, „Вопросы литературы", 1952, № 1.

և ժողովրդի մասին իմացության ամենաստույգ բնագավառը, բնաշխարհիկ իրականության հիմքը համարում էր արվեստի սկիզբը։

Այնուհետև, նա ևս իր ստեղծագործական որոնումներով հակադրվելով 20-ական թվականներին բարգավաճած աբստրակտ ռոմանտիկային, «երկաթե երգի» պաշտամունքին և բարոյագիտական սխեմատիկ քարոզչությանը, պաշտպանում էր այն գեղագիտական նշանաբանը, որ նոր ժամանակների իսկական գրողը գեղեցիկի իդեալները պարտավոր է որոնել ամենից հասարակ մարդկանց դեմոկրատական միջավայրում, այն մարդկանց կողքին կանգնելով, որոնք հանդիսանում են ժողովրդի գոյության անսասան հիմքը։

Բնութագրելով Պուշկինի պատմական ծառայությունը, Գոգոլն ասում էր, որ «նա աշխարհին նայում է իր ազգային տարերքի աչքերով, իր ժողովրդի աչքերով, զգում և խոսում է այնպես, որ նրա հայրենակիցներին թվում է, թե կարծես իրենք են այդպես զգում ու խոսում»։

Աշխարհը ժողովրդի ընկալումով,— մի՛թե սրա մեջ չի արտահայտվում Թումանյանի հանճարեղությունը և նրա արմատական դրական ուղղության, նրա դպրոցի ավանդությունները շարունակողների լիարժեք ձիրքը։ Այս հայեցությունը անառարկելիորեն Բակունցին տարել է դեպի այնպիսի հերոսների ու այնպիսի միջավայրի ընտրություն, որոնց միջոցով կարելի կլիներ ավելի խոր ու բազմակողմանի արտահայտել «ժողովրդի անհատականությունը»։

Ազգային հայկական միջավայրը՝ նրան հատուկ սոցիալական հակասություններով, հոգեբանական կապերով, պատմական զարգացման տենդենցներով,— ահա Բակունցի այն «նեղ» ու «անձուկ» տեսադաշտը, որտեղ նա հայտնագործեց գյուղական հասարակ ջրվորների, լեռնային արտերի հնձվորների, քարանձավի հմուտ բրուտների, հաղթահասակ սերմնացանների, միամիտ, բայց կարեկից գեղջուկների, լվացարարուհիների ու այգեպանների, հողապաշտների ու մարդասերների հոգևոր բարձրագույն արժեքները,— ահա այն աշխարհը, որտեղ Բակունցը տեսավ ամենամարդկային զգացմունքները։

Բակունցը այս բոլոր հերոսներին, Թումանյանի միջնորդված «ազդեցությամբ», բարձրացրեց ստեղծագործության բարձունքներին, նրանց մեջ նախ և առաջ տեսավ ապրող, զգացող, երազող, մտածող մարդը և ոչ թե սոսկ արտաքին դեպքերի ճնշման տակ աղավաղված էակին, որպիսի ձևով գյուղի մարդկանց ներկայացնում էին հայ գյուղագիրները։ Իր ստեղծագործություններում նա ուժգին հարված հասցրեց գյուղագրական սահմանափակ դոկտրի-

նաններին, ցույց տալով, որ իր մաքուր արյան շիթերը հայրենի հողին միախառնած սերմնացանը, իր ծերունական սիրտ մեջ աննկատրագրելիորեն պահպանած գեղջուկը, հայրենական ծիրանի փողը դրժվարանց ուղիներում հազվագյուտ մասունքի պես պահպանած սասունցին, «ոչ ըստ արյան» բարեկամության կրքոտ ջատագով ու ժողովրդական եղբայրության համբավաբեր Աթա-ապերը, լվացարարուհի Մինա բիբին, որի բերանում հայերենը հնչում է երդման ուժով, մարդկային հավատը «սրբագործող» Արթին ապերը, բրուտ Ավագը, որի ճարտար ձեռքերում կավե զանգվածը ձևավորվում է որպես բարի օրհնանք մարդկանց,— ազգային-ժողովրդական հոգեբանությունը մարմնավորող հերոսների այս շարանը դեռ կարելի է շարունակել,— այդ մարդիկ են իրենց մեջ խոսացնում ժողովրդի հոգեկան ուժի թանձրությունը, դրանք են հանդիսանում գեղեցկության, արդարամտության, հոգեկան ազնվության իդեալներ կրողները: Հերոսների այս աշխարհով ու նրանց նկատմամբ մշակած յուրահատուկ վերաբերմունքով է բակունցյան ստեղծագործությունը կապվում Թումանյանի ուղղության հետ:

Մի վերապահություն կամ «ճշտում». Բակունցը ստեղծագործում էր հասարակական միանգամայն այլ հանգամանքներում, պատմական այլ իրադրության մեջ, և բնականաբար, նրա գեղագիտական ծրագիրը ենթարկվեց իր ժամանակի հասարակական «թելադրությանը»: Արտացոլելով աշխատավոր գյուղացիության պրոգրեսիվ դերն անցյալում, գյուղացիության շահագործող մասի պատմական ասպարեզից հեռանալու և նրա դեմոկրատական մասի կյանքում հաստատվելու պատմական ընթացքը, Բակունցը հայ գյուղի սոցիալական պրոբլեմները կապեց պատմական պրոցեսի բարձրագույն արտահայտության՝ հեղափոխության հետ, հասարակական նոր կառուցվածքի հետ, որի նախազգացումները կային նաև Հովհ. Թումանյանի 10-ական թվականների ստեղծագործության մեջ:

Հետևություն. Բակունցի անմիջական կապը Հովհ. Թումանյանի ավանդությունների հետ, ամենից առաջ անհրաժեշտ է փնտրել ավանդության անխարդախ հիմքը հանդիսացող գեղագիտական ըմբռնումների հարազատության մեջ:

Ֆ. Դոստոևսկու հանրահայտ արտահայտությունը, թե «մենք բոլորս դուրս ենք եկել Գոգոլի «Շինելից», նշանակո՞ւմ է արդյոք, թե նյութով, ոճով ու ձևով այնքան տարբեր ռուս հեղինակները գրել են Գոգոլի ոճաբանության սկզբունքներով: Այս նկատողության «ծանրության կենտրոնը» դարձյալ հանդիսանում է գեղագիտական

ծրագրերի հարազատությունը։ Այստեղ պետք է փնտրել ավանդությունների բացահայտման ելակետը։

Բակունցի ազգակցական սերտ կապը Հովհ. Թումանյանի ավանդությունների հետ չի սահմանափակվում միայն էսթետիկական ծրագրով. այդ կապը արտահայտվում է նաև արձակի պոետիկայի, ոճաբանության, լեզվամտածողության ոլորտներում, որոնց կանդրադառնանք այս աշխատության համապատասխան բաժիններում։

ԷՊԻՔԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ: ԲԱԿՈՒՆՑԻ ԷՊԻՔԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԸ

1

Պատմական փորձը անհերքելիորեն վկայում է, որ ամեն մի դարաշրջանում գրականությունը ոչ միայն ձգտում է ոճական ինչ-որ հատկանիշների ներքին միասնության, այլև աշխարհայացքային կապերի միասնության, որն արտահայտվում է գրականության որդեգրած ստեղծագործական մեթոդի շրջանակներում։

Գրական մեթոդի գլխավոր հատկանիշների միասնությունը, իր հերթին, զարգացում է ապրում, կանգնած չի մնում նույն կետում,— մեթոդը հարստանում է տվյալ դարաշրջանի գեղագիտական նոր բովանդակությամբ։ Այդպես էլ սոցիալիստական ռեալիզմի գրական շարժումը զարգացման տարբեր փուլերում հայտնաբերում է գեղագիտական իդեալի և իրականության նոր փոխհարաբերություն, բերում է գեղագիտական մշտապես նորոգվող հայացք։

Օրինակ, հայ գրականության մեջ սոցիալիստական ռեալիզմը իր ձևավորման շրջանում (պրոլետարական գրական հոսանքը) իդեալի և իրականության հարցը հանգեցնում էր դրանց կոնտրաստային ուղղակի հարաբերությանը, մոտավորապես քննադատական ռեալիստների ոգով։

Պրոլետարական գրական հոսանքի գեղագիտական իդեալը, որ ուներ սոսկ սոցիալական իմաստ, հաստատվում էր կյանքի հերոսմով, բացառապես իրականության հանդեպ քննադատական հայացքի հիմքի վրա։

Այնուհետև, զարգացման ավելի բարձր աստիճանում, որի արտահայտությունն էր Եղիշե Չարենցի հեղափոխական պոեզիան, քննադատական տենդենցից ավելի գերակշռում է սոցիալիստական իրականության հաստատման սկզբունքը, սոցիալիստական իդեալի ավելի կատարյալ ու բարձր ձևերի որոնումը։

Հասարակական կյանքի վերելքի իրադրության մեջ, 20-ական թվականների վերջում, ժողովրդի՝ որպես կյանքի գլխավոր հիմքի դիտակցությունը, ավելի ու ավելի է սկսում տիրապետել մարդկանց մտքերին՝ գեղարվեստի բոլոր ճյուղերում: Գրականության մեջ նույնպես: Մտորելով կյանքի, աշխատանքի, ստեղծագործության մասին, գրողները լրջորեն ու շրջահայաց կերպով անդրադառնում են այն հարցին, թե ինչպիսին պիտի լինի գրականությունը ժամանակակից պայմաններում, հասարակական ակտիվ ուժ դառնալու համար այն զարգացման ի՞նչ ուղիներով է անցնելու:

Պատմական վիթխարի իրադարձությունների հորձանուտի մեջ, աշխարհը վերափոխող ու վերակառուցող նոր մարդու ստեղծագործական էռանդի անհամեմատ բարձրացման պայմաններում, գրականությունը որոնում է իր արտահայտման նոր բովանդակությունն ու իր արվեստի նոր ոճը, հաստատում է իր զարգացման մայրուղին: Եղիշե Չարենցը, Դերենիկ Դեմիրճյանը, Սեւափան Զորյանը, դրանց հետ միասին նաև Ակսել Բակունցը,— սրանք էին գրականության առաջատար դեմքերը 20—30-ական թվականներին,— առաջ են քաշում էպիկական արվեստի հարցը որպես ժամանակի գրական տեսության կենտրոնական հարց:

Դարաշրջանի տեսական որոնումների թանձրացումը հանդիսացավ Եղիշե Չարենցի «Էպիքական լուսաբաց» ժողովածուն՝ նրա «Պոետական արվեստ» (Ars poetiga) շարքի հետ միասին, որը տեսականորեն և ստեղծագործորեն հիմնավորում էր էպիքական արվեստի ստեղծման պահանջը որպես սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի գեղագիտական իդեալի հարատացման պահանջ: «Էպիքական լուսաբաց» գրքում Չարենցը մեծ կրքով առաջադրում է արվեստի ժողովրդայնության, գրականության պրոբլեմատիկայի լայնացման, գրական աշխատանքի հասարակական նշանակության բարձրացման, գրական ավանդությունների շարունակման հարցերը, որոնք բեկվում են դարաշրջանի ու գրականության կապի գլխավոր պրոբլեմի տեսանկյունից: «Ընթերցողին», «Խոհ», «Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս՝ գրված Երեւանից», «Թուղթ Ակսել Բակունցին, գրված Լենինգրադից» և ուրիշ գործերում, «Պոետական արվեստ» շարքի էսքիզներում, Չարենցը առաջադրում է ժամանակակից արվեստի փիլիսոփայության գլխավոր, կենտրոնական պրոբլեմը: Քաղաքացիական եզակի կրքոտությամբ Չարենցը բանավեճ է մղում գրականության խնդիրների ու նպատակների գեղհկացնող ռապպական այն տեսաբանների դեմ, որոնք մինչև վերջ չէին ցանկանում ըմբռնել պատմական ճշմարտությունը, որ միայն մեր օրե-

րում է մարդը վերադառնում իսկական մարդուն, աղատագրվելով նրա հույզը, մտորումը, կարոտը, տխրությունը, միտքն ու զգացմունքը, նրա քաղաքացիական ու անձնական սերը կաշկանդող շղթաներից, մարդկային անհատականությունը սահմանափակող կապանքներից։

Չարենցը խորն էր ըմբռնում այն ճշմարտությունը, որ միայն մեր օրերում է իրականանում Մարքսի ու Էնգելսի՝ գիտական կոմունիզմի հիմնադիրների մարգարեական կանխատեսությունը, թե մարդու հոգու հարստությունը անսահման հորիզոններ է ընդգրկելու կոմունիզմի ժամանակ։ Եվ այս տեսանկյունից էլ, գրականության առաջ նա խնդիր էր դնում չաղքատացնել մարդու անհատականությունը, չզրկել նրան սիրուց, կրքերից, կարոտից, պայծառ թախծից, ցավի արցունքներից, կորուստներից ու ձեռքբերումներից, հաղթահարել այն խզումը, որ կար գրականության պատկերած «մարդ-սխեմանների» ու կյանքում եղած մարդկային հարստությունների միջև։

Գրականության առաջին սուրբ պարտականությունը նա համարում էր մարդկային հազարավոր զգացումների պատկերումը, կյանքը իր անհուն բազմազանությամբ ու խորությամբ վերարտադրելը, մարդու էպիքական բովանդակության հայտնաբերումը։

Չարենցի էսթետիկան հագեցած էր իսկական մարդկային ճշմարտությունը գտնելու, ժողովրդի կենդանի պատմությունը, նրա իդեալները պոեզիայի հաստատման առարկան դարձնելու կրքոտ հարցադրումներով։ Իսկ այդպիսին կարող է լինել միայն այն գրականությունը, որը մարդու օրգանիզմում կատարվող արյան շրջանառության նման կապված է կյանքի շարժման ընթացքի հետ, իրեն չի մեկուսացնում քաղաքական, սոցիալական, հոգեբանական այն բոլոր հուզումներից ու պատմական կապերից, որով ապրում է ժամանակը։

Բանաստեղծի անհատականությունն ու կենսափորձը,— ասում է Եղիշե Չարենցը իր էսթետիկական եզրակացություններով,— ձևավորվում է սոցիալական իրականության բարդ, ներքին պրոցեսների իմաստավորումից, և նա, ով իր հոգին փակում է պատմության առաջ, ով տալիս է սոսկ իր սուբյեկտիվ աշխարհի պատկերը, կամ իրականության գունատ սխեման, նա դատապարտված է անխուսափելի մոռացության։

Չարենցի գեղագիտական մանիֆեստի մեջ ուշագրավ է այն միտքը, որ առաջին հերթին իր ժամանակակիցներից նա դիմում է

Ակսել Բակունցին, նրա հետ կիսելով իր մտածությունները ժամանակակից մեծ արվեստի բովանդակության մասին։

1929 թվականին նա գրում է «Թուղթ Ակսել Բակունցին, գրված Լենինգրադից» փայլուն նամակ-բանաստեղծությունը, որտեղ կյանքի, ժողովրդի, պատմության առաջ պատասխանատվության մեծ զգացմունքով ու իմաստուն ավյունով ասում է.

Մենք շա՞տ էինք անփույթ մեր հանճարի հանդեպ,
Մեր օրերի, գրչի, մեր խոհերի բազում։—
Վայե՞լ է մեզ լինել անինքնուրույն, անդեմ,
Եվ օրերում վատնել մեզ տրված գանձը զուր,
Ինչպես վատնել է այն ճորտը լեգենդական։—
Մենք երգեր ենք գրել։ Իմացե՞լ ենք, սակայն,
Որ խոսքը, շշուկը մեր յուրաքանչյուր,
Բաժանվելով մարի՛ց մեր, մեր խոհերից—
Դառնում է ո՛չ թե լոկ դատարկ հնչյուն,
Այլ բարձրացող, ելնող սերունդների
Սրտին, մարին, ոգուն ու տենչանքին նետած
Մի դրոշակ, կամ սև նշավանքի նշան։—

Իրեն հատուկ անողոք ուղղադատությամբ հանդես գալով գրականության մեջ բարդավաճած սխեմատիզմի, իրականությունը հասարակացնելու երևույթների, պայքարին ուղեկցող ներքին հակասությունները կոծկելու դեմ, Զարենցը գրում է.

Հասել ենք մենք արդեն այն սահմանին, որից
Սկսվում է մի նոր ու դժվարին վերելք։
Հին տենչերի փոշին մեր խոհերից քերենք
Ու ճանապարհ ընկնենք, մե՛ծ ճանապարհ, նորից։—
Ես տեսնում եմ հիմա տարիների հեռում
Հորիզոններ՝ բազում փորձություններով հղի,
Հերոսություն, պայքար, և աննահանջ ուղի,
Որ մի՛ անգամ է լոկ մեզ աշխարհում տրվում։—
Ճանապարհին այս մեծ, այս վերելքին ահեղ
Մենք չե՛նք հոգնի երբեք, չե՛նք կորցրնի ուղին,
Չկարվենք եթե սերունդների հողից,
Սերունդների աչքով թե մեր երթին նայենք։

Մեծ ճանապարհ,— արվեստի չարենցյան փիլիսոփայության մեջ այս նշանաբանը հռչակում էր կյանքի երևույթների արտացոլման դեղագիտական ֆետիշացումը հաղթահարելու, ժողովրդի

պատմական փորձի մարդկային ներքին ու խոր իմաստը հայտնագործելու, ժամանակի իրադարձությունների կենտրոնում մարդուն դնելու խնդիրը։

Մեծ ճանապարհի էր կոչում Չարենցը գրականությունը,— այդ հասկացողության տակ հասկանալով և պատմական մարդու, և «ոչ պատմական» մարդու հազարագույն զգացողությունների արտացոլումը։

2

Ակսել Բակունցի այս շրջանի գրական նկատողությունների մեջ հայտնվում է այսպիսի մի «անկանկալ» եզրակացություն՝ ժամանակակից գրականության զարգացման ուղիների ու հեռանկարի մասին. «Որտե՞ղ է ճշմարիտ ճանապարհը. վերադարձ դեպի սկզբնաղբյուրները, դեպի ժողովրդական ստեղծագործությունը։ Ես նկատի ունեմ ոչ թե վերադարձը դեպի ժողովրդական ստեղծագործության աղբյուրները, դեպի ֆոլկլորը, այլ վերադարձը դեպի ժողովրդական ստեղծագործության իսկական և նոր ակունքները»[1]։

Ի՞նչ «սկզբնաղբյուրի» ու «ակունքի» մասին է խոսքը։ Բակունցը արդյո՞ք կոչ էր անում դեպի բանահյուսություն, դեպի ֆոլկլորային կերպարնե՞ր և ձևե՞ր, սյուժենե՞ր ու ոճե՞ր, նմանակնե՞ր ու եղանակնե՞ր։ Ո՛չ ամենևին։ Բակունցն ինքը ընդգծում է, որ խոսքը չի վերաբերում ֆոլկլորին։ Ընդգծում է՝ տարբերակելու համար «ժողովրդական ստեղծագործության իսկական ակունքների» իր ըմբռնումը, որը միանգամայն այլ բովանդակություն ունի, քան «ֆոլկլորին վերադառնալու» եզրակացությունը։

Ուրեմն, ո՞րն է նրա կտրուկ հայտարարության իմաստը։

«Ժողովրդական ստեղծագործության ակունք» ասելով, Բակունցը նկատի ուներ ժողովրդական վերաբերմունքը աշխարհի ու պատմության հանդեպ, նկատի ուներ ժողովրդական աշխարհզգացումը և ժողովրդական կյանքի այն բազմազան ու մարդկային հարստությունը, որը պետք է դառնար ժամանակակից արվեստի զարգացման բնահողը։ Կարճ ասած՝ «ժողովրդական ակունքը» նրա մոտ ըմբռնվում էր ժողովրդի մարդը, ժողովրդահայաց մարդը,— ոչ թե նեղ իմաստով, միայն սոցիալական կապերով հատկանշվող մարդը, այլ ժողովրդի ազգային բնավորությունը կրող, ժողովրդի ոգին ու անհատականությունը արտահայտող մարդը։

---

[1] "Первый Всесоюзный с'езд Советских писателей". Стенографический отчет, М., 1934, стр. 212.

Այս հայացքը Բակունցին տանում է դեպի ժողովրդի մարդու պատկերման էպիքական դիրքորոշումը, նորից դիմենք Հովհ. Թումանյանի բնորոշմանը՝ «մատծու չափ հզոր», նրա նման «շռայլ» ու «անտակ» գեղեցկության տեր անհատականությունը:

Էպիքական սկզբունքը, բնականաբար, նոր որակ է հաղորդում բակունցյան ռեալիզմին, դարձնելով այն սինթետիկ, բազմակողմանի, պոետական, ոչ միայն իրականության արտաքին «ճշմարտությանն» ու լուսանկարչական «հավատիությանը» հետամուտ, այլև երևույթների ներքին բովանդակությունը, մարդու և պատմության ներքին միասնությունը իմաստավորող:

Մարդու պատկերման ժողովրդական այս լայն մեկնակետը կար արդեն Բակունցի մինիատյորային մանրանկարչական կենցաղանկարների շարքում, բայց կար առանձին տարրերի ձևով: Ժողովրդական կենցաղի թաքուն ծալքերում նա հայտաբերում էր էպիքականության տարրեր, ժողովրդական աշխարհազգացման մոտիվներ, իսկ այնպիսի մինիատյորային պատմվածքներ, ինչպես «Միրհավը» և «Ալպիական մանուշակը», արդեն գրված էին լիապես էպիքական ռեալիզմի սկզբունքներով ու դեղարվեստական սիստեմով:

Բակունցի դեղարվեստական մտածողության այս հատկանիշը առավել ցայտունությամբ արտահայտվեց հետմինիատյորային պատմվածքների շարքում, որոնց մեջ են հայ ժողովրդի ազգային բնավորության ու ժողովրդական աշխարհազգացման այնպիսի խոր ընդհանրացումներ, ինչպես «Նամակ ուսուց թագավորին», «Միրանի փողը», «Լաու-Մարդարը», «Սպիտակ ձին», «Եղբայրության ընկուզենիները», «Բրուտի տղան», «Սև ցեղերի սերմնացանը»:

Այս պատմվածքների հիման վրա է Բակունցը Ավ. Իսահակյանի կողմից հռչակվել սովետահայ արձակի ամենատաղանդավոր ներկայացուցիչը և բնութագրվել հետևյալ իմաստուն ու ջերմ տողերով.

«Նրա ստեղծագործությունների վրա... անհատական կնիքն է դրված, այնքան թարմ են և ինքնուրույն, և զգացված ամեն մի պատկերն ու արտահայտությունը... Այս ժողովածուի («Սև ցեղերի սերմնացանը»—Ս. Ա.) մեջ կան շատ մեծ վարպետությամբ ստեղծված պատմվածքներ: Գեղեցիկ են, շա՜տ, «Սպիտակ ձին», «Միրանի փողը», «Բրուտի տղան»: Այնպես նուրբ են հյուսված այս պատմվածքները, մանավանդ «Միրհավը», «Բրուտի տղան», այնպե՜ս նուրբ են, կարծես հեքիաթ ես լսում, երազ ես տեսնում, այնպես

կախարդորեն հալվում են իրար մեջ անցյալն ու ներկան, որ հուշը դառնում է ներկա և իրական ներկան դառնում է երազ»[2]:

Բակունցյան այս պատմվածքներում մենք զգում ենք կեցության ընդարձակությունը, պատմության վերափոխությունների զգացողությունը՝ մարդու ներքին աշխարհում, կյանքի ռեալիստական ու հեքիաթային սկզբունքների ներդաշնակությունը, կյանքի կատարյալ ձևերի հաստատման երազանքների խորությունը:

3

Պատմվածքների հիշատակված խմբից յուրաքանչյուրն ունի իր, այսպես կոչված, կոնկրետ թեման և սյուժետային դեպքերի կոնկրետ շրջագիծը, պատմվածքներից յուրաքանչյուրի մեջ Բակունցը վերարտադրում է մարդկային մի ուրույն, առանձին ճակատագրի պատմություն, բայց դրանցից ամեն մեկի գաղափարական բովանդակությունն էլ անհամեմատ լայն է կոնկրետ թեմայի սահմաններից:

Հոգեբանական առանձին դրույթներ, կենսական առանձին դեպքեր, հերոսների կյանքի շրջադարձային, դրամատիկական կամ սովորական՝ կենցաղային վիճակներ են վերարտադրում այդ պատմվածքները, սակայն, իրենց գեղարվեստական իմաստավորումով ու արտահայտած էսթետիկական իդեալով դրանք հասցված են դարաշրջանի գաղափարական պրոբլեմների բարձրության:

Բակունցի պատմվածքների այս խումբը գաղափարական նման հատկության շնորհիվ ձեռք է բերում մոնումենտալ էպիքականության գծեր:

Ո՞րն է գաղափարական-փիլիսոփայական այն առավել լայն ու առավել նշանակալից բովանդակությունը, որ արտահայտվում է Բակունցի այս պատմվածքների միջոցով և որ մեզ հնարավորություն է տալիս և՛ ժամանակով, և՛ նյութով, և՛ արծարծած պրոբլեմով տարբեր այդ գործերը քննարկել միասին որպես ամբողջական շղթայի օղակներ:

Այդ պատմվածքներն իրար միացնող ընդհանուր, նշանակալից գաղափարը հայ ժողովրդի ազգային-դեմոկրատական խառնվածքի, նրա համառ կենսատոկունության և ապագայի անխախտ հավատի, նրա պատմական մաքառման ու պատմական լավատեսության փիլիսոփայությունն է, որ ի դեմս Բակունցի գտել է իր տաղանդավոր դեղափետին:

---

[2] *«1934 թ. գրական հունձքը Խորհրդային Հայաստանում», «ՀՕԿ» (Փարիզ), 1934, № 11:*

Գրական ձևի ու արտահայտման ոճի տեսակետից անբասիր պատմվածքներում Բակունցը որոշակի հատակությամբ արտահայտում է իր սիրելի հերոսների բարոյական վարքագծի իմաստը, նրանց կեցության պարզ ու հասկանալի փիլիսոփայությունը՝ պահպանել մարդկայնությունը, հոգու ազնվությունն ու վեհությունը,— ինչ պայմաններում էլ որ լինի,— փայփայել հայրենի հողը, հայրենի աշխարհը, գուրգուրել նախնիներից ժառանգած ազնիվ ու արդար ավանդույթները:

Թերթում ենք բակունցյան էջերը և մեկը մյուսի հետևից գալիս ու անցնում են նրա հերոսները՝ ջրվորներ, գութանավորներ, մաճկալներ, սերմնացաններ, այգեգործներ, բրուտներ: Առաջին տպավորությունը, որ ստանում ենք—դա այն մեծ ու հաղվագյուտ սերն է, որ արվեստագետը տածում է ժողովրդական լայն ու շռայլ, հայրենի սևահողի պես հարուստ ու մարդկայնորեն վեհ գեղջկական բնավորությունների հանդեպ:

Գրողը համակրում է նրանց, ովքեր կապված են հայրենի հողին ու արդար վաստակին, ովքեր ոգեշնչված էն ազնիվ աշխատանքի հրաշանքներով ու հայրենի բնության գեղեցկությամբ, ովքեր ամենածանր տաժանակրության պայմաններում անգամ պահպանում են հոգու վեհությունը, իրենց մարդկայնությունը՝ ժողովրդական կյանքի մշտատևության այդ անկյունաքարը:

Գեղջկական բնավորություններ... Սրանց աշխարհը Բակունցին ներկայանում է ոչ թե կենցաղի նեղ տեսադաշտով, այլ պատմական ընդարձակ մասշտաբների մեջ, ժողովրդի կյանքի մեծ շարժման բաուղիներում: Հայացքի այս լայնությունը Բակունցի ռեալիստական զննումներին հաղորդում է նոր հնարավորություններ: Բակունցը ձգտում է իր գեղարվեստական տպավորություններից առաջացած խորությունը զուգակցել մարդու և ժամանակի կապի արտացոլմանը, պատմական առօրեականությունը այնպես ներկայացնել, որ զգացվի ժողովրդի պատմական ուղիների մշտնջենականությունը:

Սովետական գրականագիտությունը հաճախ է հիշատակում գերմանական դրամատուրգ Բերտոլդ Բրեխտի թևավոր ասույթը ռեալիզմի էության մասին. «Ոչ թե նեղության, այլ ընդարձակության հասկացությունն է պատշաճում ռեալիզմին»[3]:

Բակունցյան գեղջկական բնավորությունները գրողի գաղափարական մեկնաբանությամբ և իրենց ներքին բովանդակությամբ,

[3] Б. Брехт, Широта и многообразие манеры писать, „Иностранная литература“, 1956, № 12.

տալիս են մի նոր օրինակ այն ճշմարտության, որ ռեալիզմը սիրում է «լայնություն»:

Այս տեսակետից հայ գրականության մեջ իսկական գեղարվեստական հայտնություն էր «Լառ-Մարգարը» պատմվածքը:

Մի կերպարի՝ գյուղական հասարակ ջրվորի կերպարի վրա է հենվում բակունցյան այս գեղեցիկ էջը: Այս պատմվածքում, Բակունցը ավելի խոր, սոցիալապես ավելի զգայուն մտածող արվեստագետ է, քան առաջին կենցաղանկարներում: Լառ-Մարգարը, որպես կյանքի երևույթ, որպես կենդանի իրականություն, հայտնի էր Բակունցից դեռ շատ առաջ, սակայն, նախորդները չէին «տեսել» մարդկային այդ բաղադրությունը; և նա առաջինը հայտնագործեց այդ կերպարը գրականության մեջ: Եվս մի նմուշ այն ճշմարտության, որ արվեստի մեջ նորությունը սկսվում է մարդուց, մարդկային հոգեբանության ճանաչումից: Բակունցը իր այդ գյուտը նվաճեց ոչ թե ինքնաբերաբար, այլ գաղափարական նոր տեսանկյունի, հետևապես նաև գեղարվեստական նոր ու բարձր վարպետության շնորհիվ[4]:

Ո՞վ է Լառ-Մարգարը: Գյուղական սովորական մի ջրվոր, որը սակայն, հարուստ կենսագրական անցյալ ունի: Լառ-Մարգարը կյանքի դժվարին, փշապատ ճանապարհներ է անցել՝ «ճամփի փոշին իր մազերի վրա», իր ժողովրդի տեղահան արված բեկորների հետ միասին վայրից-վայր է թափառել, եզերքից-եզերք, կորցնելով շատ բան իր ունեցվածքից և ոչինչ չկորցնելով իր հոգուց: Կորուստների առաջ անհողդողդ մարդը շփոթվել է երբեմն ու շվարել, բայց պահպանել է հոգեկան աշխարհի ամենակարևոր, թանկագին արժեքը՝ կենսասիրությունը, որի հրաշագործ ուժով նա նորից-նոր վարել է հայրենի անմռունչ հերկը, նորից գութան է քշել, «ցելի ակոսներն է ծրել»,— այս ամենը ոչ թե անձնապաստան սկզբունքի դրդումով, ոչ թե սեփական անձի պաշտպանության համար, այլ գիտակցական այն բարձր մղումով, թե ժողովրդի ապագան գտնվում է նրա որդիների ձեռքում:

---

[4] Կյանքի մարդուն գրականություն բերելու, գրական կերպար դարձնելու այս դժվարին վարպետության մասին է ակնարկում Կ. Զելինսկին «Ակսել Բակունց» հոդվածում, գրելով. «Ֆլոբերն ասում էր, թե կարելի է պատկերացնել անապատ, բուրգեր, սֆինքս՝ դեռևս գրանք չտեսած, բայց այն, ինչ չի կարելի ոչ մի կերպ երևակայել, դա իր դռան շեմքին պպզած թուրք սափրիչի գլուխն է»: Սա միանգամայն իրավացի է: Այդպես էլ որևէ ձևով չի կարելի պատկերացնել այդիներ ջրող, թափառական մշակ Լառ-Մարգարին, որի պատկերն այնքան փայլուն կերտել է Բակունցը», („Дружба народов", 1956, № 5).

Տառապանքի ծանրությունը և հարազատ տան ավերումը, սիրելի մարդկանց կորուստները և գաղթի սովահար ճանապարհները, սիրողների անդուլ խարազանն ու ճակատագրի դաժան անէծքը մի ակնթարթ անդամ չեն մթագնել նրա միտքը, չեն ընկճել հոգեկան կորովը: Հայրենի եզերքի իր անհուն կարոտով նա դիմագարձ է կանգնել կյանքի բոլոր ձախորդություններին և աշխարհի բազում ուղիներում մոլորվելուց հետո, ի վերջո, հասել է իր նոր հայրենիքը՝ Սովետական Հայաստան, ճճճնելու ժողովրդի դիմացկունության ու տոկունության կենաց ծառը:

Որտեղի՞ց այդքան կորով և դիմադրողականության նեգրին ուժ հայ ժողովրդի մի խոշոր հատվածի պատմական ահավոր ողբերգության բոլոր հետևանքները ճաշակած, կյանքի բոլոր սարսափները վերապրած Լառ-Մարգարի մեջ:

Որտե՞ղ է նրա կենսաղբյուրը:

Շատ կորուստներ է ունեցել Լառ-Մարգարը անցած բոլոր ճանապարհներին, բայց անսասան է պահել աշխատանքի սերը: «Նրա համար,— սկսում է պատումը Բակունցը,— ամենից մեծ հաճույքը այդին ու արտերը ջրելն էր: Երբ բոբիկ, արևից խանձված ոտքերով քայլում էր առվի եզերքով, բահով ճամերը առվից դեն դցում, որ ջրի հոսանքը սահուն լինի,— Լառ-Մարգարին այնպես էր թվում, թե ջրի պապակ արտերն ու ծարավ այդինները տապ արած, իրեն են սպասում:

Առվով ջուրը կապելիս նա ջրի հետ էլ գնում էր, մինչև ջուրը այդուն 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»:

Աշխատանքի սիրով է ողողված Լառ-Մարգարի բանաստեղծական աշխարհը, աշխատանքն է զարդարում արտաքնապես ոչնչով աչքի չընկնող, «ոտքերը բարակ ու երկար», արագիլ հիշեցնող ջրվորին,— աշխատանք, որ նրա համար մեծագույն արժեքն է աշխարհում:

Հայրենի պյուղը նա բողից աշխատանքի ամենաթեժ պահին. «...Կամավոր կապույտ ծաղիկներն էր բացել, ծիրանն արդեն դեղնել էր: Վար էր անում, արորը փափուկ հողում ամռան ցելի ակոսներն էր ծրում: Երբ մի անգամ էլ դարձավ, աչքն ընկավ արտահերին: Մասրենու մոտ պառավը կանգնել, ձեռքով էր անում:

— Գեղը խռովուռւբ կա, մարդ,— կանչում էր պառավը:

Եզներն արձակեց, արորը հողի մեջ խրած թողեց»:

Հայրենի գյուղում կիսատ թողած վարը ավելի բազմապատկեց Լաո-Մարգարի սերը աշխատանքի հանդեպ. «Լուսնյակ գիշերներին, երբ գյուղը քնած էր բեզարած մրափով, հովը սառնություն էր բերում ցերեկվա շոգից խանձված դաշտերին, լուսնյակ գիշերներին, երբ բարդու վրա իր բնի մեջ հանգստանում է արագիլը, որ լուսաբացին լաո-լաո թևերը փռած իջնի ճահճուտի վրա,— Լաո-Մարգարը մինչև լուսաբաց աշխատում էր։

...Ամայի արտերի միջով անցնում էր Լաո-Մարգարը, ջուր տալիս ծարավ հասկերին։

Լուսաբացին արտատերը արար ջրած պիտի տեսնի, պիտի ժպտա և կոանա, մատներով տրորի թաց հողը, տեսնի՝ խո՞րն է ծծել ջուրը, Լաո-Մարգարը ջուրը վարա՞ր չի կապել»։

Արդար աշխատանքի սիրո՝ Լաո-Մարգարի բնավորության այս գլխավոր հատկության վրա է կենտրոնացնում Բակունցն իր ուշադրությունը, այդ զգացմունքի արմատները բացատրելով որպես հողի հետ կապված աշխատավոր մարդու կյանքի փորձից հանված գերագույն ուժ ու անխափան իմաստություն։ Աշխատանքի մարդ է Բակունցի հերոսը, դրա համար էլ, չնայած դաժան կյանքի անվերջանալի հարվածներին, պահպանել է հոգևկան այն աղնվությունը, որի ուժով նա, Կ. Զելինսկու պատկերավոր բնութագրությամբ՝ «պատրաստ է բնությունից վերցնել այն ամենը, ինչ տալիս է նա, թեկուզ դա լինի ձեռքի ափի մեջ դրած քարը»։

Լաո-Մարգարի մեջ արժանավոր կյանքի կրքոտ ու անսասան կարոտը նույնպես հենվում է արդար զգացմունքների վրա։ Երջանկության կենաց ծառը կշորանա, եթե տգեղ ու անարդար շարժառիթներ դան միջտեղ. «Քչերն էին փորձում ջրվորին խաբել, հերթից դուրս ջուր դողնալ։ Վայ թե իմանար Լաո-Մարգարը. կթոնթորար, կկանչեր, բահը գետնով կտար։

— Ծառդ պտուղ չի տա, յավրիս, դողության մի վարժեցուր։— Լաո-Մարգարի համոզումն էր այդ։ Եվ երբ բարկանար՝ այդ խոսքը կասեր, իսկ եթե խոսքին կասկածող էր լինում, ավելացնում էր.

— Էս հասակս քաշեր, նո՞ր պիտի սուտ խոսիմ...»։

Ողբերգության կրակից ու ջրից անցած, ամբողջ կյանքում աշխարհի պղտոր ալիքների մեջ ընկած տաշեղի պես անհանգրվան մարդու մեջ որտեղի՞ց այսքան վեհ աղնվություն,— հարցնում է Բակունցն իր պատումի ամեն մի պարբերության մեջ և պատասխանում, երբ ավարտում է Լաո-Մարգարի գեղարվեստական բնութագիրը։ Բակունցն իր հասարակ գյուղացի ջրվորի մեջ տեսնում է

մեծ, շռայլ անհատականության տեր մարդուն, որն իր մեջ խտացնում է ժողովրդական բնավորության գեղեցկությունները։

Լառ-Մարգարը փիլիսոփա չէ, մտքի մարտիկ չէ, անվախ ու քաջ հերոս էլ չէ, նա համեստ ջրվոր է ընդամենը, բայց կյանքը և հարազատ ժողովրդի պատմությունը նրա մեջ «դրել են» արդար և փորձություններում ստուգված «փիլիսոփայական» տեսակետ՝ անհունորեն լայն նրա առօրյա զբաղմունքից, մաճկալի ու ջրվորի նրա գործից։

Իսկ ո՞րն է այդ փիլիսոփայության, այսպես ասած, գործնական կողմը։ Բակունցը այդ գործնականի վրա է կենտրոնացնում իր ուշադրությունը։

Տեղահանության, թե արհավիրքի օրերին Լառ-Մարգարը երկու մտահոգություն է ունեցել՝ առանց կորստի տեղ հասցնել հայրենի ծիրանուտից իր պառավի հավաքած ծիրանի կորիզները և մեկ էլ՝ անվթար պահել թոռանը՝ Թորոսիկին։ Նա ծունկի կգար, եթե չպահպաներ այդ արժեքները։ Իսկ նա ծունկի չեկավ, հույսի հայացքը միշտ նրա հետ է, որովհետև ծիրանի կորիզները պահ տալով մայր հողին, նա տեսնում է արևի տակ բարձրացող մատաղ տունկերը և դրանց կողքին, գյուղական դպրոցի երեխաների մեջ օրեցօր հասակ նետող Թորոսիկին։ «Լառ-Մարգարի փոքրիկ, ջրակալած աչքերում փայլատակում էր մի մեծ հրճվանք, մանավանդ, երբ գարնան ջրրտուբին, առվի բանդը սարքելու համար դպրոցի մոտովն էր անցնում և ցեխապատի 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...»։

Կերպարի գեղարվեստական բնութագրության մեջ այս հատկանիշները սիմվոլիկ բովանդակություն են մուծում, և Լառ-Մարգարն էլ՝ ռեալիստական հյութեղ գույներով նկարագրված մի մարդ՝ «ոտքերը մինչև ծնկները բաց, գլխին մի սպիտակ շոր, բահն ուսին՝ գիշերից մինչև լուսաբաց» աշխատելիս, կարոտի հայացքը սևեռած դեպի իրենց գյուղի բարդիները, տան դռնակը, եղևնով պատած կտուրները, հայրենի ծիրանուտը,— այդ «հողեղենն», սովորական մարդը պատմվածքի վերջում դերաճում է կերպար-սիմվոլի, կերպար-ընդհանրացման։ Դա հայ ժողովրդի դիմացկունության, տոկունության, հույսի մարմնացում-սիմվոլն է, ժողովրդի էպիքական ուժի արտահայտությունը, ինչպես դիպուկ նկատել է ռուս քննա-

դատը՝ «Լաո-Մարգարը արդարամտության բարձրագույն արժեքն է»[5]։

«Լաո-Մարգարը» պատմվածքով Բակունցի ստեղծագործության մեջ խորացավ այն գաղափարական ըմբռնումը, թե ժողովուրդն է աշխարհին փայլ տվողն ու կյանքի վերածնության իսկական կրողը, թե աշխատավոր մարդն է ազգային բնավորության լավագույն գծերի հավատարիմ պաշտպանը։

Լաո-Մարգարի էպիքականությունը Բակունցը բացատրում է նրա կյանքի պայմաններով, ժողովրդի պատմական առանձնահատկությամբ, որը և նրա մեջ մշակել է բնավորության ներքին սուբյեկտիվ սկզբունքը։ Լաո-Մարգարի կերպարի գեղագիտական նշանակությունը սովետահայ գրականության մեջ ավելի քան մեծանում է մեր օրերում, երբ սոցիալիստական արվեստը հայտնաբերում է իսկական մարդու լիարժեք բովանդակությունը։

Գյուղական ջրվորի մի ուրիշ կերպար էլ նկարագրված է «Միրանի փողը» պատմվածքում։ Գրողը նրա հետ հանդիպում է հայկական գյուղերում կատարած իր ուղևորությունների ընթացքում, նրա համար սովորական հանդամանքների մեջ։

Այս մյուս ջրվորը՝ կենսագրությամբ Լաո-Մարգարի կրկնակը, բնակվում է Ջյանբերդ գյուղում, այնտեղ, ուր բնակություն են հաստատել թուրքական արյունոտ յաթաղանից մազապուրծ հայության բեկորները։ Երբ Բակունցը առաջին անգամ ոտք է դնում այդ գյուղը, դեռ հեռվից նկատում է ջրվորի կերպարանքը. «Ճանապարհից վերև, բլուրի լանջին մեկը ջրում է մուգ-կանաչ առվույտը։ Ես լսում եմ, թե ինչպես առվի ավազի մեջ զրնգում է նրա ծանր բահը։ Իսկ երբ բարձրացնում է բահը, արևը լուսավորում է բահը և թվում է, թե ջրվորի ուսին բռնկված ջահ է։

— Սա՞ է Ջյանբերդի ճանապարհը...

Ջրվորը բացականչում է ոչ «հա», ոչ «հո»։ Հարցս կրկնում եմ։ Մարդը բահը խրում է առվի ավազի մեջ և գալիս է դեպի ինձ։ Ինչքան մոտենում է ջրվորը, այնքան ավելի բարձրահասակ է երևում։ Ես նայում եմ նրա բաց կրծքին, թվում է, թե նրա ձայնը պիտի խրոխտ թնդա։ Ջրվորը լայն ու ծանր ձեռքը մեկնում է ինձ, ասում է «մեր աչքուն» և ձեռքը տանում դեպի ճակատը»։

Այսպես, հենց սկզբից հեղինակը հնարավորություն է տալիս ծանոթանալու իր պատմվածքի լայնասիրտ ու աշխատավոր հերոսներից մեկի բնավորության հետ. քնքուշ, բարեսիրտ, ինչ-որ աշխատանքային վեհություն արտահայտող, հողի հետ կապված

[5] К. Зелинский, Аксель Бакунц, „Дружба народов", 1956, № 5

մարդ է գյուղական ջրբաշխը, որ գիշերները առուների ջրերը բաժանում է ցրված հողակտորների վրա։

Կարճատև, համարյա ակնթարթային հանդիպում, մի քանի խոսքի փոխանակություն և արդեն գծագրվում է իսկական ժողովրդական բնավորությունը, որ լրացնում են հետևյալ մանրամասները. «...Գրպանից հանում է ծխախոտի քիսեն։ Առաջարկում եմ գլանակ։ Նա ժպտում է, կարծես ուզում է ասել, թե բարակ գլանակը նուրբ է նրա համար...»։ Այնուհետև, երբ խոսակցության թեժ պահին վերևից ձայն է լսում՝ ջրի պակասի մասին, թողնում է խոսակցին ու գնում իր գործին. «Ծերունին առավ բահը ու վազեց վերև, երևի ջրի բանդը»։

Ջրաժանը այստեղ իր գործի տերն է, ոչ մի բան չի կարող նրան ետ պահել իր պարտականությունները կատարելուց։ Նա ամբողջովին կլանված է իր աշխատանքով։ Թեև ծերունի է, «սպիտակ են ոչ միայն բեղերը և ունքերը, այլև կրծքի մազերը», սակայն պահպանել է հոգու աշխույժը։ Թեև նրա ջրած հողերը քարքարոտ են ու նա կսկիծով է հիշում հեռվում թողած արգավանդ դաշտերը («Մեր հողերը լի ցրլվուկ... Մըր բախտ կապած ենք գդալ ջրի...»), բայց բոլորովին չի տրտնջում աշխատանքից, նույնիսկ ինչ-որ ներքին հպարտություն է զգում իր բարի գործի համար։

«Միրանի փողը» պատմվածքում ճանապարհորդ գրողը նկարագրում է իր ծանոթությունը նաև ուրիշ հերոսների հետ. դրանց մեջ է «լեռան միամիտ աղջիկը»՝ Ազնիվը, որ կաշառում է իր գեղջկական հոգու անսահման պարզությամբ։

Գրողը իր ծանոթից լեռների մարդկանց վերաբերյալ լսում է այնպիսի պատմություններ, որոնք սիրտդ լցնում են կսկիծով ու դառնությամբ։ «Նրա սերունդը,— գրում է Բակունցը,— տեսել է և՛ հուր, և՛ պատերազմ, և՛ ջարդ, և՛ գաղթ։ Երբ նրանց քշում էին հարավ, խփում էին և՛ հարավից, և՛ հյուսիսից։ Հրդեհվում էր մի անտառ, և նրանք եղնիկների խմբերի նման այրվող ծառերի միջից, էղջյուրներով բացում էին իրենց ճանապարհը։ Նրանց քշել էին արևմուտք, ապա ձիերի գլուխը դարձրել են հյուսիս և բնակություն հաստատել այս բարձր լեռան վրա։

Իմ ծանոթը պատմում էր, որ Ջյանբերդում ես կտեսնեմ շատ խաչեր՝ դուռն ճակատին, եղների եղջյուրներից կախ, կավե կարասների վրա, թոնրի շրթունքներին, նույնիսկ այն խրամիլակների կրծքին, որոնք ցցում են արտերում՝ ճնճղուկների դեմ։ Որ Ջյանբերդում ապրում է մունջ Սևոն, որը հագնում է մազեղեն կոշիկ՝

«խարուկ», ինչպես Մոտկանա երկրում, որն «իր բերնին նալ է զարկել» և չի խոսում նրանց հետ, ովքեր «Մոտկանից չեն»:

Հրապարակախոսական արձակի սկզբունքով գրված այս տողերը վարպետորեն և գեղարվեստական ներթափանցումով տալիս են այն միջավայրի սեղմ ու միաժամանակ սպառիչ պատկերը, որտեղ գրողը հանդիպում է իր ստեղծագործության հետաքրքրական կերպարներից մեկին՝ սրնգահար Հազրոյին:

Հազրոյին Բակունցը հանդիպում է անսովոր կեցվածքի մեջ. «Ձյանբերդի ներքևի կտուրի վրա տեսնում եմ մի մարդու, թիկունքը դեպի ինձ, դեպի լեռան գագաթը, երեսը դաշտի կողմը և լսում եմ լեռան գյուղերի ամենալավ մարդու նվագը»:

Այս կեցվածքի մեջ, որ գեղարվեստական իսկական նրբագիծ է, կենդանացած է Հազրոյի ամբողջ կենսագրությունը. նա էլ, ինչպես Լաո-Մարգարը կսկիծով ու դառնությամբ թողել է իր բնիկ հայրենիքը, ճաշակել զաղթի ու տեղահանության բովանդակ սարսափները, մարդկային հոծ զանգվածների հետ բռնել թափառականի ցուպը, դեգերել ու մոլորվել «հազար ճանապարհներում», հետո, «երբ սպիտակ մազեր կային նրա գլխին», ապաստարան է գտել Ձյանբերդում:

Ողբերգական է նրա կենսագրությունն ու ճակատագիրը, և հեղինակը նրա մասին խոսելիս, չի մոռանում, հիշում է նրա կյանքի այդ ողբերգական շրջադարձը. «Լաց լացեց կինը, փոքրիկ աղջիկը քնեց մոր ծնկների վրա, լացեց և Հազրոն, հետո թեթևություն իջավ սրտի վրա, ինչպես կապույտ ամպը նստում էր Մարութա բարձր սարին: Ափա սրբեց արցունքը, ուսն առավ աղջկան, առաջ՝ կնոջն ու նա նայեց: Փոշի էր նստել հեռվի լեռների վրա, և չէին երևում իրենց բարձր լեռները:

Հազրոն ասավ կնոջը.

— Էսօր դուման է մեր լեռան վրա, վաղը նորից արև կծագի»:

Նրա ճակատագիրը ինքնին բացատրում է, թե ինչու շարունակ Հազրոն Երեսը դարձնում է «դաշտի կողմը»: Նրան մաշում էր հայրենի փոշեծածկ լեռների կարոտը:

Հազրոյի կենսագրության կես-ռեալիստական, կես-ռոմանտիկական նկարագրությունը, որ տալիս է Բակունցը միջանկյալ ձևով, պատմվածքի հիմնական մտահղացումը լրացնում են օրգանական նրբերանգներով: Այդ նկարագրության մեջ յուրաքանչյուր բառ ու պատկեր շողարձակում են անհատնելի կարոտ, հոգու մաքառում, հայրենի նվիրական վայրերի բոլորանվեր սեր, չար ուժերի դատապարտում, մարդու հզորության պաշտամունք:

Բայց դառնանք Հազրոյին: Նրա ողբերգական անցյալի մասին հարուստ տեղեկություններ տալուց հետո, Բակունցը նրան ներկայացնում է արդեն կենդանի, առօրյա կենցաղի մեջ. «Հանդարտվում էր գյուղի երեկոյան աղմուկը:

Լեռան սպիտակ սառույցները լույս էին տալիս: Մարգագետիններբ ծխում էին դաշտի բույր: Բարակ լուսինը դողդողում էր, և նրա լույսի տակ եղնևրի շողիքը օրորվում էր արծաթյա օղակների նման: Դադրած եզները ննջում էին և լուսնի տակ նրանք նման էին մարմարե արձաններին:

Ներքևի կտուրի վրա հավաքվել էին գյուղի հոգնած մշակները: Երեկոյան մութի մեջ նրանք ավելի հաղթամարմին էին, ինչպես դեր եզները»:

Գյուղական տան կտուրի վրա հեղինակը տեսնում է մի բարձրահասակ մարդու, որ խաղում է երեխաների հետ, ծիծաղում նրանց չարությունների վրա, մխիթարում խաղի մեջ տուժածներին, լեռնցու բոց աչքերով հետևում նրանց. «Այդ բարձրահասակ մարդը Հազրոն էր, լայն, պղնձագույն ճակատով, ճերմակ մազերով և կեռ արծվաքիթ մի լեռնական, որ մոտենում է ինձ ու մեկնում ձեռքը.

— Բարի տեսանք»:

Այս պարզ, բարեկամական, միաժամանակ չափազանց մտերմական «բարի տեսանք»-ը արտահայտում է հերոսի պարզ ու տրամադրող բնավորությունը:

Գրողի առաջ շուտով փռվում է մի սքանչելի լեռնարան. «Տղան տնից բերեց սրինգը, այն ծիրանի փողը, որ քիչ ավելի երկար էր մեր հովիվների սովորական սրինգից: Նա կանգնեց կտուրի ծայրին, փողի բերանը դարձրեց դեպի գյուղի կողմը և հեռվհետե, ինչպես լուսաբացը լեռներում, զարթնեց «Յար խուշտա»-ն: Նա սկսեց դանդաղ ու մեղմ, հետո ձայները հզորացան, արագացավ չափը: Հետո վայրենի կանչով վեր թռավ ջրբաժանը, կանգնեց կտուրի մեջտեղ, նրան հետևեց երկրորդը, երրորդը և շուտով նրանց երկու շարքը, ինչպես վիթխարի ապառաժ, զարնվեցին իրար՝ ձեռքերով, ծնկներով ու կրծքով: Նվագն ավելի թնդաց. դողում էին կտուրի գերանները, կարծես իրար վրա արշավում էին բանակներ: Նրանց ձեռքերի հարվածը պողպատի ձայն էր հանում և կայծեր էին թռչում նրանց բորբոքված աչքերից»:

Ի՞նչ վերաբերմունք ունի տեսածի հանդեպ ճանապարհորդ գրողը: Նա միանգամայն սակավախոս է. «Ես երբեք չեմ մոռանա այդ լուսնյակ գիշերը բարձր լեռան մի գյուղում, Հազրոյի տան կտուրը, նրա նվագը և հսկաների հին պարը»:

Հազրոյի «բարի տեսանք»-ի մեջ մենք արդեն զգացինք այս միջավայրի բացառիկ մարդասիրությունը. լեռան գյուղում ապրում են հայկական հին դյուցազունների շառավիղները, նման այն հրեականերին, որոնք պատկերված են ժողովրդական էպիքական զրույցներում: Գրողը, սակայն, հիացած է ոչ միայն նրանց ֆիզիկական ուժով, այլև հոգեկան աշխարհի անսահման քնքշությամբ ու բարությամբ, նրանց երազանքի ու կարոտների վեհությամբ:

Գրողը զրույցի է բռնվում Հազրոյի հետ, «շոշափում» նրա առօրեական հոգսերն ու նվիրական զգացմունքները: Այդ զրույցը ոչ միայն չի աղարտում բանաստեղծական այն բարձր պատկերացումը, որ կառուցվել էր ուրիշների պատմածի ու նրա նվագի ազդեցությամբ, այլև հարստանում է նոր գծերով: Ահա նրանց զրույցի սկիզբը.

«— Հազրո, դու լա՞վ էիր ապրում քո գյուղում:

— Մեր քարափների վրա՞:— Եվ լռում է:

— Հեյ վա՜խ, ջահելություն, թռար...

Եվ նորից ձեռքն է առնում փողը...»:

Այն, ինչ որ նա դժվարանում է ասել խոսքերով, ասում է իր ծիրանի փողի հնչյուններով: Ծիրանի փողը խորհրդանշում է արվեստի մեծ ուժը, որը աչքի է ընկնում ոչ միայն փայլուն տեխնիկայով, այլև մարդկանց մեջ նուրբ հույզեր ու երազներ արթնացնելու, նրանց մեջ ամեն հայրենին ու հարազատը պահպանելու, մարդկային ներաշխարհը ցնցելու հատկությամբ: Սրնգահարը, այնուամենայնիվ, իր կարոտների ու հույսերի մասին արտահայտվում է նաև խոսքով. «Հազ մը էրթամ տեսության մըր քարերին, մըր ձորերին, մըր Մարութա բանձր սարին: Առնիմ պիմ ծիրանի փող, ժողվիմ մարդերու, նստիմ անուշ խոտերու վրէն, հանց գառներ մարդիկ նստեն պիմ չորս բոլոր, երգեմ էնոնց խաղաղության պիմ երգեր, մարդիկ հալալ-զուլալ ախպըրտոց պես գրկեն զիրար, չեղնի ոչ տեր, ոչ մշակ, ոչ թուր, ոչ բռնություն»:

Հազրոյի այս յուրահատուկ ճարտասանական խոսքի մեջ բացվում է ժողովրդական հոգու էրազանքների ու ձգտումների ներդաշնակությունը, հաշտ ու խաղաղ մարդկության կրքոտ կոչը, խաղաղասիրության ոգին:

Հազրոն ժողովրդական զուլալ ակունքներից է ամբարել իր մեջ արտակարգ կենսուժը, դյուցազնական ոգին, անչար ու խաղաղ բնավորությունը: Բակունցը նրան այդ արմատներով էլ բնութագրում է, կարծես թե գրականության մեջ վերահմաստավորելով ժողովրդական երևակայության մեջ ստեղծված կերպարը:

Բակունցը բերում է կերպարի բանահյուսական մեկնաբանության, կարծեք թե ասք ու ավանդավեպ է պատմում «լեռան գյուղերի ամենալավ մարդու մասին»:

Հայրոն՝ նույնպես հողեղեն մի մարդ՝ իր առօրյա հոգսերով ու ցավերով, ուրախություններով ու երազներով, Բակունցի գեղարվեստական ընկալումով ընդգծվում է որպես ժողովրդական տեղծագործության խոր ակունքներից բխած հավաքական կերպար: Այսպիսի տպավորության Բակունցը հասնում է հերոսի մարդկային ու էպիքական վեհությունը բացահայտելու ճանապարհով,— մարդկային և էպիքական, որոնք կերպարի մեկնաբանության մեջ ըմբռնվում են որպես համանիշներ:

«Լաո-Մարդարն» ու «Միրանի փողը» նման են իրար նաև ձևավորդրանք, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, «պատմվածք-մենագրություններ» են՝ հերոսների կենսագրության ու վաստակի վերաշարադրումով, նրանց գործի բնութագրումներով, նրանց աշխարհի պննումներով: Չկան սյուժետային գործողություններ, հոգեբանական ներքնաշխարհի բացահայտումներ՝ գործողության ընթացքում, չկան հոգեբանականության բարդ հնարանքներ և, այդուամենայնիվ, դրանք գեղարվեստական բարձր ընդհանրացումներ՝ են, ընդհանրացումներ գաղթյուն ռեալիստականության հիմքի վրա: Կարծեք այս պատմվածքների մասին են ասված Բերտոլդ Բրեխտի խոսքերը. „Реалистическую манеру письма можно отличать от нереалистической, лишь сравнивая ее с самой реальностью, о которой она трактует. При этом не существует специальных формальностей, которые необходимо соблюдать“[6].

4

«Լաո-Մարդարը» և «Միրանի փողը» պատմվածքներում գեղագեղար պատմում է այնպիսի մարդկանց մասին, ովքեր, չնայած տառապանքին ու կյանքի ծանրությանը, չնայած մեծագույն կորուստներին, այդուամենայնիվ, հասնում են հայրենի եզերք, ապաստան են գտնում հայրենի ջինջ ու մաքուր երկնքի տակ:

«Սև ցեղերի սերմնացանը» հավաքածուում կան նաև այնպիսի պատմվածքներ, որոնց հերոսները իրենց կյանքի ուղին անց են կացնում ազգերդական ցնցումների մեջ: «Նամակ ռուսաց թագավորին», «Սպիտակ ձին», «Եղբայրության ընկուզենիները» պատմ-

[6] Б. Брехт, Широта и многообразие манеры писать, „Иностранная литература“, 1956, № 12.

վածքներում Բակունցը նորից դառնում է մթնաձորյան գյուղերի միջավայրին ու հերոսներին, նորից պատմում է այն մարդկանց մասին, որոնց վրա ծանրացել են սոցիալական իրականության շղթաները:

Ծննդաբանությամբ ու նյութով մթնաձորյան կենցաղանկարների շարքին ազգակից այս երեք պատմվածքը սոցիալական պրոբլեմների ընդգրկման, հոգեբանական ու փիլիսոփայական խնդիրների խորության և ռեալիստական վարպետության շնորհիվ ավելի ընդգծված ու բազմակողմանի են արտահայտում Բակունցի պլէբեյական թեմատիկան: Ազգակից լինելով, սրանք բերում են իրականության ճանաչման նոր գծեր:

Ի՞նչ կողմերով են այս պատմվածքները բաժանվում մթնաձորյան կենցաղանկարներից: Այս վերջիններում լայն տեղ էին դրավում «օրվա չարիքային» խնդիրները, առօրեական, ընտանեկան կենցաղի հարցերը, նույնիսկ սոցիալական հնահնություններ: Բայց պակասում է կամ աղոտ է հնչում ժողովրդական փիլիսոփայությունը: Պատմվածքների նոր շարքի մեջ էրևույթների փիլիսոփայական իմաստավորման ունդենցի շնորհիվ ավելի ուժեղ է դառնում հայկական գյուղի սոցիալական կեցության պատկերումը և ավելի խոր՝ հայ գյուղի մարդկային-իրավական փոխհարաբերությունների գեղարվեստական վերլուծությունը:

Այս պատմվածքներում Բակունցը ճշմարտության բուռն զգացումով է վերարտադրում հին գյուղի, նրա մարդկանց ապրած դրամատ,— միաժամանակ լայն դաղափարական հայեցակետի շնորհիվ, նա տալիս է նաև հայ ժողովրդի ազգային նկարագրի էպիբական վերլուծությունը, ժողովրդի մարդկանց խոր մարդկայնությունը անմարդկային իրադրության մեջ: Այս պատմվածքների հերոսները դարձյալ նույն հասարակ գեղջուկներն են, նույնպես բախտից հալածվածներ, տաժանակիր աշխատանքի նույն սարուկները, նույն՝ արտաքնապես կոպիտ ու կոշտ, հողին գամված, բայց էությամբ զարմանալի քնքուշ, մարդկային կյանքի անսահման բարձր ըմբռնողություն հանդես բերող մարդիկ: Այս պատմվածքներում Բակունցի խնդիրն է եղել ոչ թե իդեալականացնել գյուղական աշխարհի ներկայացուցիչներին, այլ ցույց տալ, թե ինչպես ամենադաժան իրականության մեջ անգամ ժողովրդից դուրս եկած պարզ ու հասարակ մարդը չի դավաճանում իր մարդկային էությանը:

Նորից մենք գործ ունենք Բակունցյան գեղագիտական իդեալի հետ, բայց միայն գյուղական աշխատավորին ոչ թե գյուղագրա-

կան խղճահարության երանգով, այլ նրա ճշմարտությամբ ներկայացրած։

«Միրանի փող»-ից անցնելով «Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքին, մենք տեղափոխվում ենք մի ուրիշ աշխարհ։ Առաջին պատմվածքի հերոսների գլխավերևը բացված հստակ երկնքից հետո այստեղ տեսնում ենք հայ գյուղացու կյանքի ողբերգության սեվակնած դիշերը։

Ո՞րն է «Նամակի...» թեմա-գաղափարը։ Դա ժողովրդական բնավորության լավագույն գծերի դրվատումն է, սոցիալական-հոգեբանական այն երևույթի պատկերումը, որ ինչքան աճում է անմարդկայնության կոպիտ ուժը, այնքան ժողովրդի մարդը տասնապատկում է իր առաքինությունները, որքան թևքվում է մարդկային իրավունքների ոտնահարման նժարը, այնքան ավելի է լարվում իսկական մարդկայնության հականժարը։ Սա հոգեբանական հետաքրքրական գործողություն չէ, այլ ներքին հարստացման ընթացք, որ Բակունցը ցուցադրում է փայլուն վարպետությամբ։

Պատմվածքի «դեպքերի» կենտրոնում գտնվում է Բակունցի ստեղծագործության մեջ ոչ հազվադեպ գյուղական նահապետներից մեկը՝ Արթին պապը։ «Դեպքերը» սկսվում և ավարտվում են նրա կյանքի խաղաղ, ապա ողբերգական պահերի նկարագրությամբ։ Ասենք նաև, որ «դեպքերը» այստեղ գերազանցորեն տրված են հերոսի հոգեբանության ներքին գործողությունների միջոցով։

«Նամակը...» սկսվում է Արթին պապի մոնումենտալ կերպարի անմոռաց նկարագրությամբ. «Իրիկնապահին՝ Արթին պապիս նըստելու տեղը կամարակապ դարպասի նիշն էր, որի ներքևի մասը, գետնից մետրաչափ բարձր, կոկիկ տաշած էր, քարե աթոռի պես սարքած։

Կնստեր իր տեղը, կկռթներ հոնի կարմիր մահակին, գլուխը մի կողմի վրա կթևքեր, և եթե զրույցընկեր չունենար, ինքն իրեն կխոսեր ու բթի տակ կժպտար։ Երբ նա ժպտում էր, նրա կապույտ աչքերը փոքրանում էին և աչքերի տակ շարվում էին բարակ կնճիռներ։

Դարպասի մոտ իրիկնապահին նստելը պապիս հին սովորությունն էր։ Կովերը արոտից էին տուն գալիս, վարից՝ հոգնած ու դանդաղ քայլերով, էգնները, պառավ առամնների տակ ծամելով ճամփի եղրից պոկած խոտը։ Ու նստած տեղից պապս մեզնից մեկին մի բան էր պատվիրում։

— Էգուց Ալա եղը վարի չտանեք,— կամ թե,— մի տեսեք էն քուռակն ինչի՞ է կաղում։

Հետո պիտի վեր կենար, խոտը հոնի փայտով հավաքեր և մոտեցներ Ալա եզին, կամ շոյեր քուռակի հիվանդ ոտքը»։

«Դռան շեմքին նստելն ուներ և մի ուրիշ նպատակ,— շարունակում է Բակունցը պապի բնութագիրը։— Գյուղի մեծ փողոցը մեր տան առաջովն էր անցնում։ Ուրիշ գյուղից եկողը մեր տան կողքով պիտի գնար։ Հանդից տուն դարձողները՝ որը մի խուրձ խոտ, շալակին, որը՝ լուծի կապերն ուսին ու բեզարած եզներն առաջն 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 այսինչ սարի խոտն ինչպես է։

Մի անծանոթ մարդ եթե անցներ փողոցով, պապս մեզանից մեկն ու մեկին շտապ կասեր.

— Հենց էր զարիբ լիներ... Շուտ հասի կանչի, թող մեր տունը գա...»։

Քանդակագործական ռելյեֆության հասցված այս նկարագրության մեջ ամեն ինչ այնքան բնական ու ռեալիստական է, որ թվում է հեղինակը ոչ թե նկարում է, այլ ղդում է ամբողջ էությամբ։ Այստեղ այնքան ներդաշնակ են հայ նահապետական գյուղացու դիմապատկերն ու նրա իմաստուն բարոյախոսությունը, որ էպիքական ոչ այնքան ընդարձակ պարբերության մեջ մարդկային մի ամբողջ կազմակերպված բնավորություն ենք տեսնում։ Արթին պապի հեղինակային բնութագիծը արդեն ընթերցողի առաջ է դնում պատրաստի կերպարը։

Արթին պապի այսպիսի պատկերումը մի տեսակ բնաբան է և՛ կերպարի համար, և՛ ամբողջ գրվածքի համար։ Բակունցն այստեղ կենտրոնացրել է այն ամենը, ինչ կա պապի կերպարի մեջ, նրա էության մեջ՝ իրիկնապահի պես խաղաղ ու անդորր հոգի, ազնիվ ու խելոք վարքագիծ, աշխարհ տեսած ու ճանաչած մարդու հավվադյուտ մտերմություն նույն աշխարհի հետ, զարմանալիորեն հոգատար, խանդաղատանքի հասնող վերաբերմունք դեպի շրջապատը, մարդու և մարդկայնության կարոտ։

Եվ վերջապես՝ հավատ դեպի մարդը։ Այդ հավատն է նրա դեմքից եւ վանում տառապանքի քողը և դիտողի վրա գամում կապույտ աչքերից ճառագայթող ժպիտը՝ «բարի ու անչար մարդու ժպիտը»։

Քարե սալի վրա հանգարյա թե անշարժ նստած ծերունին արտասանում է հազիվ մի քանի խոսք՝ գյուղական աշխատավորի անցուդարձի ու դռնով անցած օտարականին տուն հրավիրելու մա-

սին: Այդ խոսքերի մեջ, առանց հեղինակային ընդգծման, տրվում է հայ աշխատավոր մարդու ներքին էության հիմնական գծերից մեկը՝ սեր դեպի մարդը, հարգանք նրա գործի ու նրա աշխատանքի հանդեպ:

Պատմվածքի այսպիսի սկսվածքը խստորեն անհրաժեշտ էր հեղինակին՝ ընթերցողին հասցնելու հայ գյուղացու զգացողությունների խորությունը, նրա ներքին հզոր ուժը, նրա ներքնաշխարհում «թաքնված» նուրբ ապրումները:

Արթին պապը պատկերված է նաև իր միջավայրով, իր հարազատ շրջապատով. նրա կողքին են ծերությունից մի քիչ կորացած տատը, որին գորովանքով նա ասում է «Նազու աղջիկ», թոռները, որոնք իրենց պատանեկան անմեղ հոգիներով ու քնաթաթախ աչքերով ձմռան դիշերներին սուզվում են Արթինի իմաստուն զրույցների մեջ, և վերջապես, նրա գյուղական հասարակ ծածկից անբաժան հյուրերը:

Բակունցը պապի նկարագիրը ամբողջացնում է այսպիսի լրացուցիչ տեղեկանքով. «Մանավանդ ձմեռը հյուրն անպակաս էր: Ով էլ լիներ, ինչ գործով էլ գար, մի օրվա փոխարեն պապս նրան պահում էր երկու, երեք օր: Եթե հեռու գյուղերից իր վաղեմի ծանոթը, կամ թուրք «քիրվան» նրան տեսության էր գալիս, մեր տունը դառնում էր հարսանեքատուն: Նստում էին մինչև աքլորականչը, պատմում անցած օրերից, վերհիշում մարդկանց, վաղուց եղած դեպքեր ու վաղեմի պատմություններ»:

Արթին պապի բնութագրության մեջ ուշադրավ է հեղինակային այն ընդգծումը, որով նա անվերջ հիշեցնում է ընթերցողին, թե Արթին պապը մտացածին կերպար չէ, որ նա մի շարք գյուղացիներից կերտված հավաքական տիպ չէ, որ նա այնպես է եղել, ինչպես նկարագրված է պատմվածքում: Դա պապի կերպարը դարձնում է ավելի քան համոզիչ, ավելի քան կենդանի: Կերպարի ոչ թե երևակայական, այլ իրական լինելու պարագան ընդգծելով, Բակունցը նախապատրաստում է նրա հետ կատարվելիք ողբերգական դեպքերի իրականության տպավորությունը:

Արթին պապը՝ մեծասիրտ ու հյուրասեր, բարի ու արդարասեր հայ գեղջուկը, երկար ճանապարհ է կտրել-անցել: Թեև կյանքի ծանր հարվածները վիշտ են թողել նրա հոգեկան աշխարհում, սակայն չարի ու բարու անվերջանալի կռիվների մեջ Արթին պապը չի կորցրել առողջ բանականությունը. նա դեռ վստահում է մարդուն, դեռ հույսը չի հանգել նրա էության մեջ, ուստի և շարունակ սիրում է կրկնել երկարամյա կենսափորձից հանված ու դրեթե բանաձևի

արժեք ստացած խոսքերը. «Աշխարհքս միշտ կմնա, ասա մարդը սևերես չմնա»:

Մարդու հանդեպ վստահությունն ու անկաշառ մարդասիրությունն են նրա ամենահուսալի հենարանները կյանքում, այդ մեծ սերն ու հավատն են անաղարտ պահում նրա հոգու ներդաշնակությունն ու վարմունքների ամբողջականությունը, այդ սիրով ու հավատով է նա մոնումենտալ:

Արթին պապը,— ինչպես նրան ներկայացնում է գրողը,— մարդկայնության մի անհանգիստ, կրքոտ ու վեհանձն քարոզիչ է. թոռներին ու մերձավորներին նա անվերջ պատգամում է անխախտ պահել հոգու մաքրությունը և ազնվությունը: Այս սկզբունքները նրա բարոյական էության տարերքն են: Այսպես է նա ապրել կյանքում ու այդ բարոյական բեռով հասել խոր ծերության: Սակայն, նա որքան հավատարիմ ու անդավաճան է մնացել իր խղճին, որքան անսասան է եղել իր գործողությունների մեջ, նույնքան անխիղճ են վարվել նրա հետ: Որքան արդարամիտ է նրա վարքագիծը, նույնքան անարդար ու անողոք են վարվում պապի հետ:

Արթին պապի արտաքինի այս նկարագրությունը, որ տալիս է Բակունցը և նրա ներքին մարդկային էության այն ճանաչումը, որ անցնում է ամբողջ պատմվածքի միջով,— այդ հատկություններն ավելի կոնկրետանում ու փայլ են ստանում, երբ հեղինակն անցնում է պատմության բուն միջուկին, այսպես ասած՝ նրա հետ կապված «դեպքին»: Իրականում դա «դեպք» չէ, այլ Արթին պապի կյանքի ծանր ապրումների դումարը, որ թանձրանում է տվյալ դեպքի մեջ:

Արթին պապը գիշեր ու ցօր, քնած թե արթուն, տառապում է իր աքսորական որդու անհայտ բախտով: Ի՞նչ էր պատահել: Հայտնի էր միայն, որ նրա որդին՝ Եգորը, «զինվոր եղած ժամանակ ընդդիմացել է և հրացան է քաշել հրամանատարի վրա»: Իսկ որտե՞ղ է, ո՞ւր է աքսորված Եգորը,— ստույգ հայտնի չէր: «Մերթ ասում էին, որ նրան տեսնող է եղել և ուրիշ անունով ապրում է այսինչ քաղաքում, պապս ձի էր նստում, գնում լուրը ստուգելու և հուսահատ վերադառնում: Մերթ պատմում էին, թե սահմանն անցել է և գնացել է Իրանի հողը և իբր թե նամակ է ուղարկում մեզ, բայց նամակը ճանապարհին բռնում են...»:

Գյուղում պտտվող զանազան սուտ ու սխալ տեղեկությունները Արթին պապի հոգում չեն հանգցնում անթեղած վիշտը, որ մերթ բոցավառվում է «որպես պայծառ հույս, մերթ դառնում մարմրին տվող կայծ»: Նրա վիշտը հույսի է նման, որովհետև պապը ծարա-

վի է մարդու իդեալին և տկար կայծ է, որովհետև հույսը խաբուսիկ է, անուրջ՝ ճշմարտության և արդարության տարրական նորմերը ոտնահարած, մարդկայնության բոլոր սրտահայտությունները կլանող աշխարհում։

Արթին պապի միամիտ հավատից էլ ծնվում է ռուսաց թագավորին նամակ գրելու գաղափարը։ Այդ հավատն էլ դառնում է Արթին պապի կործանման պատճառը։ Ո՞րն է այդ նամակի իմաստը։ Խոսքը տանք դեպքը պատմողին. «Աշնան մի օր պապս, որ առավոտ կանուխ ձի էր նստել ու գնացել հարևան գյուղը, ուրախ-ուրախ ձիուց իջավ, սանձը հանեց ձիու գլխից և մինչև ձին ներս կմտներ գոմի դռնով, շտապեց մեզ հայտնելու, որ տանուտերից տեղեկացել է, թե քեռիս ողջ է և գտնվում է այսինչ քաղաքում։

— Անունն ինչ էր էն անտերի... Տես է՞, հուշ եմ ասել։ Լեզվիս պտկին էր, ամբողջ ճանապարհին ասում էի, որ մտահան չանեմ։

Հարկավոր էր խնդիր ուղարկել ամենաբարձր տեղը՝ հենց իրեն՝ ռուսաց թագավորին, ինչպես ասել էր տանուտերը։ Պապիս պատմածը մեզ թվում էր հեքիաթ։ Ու մինչդեռ տատս ուրախությունից շփոթվել ու անվերջ աղ էր լցնում ապուրի մեջ ու խառնում, մենք զարմացած նայում էինք մեր կարճլիկ, մազը սպիտակած պապին, որի կապույտ աչքերը պայծառացել և վառվում էին հույսի հրրճվանքով։

— Պապի, թագավորը նամակդ որ ստանա, ի՞նչ պիտի անի։

— Կկարդա, հրաման կտա պրիստավին, որ Ադամով Եգորին, որտեղ որ է, սաղ-սալամաթ հասցրէք իրեն հորը...»։

Եվ ծերունին, մանկական երևակայությամբ, պատկերացնում է նամակի «ճանապարհորդությունը»՝ քաղաքից-քաղաք, միամիտ պարծանքով խոսում է իր գրած նամակի մասին, հիացած-ապշահար նկարագրում է գրագրի թղթի զորությունը («էնպես զալամ ունի, որ քարին կդնի, քարը կճաքի»), դես ու դեն է ման ածում թղթի այն կտորը, որ «վավերացնում է նամակի գոյությունը»։

Օրերը հալվում են, սակայն չի ստացվում նամակի պատասխանը։ Արթին պապը, սակայն, ոչ մի կերպ չի կորցնում հավատը։ Օրերից մի օր, հույսը սրտում, նա ոտք է դնում գյուղական պրիստավի մոտ իմանալու, թե ի՞նչ տեղեկություն կա Ռուսաց թագավորին գրած նամակից, որով նա խնդրել էր պարզել որդու անհայտացման «առնղծվածը»։

Բայց պրիստավի մոտից նա դուրս է գալիս ավերված հոգով ու ֆիզիկապես խոշտանգված. «Հանկարծ դռները բացվեցին, երե-

վացին մի քանի ձեռքեր, իրար խառնված մարմիններ, անթիվ փայլուն կոճակներ և այդ ամենի մեջ պապին ալեհեր գլուխը։

Ձեռքերն իջնում էին նրա գլխին։

Ու մինչև ես բարձր կանչեցի, և ձիու սանձից բռնած վազեցի սանդուղքի կողմը,— պապս արդեն թափ էր տալիս փեշերը։ Վերևից մեկը ոտքով շպրտեց նրա սև փափախը։ Դռները նորից փակվեցին։

Մի քանի հոգի սիրտ արին և մոտեցան մեզ։ Սակայն ոչ-ոք ծպտուն չհանեց։ Իսկ երբ սանդուղքի վրա երևաց ուրյադնիկը, նրանք իսկույն հեռացան։ Պապս փոշոտ գլխարկը թափ տվեց ու դարձավ ինձ.

— Ձին պահի, բալաս... Պատասխանը չկա։

Բերանից արյուն եկավ։ Ես տեսա նրա ջարդված ատամը։ Արյունը թքի հետ խառնված կաթում էր նրա արխալուղի վրա»։

Իրական են թե պապը և թե նրա հետ կատարված դեպքը։ Բայց միատեսակ իրականություն չեն մարդն ու չեղյալ, անվավեր նամակի պատասխանը։ Ավելին, չեղյալ նամակն ավելի հզոր է ու զորավոր, քան կենդանի մարդը և ի վերջո, նրա ճակատագիրը որոշվում է նամակի թյուրիմացությամբ։

Նամակի գաղափարը հայ գյուղի բնակիչների համար անսովոր մի բան չէր։ Թագավորի «արդարամտության» հետ էին կապվում գյուղացիության հույսերը, էրևույթ, որ նկատել է դեռ դարասկզբին գյուղագիր Հովհաննես Մալխասյանը։ Նրա գյուղացին ասում է. «Կին է մենք էլ գանգատ կուտանք, մինչև թագավորի ականջը գգենք էս մեր քաշած զուլումները»։

Բակունցը Արթին պապի հետ կապված պատմությունից վերցնում է ոչ միայն փաստը, այլև վերաբերմունքը դրա նկատմամբ։ Ուրիշ խոսքով՝ փաստը հեղինակը վերցնում է այն իրականության հետ միասին, որտեղ ստեղծվում է էրևույթը, որտեղ թագավոր–նամակ հարաբերությունը շրջվում է իր հակառակ իմաստին. հույսը դառնում է ողբերգություն։

Բակունցի նկարագրածի արժանահավատությունը կապված է նախ և առաջ այն բանի հետ, որ նա տալիս է ոչ միայն հերոսի հավատի կործանումը՝ մինչև ողբերգության բարձրակետը, այլև հերոսի ժամանակաշրջանի վերաբերմունքն է տալիս տեղի ունեցածի հանդեպ։

Բակունցը հանգամանորեն պատմությունը տանում է այն ուղիով, որպեսզի ցույց տա, թե ինչպես խարխուլ աշխարհում թյուրիմացությունը հաղթում է մարդուն, ինչպես է իր կյանքն անցկաց-

նում մի մեծ հոգու տեր մարդ և ինչպես է կենդանի մարդը կործանվում իր հավատի, իր մարդկայնության պատճառով։

Վերջին ծանր տեսարանից՝ Արթին պապի խոշտանգման տեսարանից հետո, նորից դառնանք պատմվածքի սկզբնակետը՝ պապը նստած իր տան շեմքին, կենտրոնացած կյանքի իմաստի վրա, բարի ու անչար ժպիտը դեմքին։ Մեղմ, փափուկ, հոգեկան վեհության արտահայտող գույներ, որ աստիճանաբար, դեպքերի ծավալմանը զուգահեռ, փոխակերպվում է նախ հույսի, երբեմն երկմտության երանգներ է ձեռք բերում, իսկ երբ տեղի է ունենում առերեսումը՝ պապն ու պրիստավը, դաղափարն ու իրականը, դեմ-դիմաց, Արթին պապի հայացքի մեջ մի ակնթարթում պոռթկում են ցասումն ու արհամարհանքը։ Տեղի է ունենում հոգեկան վիճակի. փոխանցում։ Առերեսման տեսարանը «Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքի ծանրության կենտրոնն է և կերպարի իմաստավորման հանգույցը. դառնորեն վերապրում են Արթին պապի հոգու ամենանվիրական դանձը՝ խոցում են նրա հավատը, բայց համբերության ահագին ուժով, սեփական արժանապատվության բարձր զգացումով և պլեբեյական բնածին արհամարհանքով նա վերստին պահպանում է իր ամենամարդկային դիծը՝ մարդկայնությունը։

Արթին պապը կրում է գյուղական իրականության վերնախավի դաժան հարվածները, զրկիր Իրիշի խաբեբայությունը, տանուտեր Առուստամի լկտի հնդնանքը, գրագրի կեղծիքն ու պրիստավի ծաղրուծանակը, հասնում է մահվան դուռն ու ապա՝ անսպասելիորեն վերադառնում է իր նվիրական զգացմունքների աշխարհը. մարած ու ոռնակոխ արված հույսը վերստին ու մի նոր պոռթկումով է բուն հյուսում նրա կրծքի տակ։

Նա, մահվան աստիճանին հասած այդ դեղջուկը, բանկարծիք մասունքի պես է պահում թղթի այն կտորը, որ ստացել էր գյուղական գրից որպես ռուսաց թագավորին ուղղած նամակի կրկնօրինակը և ողբերգական հայտնի անցքից հետո էլ չի կորցնում վերջին հույսը մարդկանց նկատմամբ։

«Մինչև վերջին րոպեն միամիտ ծերունին հավատում էր, որ մի օր պատասխանը գալու է։ Երբ հիշում էր այն օրը, դեմքն այլայլվում էր և աղոտանում էր նրա հույսը։

Սակայն հետո նորից հուսադրում էր իրեն էլ, մեզ էլ։

— Նազու աղջիկ, ես մնում եմ։ Հուր-հավիտյան պարտական մնաս, թե պատասխանն ատանալիս չգաս ու իմ գերեզմանին իմաց չտաս,— ասել էր նա վերջին լուսաբացին»։

«Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքում ռեալիստական արժանահավատությունը հաջող կերպով զուգակցվում է Բակունցի ստեղծագործության ընդհանուր փիլիսոփայական պրոբլեմի հետ, նրա էթիկական հայացքների հետ: Սյուժետային կոնկրետ հյուսվածքից բացի, որ իր մեջ է առնում հին աշխարհի հազարավոր սոսկալի դեպքերից մեկի նկարագրությունը, այս պատմվածքում և, առհասարակ Բակունցի լավագույն գործերում, հատուկ տեղ է գրավում նրա ավելի նշանակալից ընդհանրացումը:

Պատմվածքը չի մնում Արթին պապի ողբերգության նկարագրության սահմանում, այլ ճեղքում է կոնկրետ դեպքի շրջանակները և հանգում գաղափարական մեծ ընդհանրացման:

Բակունցի առաջադրած գաղափարական խնդիրը հետևյալն է. որքան աճում և ուժեղանում է հասարակական կոպիտ ուժերի ճնշումը, այնքան ավելի է ուժեղանում ժողովրդի դիմադրողականության ուժը, որքան սաստկանում է չարիքը, այնքան ժողովրդի գիտակցության մեջ թանձրանում է կենսասիրության ու լավ կյանքի հասնելու տրամադրությունը:

Ծանր է կյանքը, բայց գեղեցիկ է մարդը, կոպիտ է աշխարհը, բայց իր մեջ տեղավորում է Արթին պապի պես վեհ հոգիներ:

Վերարտադրելով հերոսի կյանքը՝ ամենաճշակատագրական պահին՝ ողբերգական շրջադարձի ժամանակ, Բակունցն այդ ամենից հանում է մարդու էությունը զարդարող դիծը՝ ժողովրդական ոգու ներդաշնակությունը: Դա պարզ ու աղնիվ մարդկայնության դրսևորումն է, այն մարդկայնության, որ արթնանում է բոլոր նրանց մոտ, ովքեր չեն աղավաղվել հոգով, ովքեր իրենց բնավորությունն ու վարքագիծը կերտում են ժողովրդական կենսափորձի չափանիշներով:

Բակունցի գրչի տակ Արթին պապի կերպարը վերաճում է մի ամբողջ ժողովրդի կենսագրական-հոգեբանական պատկերի. պատմվածքում այնքան ճշմարտացի արվեստով է տրված ժողովրդական կյանքի կենսական ուժի ու հարատևության գաղափարը: Գաղափարական այս եզրակացությանն է բերում մասնավորապես պատմվածքի վերջին պատկերը. պապը հույսի ժպիտով է թողնում աշխարհը, հույս ու հավատ, որ նա նվաճեց իր անխոնջ արյան շիթերով ու որպես ամենամեծ արժեքը՝ ավանդեց ապրողներին:

Կերպարի այսպիսի մեկնաբանության շնորհիվ ստանում ենք Արթին պապի մի նոր բաղադրություն. կերպարի էպիքական մոնումենտալություն:

«Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքում Բակունցի ռեալիստական վարպետությունը նոր աստիճանի է հասնում։

Պատմվածքում հարազատ գույներով են նկարված ոչ միայն Արթին պապը, այլև մյուս, ոչ կենտրոնական անձինք, ինչպես, օրինակ, դրագիրը՝ իր խաբեբայական ծրագիրը որոճալիս, տատը՝ պապի ամեն մի քայլափոխին սավերի նման հետևելիս, պրիստավի մոտ գնացած միամիտ թոռը, գվիր Իբիշը, որի բնորոշ կանչը՝ «Քյոխվից հրաման կա... Տերության խարջը երեք օրում ուղում են։ Ջավողին՝ Սիբիր»՝ խեղճացնում էր ամենքին և, վերջապես՝ պրիստավը, որին չի նկարագրում հեղինակը, բայց նրա ամեհի, գաղաղած ու վայրենի կերպարանքը առերեսման տեսարանում տեսնում ենք նույնքան շոշափելի, ինչպես պապինը։ Այս վերջինը—առանց խոսքերի նկարված պրիստավի կերպարը, ստեղծագործական փայլուն դյուտ է։

«Նամակը...» պատմվածքի երկու ծայրերը՝ սկիզբը և վերջաբանը, կարելի է համեմատել այն երկաթե ձողի հետ, որի մի ծայրը շիկացած է։ Մատնարդ հանդարտ սահեցնում ես նրա վրայով և հանկարծ ետ ես քաշում, երբ հասնում ես շիկացած ծայրին։ Այս պատկերի համաձայն էլ զարգանում է պատմվածքը՝ սկզբում հոդևկան խաղաղություն, որ զարգանում է մինչև առերեսումը և, հանկարծ, «անապատելի» ողբերգություն։

Եվ, այդուամենայնիվ, «Նամակը...» հնչում է որպես մարդկայնության հիմն, մարդու մեծարում, պատրանքի ու խաբեության դատապարտում՝ կյանքի ու մարդու գեղեցկության դիրքերից։

5

«Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքին հավասար, միևնույն շարքում է կանգնած «Սպիտակ ձին» պատմվածքը, նախահեղափոխական տարիների հայ գյուղի ապրած սոցիալական ողբերգության գեղարվեստական փայլուն կոթողներից մեկը։

Ինչպես և նախորդ պատմվածքում, այստեղ նույնպես զգաստ ու վերլուծական է Բակունցի ռեալիզմը։ Ոչ մի հետք ռիթմականծորացող արձակի տարրերից. ամեն մի պարբերություն, ամեն մի դարձվածք, յուրաքանչյուր բառ, շեշտ ու հնչյուն, խոսքի յուրաքանչյուր աղյուս, թանձրացած են նպատակասլաց մտքով ու կյանքի կենդանի շնչով։ Պատմվածքի հոգեբանական ու սոցիալական կոնֆլիկտը Բակունցը սկզբնավորում ու զարգացնում է գեղարվեստական անթերի զգացմունքով ու հմտությամբ։

Սոցիալական նրբատեսությամբ ու մարդու հոգեբանական աշխարհի գերազանց իմացությամբ Բակունցը վերարտադրում է կյանքի ստորության գրոհը կյանքի գեղեցկության դեմ, վեր է հանում հասարակ մարդու ողբերգությունը ճնշման ու անարդարության պայմաններում:

«Սպիտակ ձին» արժևորվում է նաև ժողովրդական կյանքի երևույթների ավելի ընդգրկուն, ավելի լայն ցուցադրումով:

Պատմվածքում նկարագրված գործողությունը տեղի է ունենում համաշխարհային պատերազմի շրջանում: Հեղինակը ցույց է տալիս այն ահավոր ավերածությունը, որ հայ գյուղացու տնտեսական ու բարոյական կյանքում կատարում է պատերազմը, բացելով հակասություններ, որոնք թեև վաղուց կային, բայց մի տեսակ նիրհած ու կծկված էին, չէին հայտնաբերվել ամբողջ բացորոշությամբ:

Ներխուժելով հայ գյուղացու հարկի տակ, պատերազմը ջրի երես է հանում գյուղաշխարհի հակասությունների ամբողջությունը, բախման մեջ դնելով ժողովրդական ու հակաժողովրդական ուժերը, երազն ու իրականությունը, գեղեցիկն ու տգեղը, մարդկայինն ու անմարդկայինը, պատրանքն ու առօրյան: Երկու այս սկզբունքների՝ անհատի հոգևոր, բարոյական ազատության ու հասարակական չարիքների, երազի ու իրականության, գեղեցիկի ու չարության բախումը, ծավալվելով հոգեբանական խորհուրդ դրամայի պլանով, հասցվում է մինչև լուծման ծայրագույն սահմանը: Ամբողջ պատումի ընթացքում Բակունցը այնպես է բնութագրում այդ երկու սկզբունքների զոտեմարտը, որ ինչքան հզորանում է հասարակական կոպիտ ուժը, այնքան նվազում, քայքայվում է երազի սկզբունքը, որքան պատերազմը՝ ի դեմս նրա սանձազերծողների ու նրանից շահ վաստակողների, լայն է տարածում իր շոշափուկները, այնքան ճղակոտոր են լինում գյուղացիության հույսի թևերը:

Պատմվածքը բացվում է «երազի ու հույսի սկզբունքը» մարմնավորող գյուղական մի խեղճ կնոջ՝ Շարմաղ բիբու կերպարով: Յոթանասուն տարի ապրել է իր հարկի տակ, անխոս աղոթել աստծուն, երկրպագել նրա սպասավորներին Շարմաղ բիբին: Յոթանասուն տարի շարունակ ավանդապահ հայ կինը անտրտունջ, ինքն իր մտքերի հետ, կամովին կատարել է միևնույն արարողությունը. «Շարմաղ բիբին երեկոյան, երբ ժամհարը քաշում էր եկեղեցու զանգերը,— խրճիթի ծանր դուռը տնքալով բաց էր անում: Երկար ու կերկեր, իբրև արևելյան թախծոտ երգ, ճռնչում էր հին դուռը, երբ պատավի դողացող ձեռքերը ձգվում էին դեպի դռան մաշված

ունկը: Խավար խրճիթում դռան երգին արձագանքում էր պղինձների զնգոցը և Շարմաղ բիբու ջինջ ձայնը.

— Քո փառքը շա՜տ, էսօր էլ զանգերը զարկին,— մրմնջում էր այդ լուսէրես կինը, որին իրիկնային զանգերը ավանդում էին անանձնական անգորը»:

Այս պատկերում ամփոփված է կեցության մի կատարյալ հանգրստություն ու վեհություն: Այդ «հանգստության» հիմքն այն է, որ կյանքն անցնում է թեթև ու մեղմ սահանքով, երկնային օրհնությամբ, հույսի ու անանձնական սպասումների հերթագայությամբ:

Շարմաղ բիբին մինչև իր կյանքի մայրամուտն անդավաճան ու անչար հավատացել է, որ զանգերի զողանջների հետ երկնային մի օրհնություն է ներս մտնում իրենց խրճիթը և դրա համեմատ կառուցել է իր անուրջները երջանկության ու բախտի ոսկեթև աղավնիների մասին, որ գալիս են երազած անտեսանելի աշխարհից ու նրա գեղջկական միամիտ հայացքով՝ թևածում աշխարհի վրա, գյուղի վրա, իրենց խրճիթի վրա, բոլոր խրճիթների վրա, ավետելով խաղաղություն ու բարություն: Երկնային կյանքը Շարմաղ բիբուն պատկերանում էր ֆանտաստիկ տեսքով՝ հրաշքներով ու տեսիլներով լեցուն: Կյանքն էլ, այդ պատճառով, նրան քաղցր երազ էր թվում, երազ, որ ափ ու սահման չուներ: Շարմաղ բիբու համար զանգերի զողանջին հավատալը ոչ այնքան կրոնական զգացում էր, որքան կյանքի անվերջ ձախորդություններին ու տառապանքներին դիմանալու յուրահատուկ ձև: Դրանով նա աշխատում էր «հեռանալ» իրէնից, իր շրջապատից, «մոռանալ» ամենին և կենտրոնանալ նրա մեջ, ինչ հեռու է իր շրջապատից, ինչը մոռացնում է առօրեականը:

Բայց կատարվում է «անսպասելին»: Երազող կնոջ ամենօրյա աղոթքի՝ նրա գերագույն հույսի պոռթկման պահին, գյուղական գզրի ձայնի չարագուշակ ու ահավոր որոտը խլացնում է եկեղեցական զանգերի զողանջը. «է՛-հե՜-հե՜յ,— ալիք-ալիք դիզվեց ձայնը,— ժողովո՛ւրդ... Թագավորի հրամանով առավոտը կանուխ ձիատերերը ձիով քաղա՜ա՜ք, հե՜յ-հե՜յ... Ով չտանի, թագավորի հրամանով տունը, տեղը, է՛-հե՜-հե՜յ...»:

Եկեղեցական զանգերի զողանջի և գզրի կանչի հակադրության իմաստը «մարդկայինի» ու անմարդկայինի բացահայտումն է: Գզրի կանչը ազդարարում է անմարդկայինը, չարիքի սկզբունքը:

Տեսարանի տպավորությունը ուժեղացնելու համար Բակունցը բնորոշ զուգահեռներ է անցկացնում գզրի կանչի և նրա ձայնը լսող մեծ ու փոքրին պաշարած խուճապային տրամադրությունների մի-

ջև։ Ահա մի պատկեր՝ բազմաթիվ նույնանման տեսարաններից, մի բնորոշ վերաբերմունք դեպի գզրի հաղորդած նորությունը. «Երբ Շարմաղ բիբին եկավ, տեղը նստեց և երեխաները տատի ներկայությունից սիրտ առան,— Սիմոնը, խոր հառաչելով, կարծես ինքն իրեն, ասաց.

— Էսօր Մինասի տղան էր պատմում... Ասում էին՝ սուտ կլինի, ա՛ռ քեզ»։

Այսպիսով, ճշտվում է դեռ գզրից առաջ գյուղ հասած ահավոր լուրը և ճշտվելով, գյուղ է բերում առաջին ցնցումները։ Սիմոնի մի կիսատ, մինչև վերջ չասված, «չկլորացրած» արտահայտության մեջ (թե ինչ էր պատմում Մինասի տղան,— դա գիտի միայն Սիմոնը) ո՞րքան կսկիծ ու ներքին ցավ, միաժամանակ այդ ցավից ծնված աղոտ հույս («ասում էին՝ սուտ կլինի») և այդ հույսը անմիջապես հերքող դաժան իրականության զգացողություն (նախադասությունն ամփոփող «ա՛ռ քեզ» արտահայտության մեջ)։

Հայկական փոքրիկ գյուղը գզրի մի կանչով խուճապահար հնբարկվում է մարդկային տառապանքների բարձրացող ալիքին, գզրի մի կանչով հիմնահատակ փուլ է գալիս Շարմաղ բիբու կառուցած երազների աշխարհը, տնտեսական ծայրահեղ քայքայման սպառնալիքը դաժան պարտքամուրհակի նման կախվում է բոլոր խեղճերի ու թույլերի վրա։ Բակունցը թեև միայն Սիմոնին՝ Շարմաղ բիբու որդուն է ներկայացնում վերահաս տագնապների ու մաքերի մեջ, միայն նրա խեղճացած կերպարանքն է տալիս՝ գրեթե խիկոր, անհույս, մտամոլոր, և՛ ցրված, և՛ կենտրոնացած կերպարանք, բայց զգացնել է տալիս, որ այդպես տագնապների մեջ էին նաև գյուղի մյուս բոլոր ձիատերերը, մոտալուտ պատերազմի բոթից ահաբեկված բոլոր գյուղացիները։

Շարմաղ բիբու ոամիկ հավատից՝ նրա աղոթքից մինչև գզրի կանչը,— այսպիսին է «Սպիտակ ձին» պատմվածքի առաջին հորձանքի բովանդակությունը։ Պատմվածքն ունի նման մի քանի, իրար հաջորդող հորձանքներ, որոնք օղակվում են բնական ճանապարհով, այնքան բնական, որ թվում է, թե ոչ թե հեղինակն է կազմակերպում գրվածքի նյութն ու հերոսների փոխհարաբերությունը, այլ պատումը առաջ է գնում ինքնաշարժ եղանակով։

Պատմվածքի այս առաջին հորձանքին իրավամբ առանձին ու կարևոր նշանակություն է տալիս հեղինակը։ Սա լավ հղացված բնաբան է ամբողջ պատմվածքի դրամատիկական էության համար։ Այստեղ ձևակերպված դաղափարը այնուհետև ավելի նշանակալից ու կոնկրետ բովանդակություն է ստանում, երբ մի կողմ է դրվում

Շարմազ բիբու «երազի պատմությունը» և պատմվածքի հունն է մտնում նրա սյուժետային կոնկրետությունը՝ Սիմոնի և նրա ձիու իրական պատմությունը:

Երբ հնչում է գզրի կանչը, ծայր է առնում, ավելի ճիշտ՝ գիտակցվում է Սիմոնի հոգեբանական ու սոցիալական ծանր դրաման: Շատ էր չարչարվել, շատ էր պատեպատ խփել իրեն Սիմոնը, մինչև որ ձեռք էր բերել իր ընտանիքի նեցուկը՝ Յոլակ անունով ձին, «կապտավուն մորթով, որի վրա, ինչպես աստղերը, ցրված էին սպիտակ նշաններ: Երկա՜ր, ալիքաձև պոչ ուներ Յոլակը: Եվ ասում էին, թե հին ու ազնիվ ցեղի շառավիղն էր այդ ձին, որ Սիմոնը գնել էր մի երկու տարի առաջ, փոխարենը տալով իրենց եզը, մի անմայր հորթ, մի կարպետ և երկու բեռ ցորեն»:

Սիմոնը Յոլակին ձեռք էր բերել այնպիսի հրճվանքով, ինչպես մի ամբողջ աշխարհ ստանար: Առաջին օրը, «ուրախության ժպիտով» (սա միակ պայծառ, ընդգուն գույնն է ամբողջ պատմվածքում), նա ձին տարել էր մոտակա աղբյուրը, առաջին անգամ կյանքում ապրել հոգեկան բավարարվածության զգացում: Իսկ այժմ, այս չարագուշակ օրը, նա ստիպված է քաղաք՝ զորահավաքի տանել իր հույսն ու իր ապավենը, իր գոյության խարիսխը: Երբ վերջնականապես հաստատվում է պատերազմի բոթը,— Սիմոնը ականջը սրած հետևում էր դրսից եկած լուրերին,— տակն ու վրա է լինում նրա հոգեկան աշխարհը, թերևս կյանքում առաջին անգամ նա դիմում է ինքնավերլուծության և նույնիսկ ապստամբում է ինքն իր դեմ:

Գյուղացու զայրույթը անցնում է ձիու նկատմամբ ունեցած սիրո և կոպտության, հույսի ու ցավի, կարոտի ու դժգոհության, քնքշության ու վրդովմունքի պրիզմայի միջով,— հոգեկան հակադիր տրամադրություններ, որոնք արագ-արագ հաջորդում են միմյանց, սրում նրա ներքին կոնֆլիկտը ոչ թե իսկական մեղավորների հետ, այլ «իր» հետ, իր «ձիու հետ»: Ջերմ գորովանքով Յոլակին փայփայող, նրան բոլորանվեր կապված Սիմոնը պատեպատ է դիպչում, հուսադրում իրեն, թե՝ «ռուսի զազախը սրա վրա կարող է նստի՞... Ջէ՛, չեն տանի»,— նորից հերքում քիչ առաջ մտքով անցածը, վրդովվում, ապա թեթևացած շունչ քաշում՝ նորից աղոտ հույսի ակնկալիքից:

Սիմոնը հոգեբանական դաժան ճգնաժամի մեջ է: Այս ճգնաժամը պատմվածքի երկրորդ հորձանքն է, իսկ սրա բարձրակետը այն տեսարանը, երբ գյուղացին գոմ է մտնում ու ձիու առաջից վերցնում խոտի խուրձը, կարծելք թե իր առաջ կանգնած էր ոչ թե

վաղեմի, սպասած, երազած բարեկամը, այլ թշնամին, իր դժբախտության պատճառը. «Դարպասի մոտ Սիմոնը մի պահ կանգնեց, նայեց ձիուն, որ արոտից վերադարձել և ախորժակով խժռում էր սարի թարմ խոտի խուրձը, երբեմն մռութով քրքրում խուրձը և փնտրում սուսամբարի տերև։ Սիմոնը տխուր նայեց։ Յոլակի ողորկ մարմինը և մորթու սպիտակ բծերը աստղալուսին մեղմ շողշողում էին։

Նա մի անգամ էլ տեսավ, որ ձին նիհար չի և շար վրդովմունքով կանչեց.

— Սատկա՛ծ, քիչ կեր, էլի, տրաքվելու չես հո՞...

Կանչեց ու խուրձը դրեց գոմի կտրան»։

Առաջին անգամ Սիմոնը զիջեց իր սերը, առաջին անգամ նրա խոսքը սառցավ զայրագնած կոպտության շեշտ, որին անմիջապես հաջորդեց զղջման ու խղճահարության զգացմունքը. «Գոմում կապած ձին լսեց տիրոջ ոտնաձայնը, նորից վրնջաց։ Սիմոնը խղճահարվեց. նա ճրագը վառեց, խոտի խուրձը գրկեց և ներս մտավ գոմը։ Յոլակը ուրախությունից վրնջաց, մի քանի քայլ արեց, փորձեց կապը կտրել, բայց չկարողացավ։ Սիմոնը խուրձը մսուրը դրեց և երբ ձին մռութը կոխեց մեջը,— ձեռքով շոյեց Յոլակի փափուկ մեջքը»։

Բակունցն այստեղ մի պատկեր է տալիս ընդամենը՝ ձին ու մարդը դեմ-դիմաց կանգնած, բայց այնքան նուրբ ձևով է հաղորդում նրանց անդրադարձ փոխհարաբերությունը, որ պատկերը դառնում է մանրամասնության չափ սպառիչ ու իմաստալից, իրականության չափ լիքը։

Այստեղ, լիրիկական սրտագին վերաբերմունքով, մի ակնթարթ կարծես խաղաղվում է Սիմոնի նեբքին աշխարհը, մի ակնթարթ նա վերանում է իրեն հոշոտող հարցերից։ Դա, սակայն, արտաքին, թվացյալ հոգեկան խաղաղություն է, զայրույթի ժամանակավոր զսպում, որ նորից ավելի ուժգին պոռթկումով մոլեգնի պատմվածքի հաջորդ տեսարանում։

Անեզր տխրություն է պատում Սիմոնին և նրա ընտանիքի անդամներին, երբ գալիս է ձիուն գոմից հանելու ժամը. «Տխուր ժամ էր, երբ Սիմոնը դռնից հանեց ձին։ Կարծես նեբսը նա զարդարել էր մի դագաղ, իսկ դուրսը սպասում էին այդ վայրկյանին, որ աղի արտասվեն...

Տանեցիները դանդաղաքայլ հետևեցին մինչև հարևանի դուռը, ասես հուղարկավոր էին մի թանկագին դագաղի, որին ուղի էին գցում մահվան անվերադարձ ճանապարհով»։

Հայկական գյուղի բնական տեսարան է այս ամբողջ արարողության նկարագրությունը՝ հագցված քանդակային ռելիեֆության ու ցայտունացման։ «Դռան շեմքին կանգնել էր մերկ երեխան ու բարձր-բարձր հեկեկում էր և կանչում հորը։ Բայց ուշ էր։ Սիմոնը Սաքու տղայի հետ արդեն իջնում էր ձորակը, որպեսզի միանա ուրիշ ձիավորների։

Մայրը վերադարձավ, գրկեց տղային ու տուն տարավ։ Շարմաղ բիբին ու Շողերը կանգնեցին այնքան, մինչև ձիավորները դարիվերը բարձրացան և պահվեցին բլուրի հետևը»։

Տխուր կոլորիտով նկարված այս տեսարանին հաջորդում է պատմվածքի մյուս, թվով երրորդ հորձանքը՝ ձիատեռերի երթը դեպի մեռձակա քաղաք։ Սգի թափորի է նման ձիավորների լուռ շարժումը. «Բոլորն էլ իրենց դժվար մտքերի հետ էին, ձիերն էին համեմատում իրար, ուշի-ուշով դիտում, որպեսզի որոշեն, թե ո՞րը նորից կվերադառնա այս ճանապարհով և որի՞ սանձն ու սարքը տերը շալակած տուն կբերի, որպես մեռած մարդու զգեստներ, որոնց վրա այնպես դառնապի ողբ են ողբում գյուղի կանայք»։

Այս տեսարանում, Սիմոնից բացի, պատմվածքի մեջ են մըտնում նաև ուրիշ գյուղացիներ, նույնքան խելք ու կրակ, նույնքան շվարած ու տանջված, նույնպես իրենց ֆիզիկական ու կենսական առողջ հյութերը տաժանակիր աշխատանքում մաշած։

Նրանք բոլորը՝ Սիմոնի համագյուղացիները, գյուղից հեռանում են՝ հոգսը սրտներում ծանրացած, մտամոլոր, երկյուղած, անթարթ հայացքները հառած երկնքին, «կարծես մի քաղցր աչք նայում էր այնտեղից և փրկության աղոտ հույս էր ներշնչում»։

Մեկ այս, մեկ այն գյուղացու կողմից նետված բնորոշ արտահայտությունների, «անհոգ» ու «անդարդ» կատակների ու սրախոսությունների, միմյանց հուսադրող կամ միմյանց հեգնող դարձվածքների, կենցաղային բազմազան մանրուքների միջոցով, որոնք ցրված են պատմվածքի տարբեր հատվածներում,— Բակունցը տալիս է առաջին համաշխարհային պատերազմի շրջանի հայկական գյուղի տնտեսական ծանր կացության նկարագիրը։ Դա ամենից բնորոշ գծերով երևում է ճանապարհի տեսարանում։ Այդ տեսարանը կառուցված է գերազանցորեն գյուղացիների տրամադրությունները նրանց խոսք ու զրույցի միջոցով ներկայացնելու նպատակով։ Բակունցը դրսևորում է ոչ միայն երկխոսության կառուցման վարպետություն, այլ կարողանում է խոսքի այդ կոլորիտային հյութից տաղերամարտության մեջ ցուցադրել և՛ նյութական աշխարհի պատկերը, և՛ ներկայացնել ժողովրդական բնավորության լավա-

գույն հատկանիշներից մեկը: Ո՞րն է այդ հատկանիշը: Դա նրանց հոգում եղած մշտավառ հույսն է. անգամ սոցիալական ամենածանր աղետի ժամանակ ժողովրդի մարդկանց էության մեջ չի խլանում այդ մեծ զգացմունքի կյանքը: Նրանք կատակում են, ձեռ առնում իրար՝ «մոռանալու» վերահաս հարվածի ծանրությունը, ստեղծում են «փրկության» ու գալիքի լրացուցիչ, անիրականալի, բայց «խոստումնալից» պատկերացումներ:

«Սպիտակ ձին» պատմվածքի ձիատերերի զրույցը, որի մեջ ընդգծվում է նրանց վերաբերմունքը դեպի համաժողովրդական աղետը՝ պատերազմը, հիշեցնում է հայ գրականության մի ուրիշ առաջնակարգ պատմվածքի՝ Ստ. Զորյանի «Պատերազմի» մեջ նկարագրված հայրենի գյուղից՝ Կաղնուտից դեպի զինվորական հավաքակայան հեռացող «զապաս տղերանց» արտաքուստ անհոգ, բայց ներքին խոր տագնապներով հագեցած զրույցը:

Եվ ընդհանրապես «Սպիտակ ձին» և «Պատերազմը» հայտնաբերում են նմանության շատ հարազատ կողմեր: Այդ նմանությունը սկսվում է նախ և առաջ հիմնականից՝ երկու գրվածքների մտահղացումից: Երկու պատմվածքներն էլ պատկերացնում են պատերազմի արհավիրքների անդրադարձումը աշխարհի լայն ճանապարհներից հեռու ընկած հայկական գյուղերում: Եվ Բակունցը, և Զորյանը անմիջականորեն չեն անդրադարձնում ռազմաճակատը, չեն նկարագրում զինվորի շինել հագած հայ հողագործներին՝ մաճկալներին ու սերմնացաններին՝ պատերազմի խրամատներում ու երթուղիներում:

Երկու դեպքում էլ արձակագիրներին հետաքրքրում է այն հարցը, թե ինչպես է հայկական գյուղը, հազարավոր կիլոմետրեր հեռու ընկած պատերազմական գործողությունների վայրերից, իր վրա զգում պատերազմի ավերածությունները, ինչպես է պատերազմը դառնում նոր տրամադրությունների բնկման ու արթնացման սկզբնակետ: Մեկնաբանության մեջ նման լինելով իրար, «Սպիտակ ձին» և «Պատերազմը» սյուժետային տարբեր բովանդակություն ու գեղարվեստական խնդիր ունեն: Ստ. Զորյանի «Պատերազմը» պատմում է պատերազմից դարձած գեղջուկներից մեկի՝ Մաճկալանց Դավթի ողբերգության մասին: Դավիթը վերադառնում է մի ոտքը կաղ, հոգնած ու տխուր, ծանր տագնապներով: Հայրենի էրկնքի տակ Դավիթն իրեն ավելի քան օտար ու մենակ է զգում. ջահել կինը թողել-հեռացել է, ծեր հայրն ու մայրը խեղճացել են, սմքել՝ ուժասպառության չափ: Դավթի հոգեբանական դրաման սոցիալական խոր դրամայի է վերածվում, երբ երկար բացակայությունից

հետո նա գնում է վարատեղ՝ օգնելու ծերացած հորը: Դավիթը բռնում է մաճն ու գնում արորի հետից. «Չորրորդ թե հինգերորդ ակոսի վերջում, սակայն, արորը հանկարծ դուրս պրծավ ակոսից և վարածն ընկավ: Դավիթը ոտը դեմ տվեց՝ արորն իր տեղը գցելու և հանկարծ... ծունկը բռնեց ու չոքեց: Ի՞նչ պատահեց: Նա սաստիկ ցավ զգաց. ծնկին դիպած հին գնդակի տեղն այնպես ծակեց, կարծես մեկը շամփրեց նրան, ոտից մինչև գլուխ վազեց մի տաք հոսանք և քրտինքը միանգամից ծածկեց նրա ճակատը»:

Այս գործողությունը կրկնվում է մի քանի անգամ, նորից նույն ցավերը, և Դավիթը հայրենի հողի վրա վերապրում է աշխատավոր գյուղացու ամենամեծ ողբերգությունը՝ ավելորդությունը աշխատանքի համար: Ճիշտ է նկատվում, թե «Պատերազմը» պատմվածքի մեջ «գործողության ծայրակետը ոչ թե տանուտերի սպանությունն է Դավթի կողմից, այլ Դավթի վիրավորված ոտքի այն ծակոցը, որը վինաթափ արեց նրան, կտրեց այն թելը, որով նա կապված էր կյանքի հետ, աշխարհը մթնացրեց նրա համար»[7]:

Մաճկալենց Դավթի կրկնօրինակն է նաև Սիմոնը, որը թեև չի անցել պատերազմի ուղիներով, սակայն, նա էլ անցնում է հոգևոր արթնացման նույն հունով, ինչ-որ Դավիթը: Սիմոնի լռությունը ձիատերերի բափորի մեջ, անպայմանորեն հիշեցնում է Դավթի հոգևկան աշխարհի ներքին պատկերը: Բայց այս երկու պատմվածքները ավելի նմանություններ են հայտնաբերում մանրամասնությունների մեջ՝ գյուղական աշխարհի մարդկանց հոգեբանության ճանաչողության իմաստով:

Դառնանք Ստ. Զորյանի պատմվածքի այն հատվածին, որ վերաբերում է պատերազմ գնացող գյուղացիների զրույցին: Ահով ու տագնապով հայ գյուղացիները հնձի ամենաթեժ ժամանակ ճանապարհ են ընկնում դեպի զորակայան, սարսափով մտածելով, որ իրենց հետևից թողնում են կատարյալ աղքատություն՝ անօգնական, ծերացած ծնողներին, անքաղ արտերը, առանց աշխատող, դատարկված, ամայացած գյուղը: Բայց երբ դուրս են գալիս Կաղնուտից, կարծեք թե նրանք մոռանում են ամեն ինչ, սկսվում է նրանց խոսքի սուսերամարտը: Կատակներ, թևավոր խոսքեր ու սրամտություններ: Միայն Դավիթն էր, որ չէր մասնակցում խոսակցությանը, լուռ, գլխիկոր հետևում էր «տղերքին». «Տղերքը» խոսում էին, բայց նա այդ աղմուկների մեջ տեսնում էր միայն հրացան, կաղարմա, ցեխոտ ճանապարհներ, ուր քարշ է գալիս իրենց հետևակ գունդը, հոգնած, դադրած, փթաչափ բեռան տակ»:

[7] Խ. Սարգսյան, Ստեփան Զորյան, Երևան, 1961, էջ 268:

Դավիթը պատկերացնում էր ապագան, ուղիներ էր որոնում, բայց ելք չէր գտնում՝ հաղթահարելու դաժան կացությունը: Նրա էությունը լուռ խմորման մեջ է...

Հիշենք «Սպիտակ ձին» պատմվածքի համապատասխան հատվածը: Հնձի ժամանակ էր. «Ծփում էին լեռան լանջերի բարձր խոտերը... Հիմա կզրնգան գերանդիները, լորը կթռչի խոտերի միջից և լեռնային կաքավը կկարդա կանաչ սաղմոսը»:

Այս երազանքը «ձիատեր» գյուղացիների՝ աշխատավոր մարդկանց մեջ ծնում է ծանր մտքեր, անհուն տխրություն և հանկարծ, այդ ծանր պահին պայթում է «զվարթ» ծիծաղը, բացվում է սրահոսության կծիկը, մեջտեղ են գալիս ժողովրդական թևավոր խոսքերը: Տվյալ դեպքում ծիծաղը հանդես է գալիս որպես հոգեկան ցավի ու սուր տանջանքի ձևերից մեկը: Այդ «զվարթությանը» չի խառնվում միայն Սիմոնը, միայն նա էր լուռ ու ինքնամփոփ, ինչպես Դավիթը իր շարքի մեջ. «Սիմոնը թիկնել էր քարին, թրջում էր հացը պաղ ջրի մեջ և դանդաղ կրծում: Երբեմն նայում էր արածող ձիերին, որոնք գլուխները չէին բարձրացնում ցողապատ խոտից: Գյուղի ձիերի հետ արածում էր և Ցոլակը:

Սիմոնը մերթ աչքի տակով համեմատում էր ձիու բարձրությունը մյուս ձիերի հետ և տեսնում, որ Ցոլակը նույնիսկ Գիլանց Մուքու ձիուց էլ կարճ է, մերթ հայացքը գցում էր սարալանջի կողմը: Եվ դժվարին մտքերը խռնվում էին ուղեղում ու ելքը չէր տեսնում: Ահա՝ նորից դառնը կլոքի դառն աղքատությունը, վիզը կծռի ուրիշին, որ իր խուրձերը տուն բերեն, որ խոտը սարից բերեն: Ցոլակին կտանեն և հնձած արտում խուրձերը անձրևից կսևանան...»:

Զորյանի և Բակունցի պատմվածքների երկու հատվածների մանրամասնությունների այս զուգադիպությունը պայմանավորված է երկու տաղանդավոր արձակագիրների՝ հայ գյուղացու կենցաղի ու հոգեբանության փայլուն գիտակների, ռեալիստական մեթոդի պարզատեսությամբ: Անհավանական չէ, որ Բակունցը ինչ-որ չափով ներշնչվել է Զորյանի պատմվածքից[8] և, ընդհանրապես, ժողովրդական կյանքի ու ժողովրդական բառ ու բանի հետ կապված նրա արձակից: Բայց հնարավոր է, որ այդ զուգադիպությունը առաջ եկած լինի կյանքի նույնատիպ պայմաններում ստեղծված նման պատկերացումներից, որոնցից էլ քաղել են նրանք իրենց պատմվածքների նյութը, սյուժեն, պրոբլեմները:

Դառնանք Բակունցի պատմվածքին և ծանոթանանք նրա մյուս թվով չորրորդ հոդվածին: Մարդկանց և ձիերի շարքերը հասնում

[8] «Պատերազմը» հրատարակվել է 1924, իսկ «Սպիտակ ձին»՝ 1928 թվականին:

են քաղաք. «...Վրնջում էին ձիերը՝ մետաղաձայն ու երկարածոր, ինչպես տխուր երգը, կարծես վերջին հրաժեշտն էին ուղարկում լեռնային կապույտ լճերին, որոնց ջրից խմել էին, տափաստաններին, որտեղ անցել էր նրանց մանկությունը և ամայի գոմերին: Մեկը թավ էր վրնջում, մյուսը՝ արծաթահնչյուն և բարձրանում էր հետևվի ոտքերի վրա, ինչպես գազազած ցուլ, ձգում էր սանձը և չէր ուզում իջնել այդ անվերադարձ ուղիով»:

Ռեալիստական այն դիտողականությունը, որով հագեցած է պատմվածքը,— երբ Բակունցը նկարագրում է ձիերին, նրանց տերերի կանչն ու աղմուկը, հրապարակում բազմած «իշխանականների» ու ստորադաս պաշտոնյաների խումբը՝ «իրենց պաշտոնական տարազով, շքանշաններով ու պղնձյա ծանր մեդալներով», ձիերի ընտրության գործողությունը, ձիու փոխարեն նրա տիրոջ ձեռքում մնացած «թղթի կտորն» ու համետը, գյուղացիների երկյուղած տագնապը («Հը՞, շատ են տանում»—«Էլ մի ասի, զուլում ա»),— այս ամենը հասնում են սպառիչ ամբողջության: Մի քանի էջի վրա կյանքի մեծ ու փոքր հակասություններ, ժամանակաշրջանին բնորոշ զույներ ու տրամադրություններ, մարդկային կործանվող ճակատագրեր, կենցաղի արժանահավատ պատկերներ, մարդկային ցնցող դրամաներ, որի բարձրակետը Սիմոնի դաժան արարքն է՝ սեփական ձիու նկատմամբ:

Հասնելով ձիերի հավաքատեղը, Սիմոնը ամբողջովին համակվում է Ցոլակին փրկելու զգացումով, ամբողջովին խմորման մեջ է, թեև թվում է, թե նրա հոգու մեջ ոչ մի շարժում չկա: Այդ խմորումը նրան բերում է որոշակի վճռի, նրան գործելու մղումներ է տալիս: Բայց ի՞նչ: Հանցանք, որ ծնվում է մարդկային հոգու մոլեգնությունից: Իսկ ո՞րն է Սիմոնի գործած հանցանքի կոնկրետ արտահայտությունը: Նա ետ է դարձնում Ցոլակին և քշում դեպի գետափ. «Այդպես փախչում են սարսափից: Այդպես փախչում է հոտը, երբ կայծակն ահռելի որոտով խփում է մոտակա ժայռին: Այդպես դողահար վազում է գազանը, երբ հրդեհվում է անտառը»:

Եվ պարտված, խուճապահար, անզոր մարդու այդ փախուստին հետևում է բուն հանցանքը. «Սիմոնն անսովոր արագությամբ ձիու համետը հանեց: Արևի տակ փայլփլեց ձիու ողորկ և գեր մեջքը: Ապա նույն արագությամբ կռացավ և գետնից վերցրեց մի չեչաքար»: Հուսահատ կատաղությամբ նա չեչաքարը քսում է ձիու մեջքին,— գործողություն, որ Բակունցը նկարագրել է գեղարվեստական նուրբ անցումներով, գործողություն, որին նա հոգեբանական անսովոր իմաստ է տվել: Ցոլակի մեջքին բացված վերքը,— ասում

է Բակունցն այդ գործողությամբ,— խոր վերք է բացում նաև Սիմոնի սրտում: Դա անհուսորեն պարտված մարդու մաքառումն էր իր դեմ, նրա զայրագնած բողոքն էր աշխարհի կարգի դեմ, սոցիալական անարդարության դեմ: Այդ գործողությամբ Սիմոնը փորձում էր փշրել իր նմաններիի վրա ծանրացած տնտեսական կապանքները: Դրանով նրա հոգեկան աշխարհն էր մուտք գործում աշխարհի հետ չհաշտվելու գաղափարը: Դրանով նա ինքնադատաստանի խոսք էր ասում:

«Սիմոնն ու Յոլակը նույն ճանապարհով գնացին դեպի հրապարակը,— շարունակում է պատումը Բակունցը,— երկուսն էլ գլխիկոր էին, մարդն իր դաժան խոհի հետ էր, կասե՞ն այժմ, թե ոչ, ձին հազիվ տնքում էր, պղտոր աչքերի առաջ գլխիվայր կախված մի չնաշխարհիկ արոտ»: Այդ դրվագն ավարտվում է նրանով, որ հրապարակի սեղանի շուրջը բազմած աստիճանավորները, սառն անտարբերությամբ, ասես ոչինչ չէր եղել, Յոլակին միացնում են պիտանի ձիերի երամակին: Ավերվում է գյուղացու ընտանիքը, թալանվում է գյուղաշխարհի դեղեցկությունը («Լեռնային գյուղի սառը խավարում վրնջում էր անմայր մի քուռակ»), ավերվում է Շարմազ բիբու կառուցած հույսի աշխարհը. «Հետո քանի երկար իջավ և զանգեր զարկեցին, բայց մինչև մահ, իրիկնապահին նա ոչ դուռը բացեց և ոչ էլ զանգերի ղողանջը որպես անանձնական օրհնություն ներս մտավ նրանց սև խրճիթը...»:

Պատմվածքի վերջաբանը,— վերադարձող գյուղացիների շարքից առանձնացած Սիմոնը դատապարտում է իր արարքը և արտասանում ղջումի սրտառուչ խոսքը՝ «Հենց իմ փիսուիյունը մնաց, Յոլակ... Հիմա հազար ձիու մեջ անտեր խրխնջում ես»,— ընկալում ենք որպես պոռթկացող բողոք կյանքի կապանքների դեմ, որպես ապարդյունության դառն զգացում այն բանի համար, որ այդ կապանքները մղձավանջի պես ծանրանում են ապրողների վրա, մթագնելով նրանց կյանքը: Այդ ղջման խոսքի մեջ վերստին վերադառնում է Սիմոնի ժամանակավորապես «կորցրած» մարդկայնությունը: Սա է «Սպիտակ ձին» պատմվածքի ամենավերջին հոր-ձանձի իմաստը:

Վ. Գ. Բելինսկին ասում է, որ գեղարվեստական երկի վերլուծությունը ինչ-որ չափով պայմանական աշխատանք է: Այդպես, պայմանականորեն էլ մենք Բակունցի թերևս ամենաամբողջական պատմվածքը տրոհեցինք առանձին հատվածների՝ իրար հաջորդող հորձանքների, որոնցից յուրաքանչյուրը չունի, սակայն, իրեն հատուկ, գրվածքի ամբողջությունից առանձնացած իմաստը: Ընդհա-

կառակը, այդ մասերը հիմնական մտահղացմանը ծառայող, վերջավորված գաղափարին ենթակա հոգեբանական նրբերանգներ են, որոնք նշանակալից իմաստ են ստանում ամբողջության մեջ:

«Սպիտակ ձին» պատմվածքում նույնպես, ինչպես «Նամակում...» գաղափարական բովանդակության առումով, գլխավոր իմաստը ժողովրդական ազնիվ ոգու ընդհարումն է պատերազմի առնձազերծած անմարդկայնության ուժի դեմ:

Չնայած ողբերգական կոլորիտին, Բակունցն այն կարևոր միտքն է արտահայտում, թե նույնիսկ ամենածանր կյանքն էլ ի վիճակի չէ հանգցնել հույսի անթեղը, խլացնել սրտի ձայնը, սպանել մարդկայնությունը, ամլացնել մարդու հոգին: Սիմոնը պարտվում է դաժան գոտեմարտում՝ կորցնում է իր ամենանվիրական գանձը՝ ձին, մտախոհ տանջանքով կանգնում է իր նյութական և հոգեկան կորուստների փաստի առաջ, բայց նրա հոգու անօրինակ չարչարանքը դառնում է սկիզբը նրա վերածնության:

Սիմոնի և նրա բախտակիցների թեմային զուգահեռ, կարծեք թե աննկատելիորեն, զարգանում է սպիտակ ձիու թեման: Սպիտակ ձին Կոստանդ աղայի պատկանելությունն է, որի վրա արքայավայել բազմած նա անցնում է իրենց ձիերին զորակայան տանող դյուղացիների մոտով, կարծեք թե ընդգծելու իր արտոնյալ վիճակը: Սպիտակ ձին վերադառնում է դյուղ այն պահին, երբ մայրամուտին, ղխիկոր, ձիերի սանձերն ու չվանները շալակած, անխոս ու մոլոր քայլերով, գնացած ճանապարհով վերադառնում են պարտված դյուղացիները: «Հանկարծ Կաթնաղբյուրից ներքև, քարերի վրա գրնգացին ծանր պայտերը: Հնծվորը Կոստանդ աղան էր, սպիտակ ձիու վրա: Միայն Շուղունց Աբելը կիսաբերան ընդունեց նրա ողջույնը: Մյուսները քարի նման լուռ էին: Դարբնի տղան, ատամները սեղմելով, գայրացավ.

— Տեսա՞ր, Սիմոն, սևն ու սպիտակը...»:

Սա այն լուռ ու ազնիվ գայրույթն է, որ արդեն դուրս է գալիս խմորման վիճակից և ուղիներ փնտրում՝ գործողության վերածվելու համար:

Սիմոնի ձիու և Կոստանդ աղայի ձիու լռելյայն հակադրությամբ ներկայացվում է տիրապետող իրականությունը իր իսկական էության. կապանքների առկայությունն էլ թելադրում է մյուս կողմի գայրույթն ու ատելությունը: Այս դրույթն էլ հիմք է դարձել պատմվածքը վերնագրելու «Սպիտակ ձի»,— այն դեպքում, երբ սպիտակ ձիու մոտիվը «ամենաանշան» տեղն է գրավում պատմվածքում:

«Սպիտակ ձին», ինչպես նրանից առաջ քննարկված «Նամակ տունս թագավորին» պատմվածքում Բակունցի վարպետությունը նվաճում է արվեստի բարձր կատարներ: Դրանք լայնաձայն ընդհանրացումներ են, կերտված ռեալիստական վարպետության բարձրագույն օրենքներով: Այդ պատմվածքներում Բակունցը ոչ միայն արձանագրում է Արթին պապի կամ գյուղացի Սիմոնի հետ կատարված դժբախտ անցքերի պատմությունը, այլև նրանց մարդկային ճակատագիրը դիտում է նման հարյուրավոր երևույթների հետ սերտ կապակցության մեջ, կյանքի մասնավոր փաստերը ծառայեցնում է կյանքի ամբողջության պատկերացմանը, առանձին փաստերի վերլուծությունից գնում է դեպի ժամանակաշրջանի սինթեզը: Նրա նկարագրած կենսական երևույթներն այն կաթիլներն են, որոնց մեջ ցոլանում է ժողովրդական տառապանքի անհատակ ծովը:

Բակունցի վերցրած փաստերը դադարում են սոսկ փաստեր լինելուց, այլ դերաճում են ամբողջի պատկերին, իրենց վրա կրելով միջավայրի կնիքն ու շունչը: Ռեալիստական այս մեթոդը նրան հնարավորություն է տալիս առօրյայի գործնական կողմերի, ամենօրյա հակասությունների խաչաձևումների միջից որսալ նրանց խտացումը, մարդկային առանձին ճակատագրերի միջից վերհանել ժողովրդական ոգու մեծարման սինթեզը:

Այդ լայն հայեցակետը իր դրոշմն է դրել նաև պատմվածքների արվեստի վրա: Նրանցում աչքի է ընկնում սյուժեի և կերպարի ներդաշնակ ընթացքը, ավարտված կառուցվածքը, ժողովրդական խոսքի բնորոշ ձևերի ու երանգների օգտագործման հմտությունը, փոխադարձաբար լրացնող ու հարստացնող մանրամասների համախմբումը մի ընդհանուր առանցքի շուրջը, տարբեր տոների՝ դյուրաբեկ ջրաներկից մինչև էպիքական հիպերբոլան, հատու մանրագծերից մինչև մոնումենտալ գծերը, ղուգակցումը, և վերջապես՝ մանրամասների իմաստավորվածությունը: Սիմոնի բռան մեջ դրրված ստացականը կամ կապույտ նժույգի գազազած վազքն ու մահը փշալարի վրա («Մեռնող նժույգի ջինջ աչքերի մեջ ընդմիշտ սառչում էր հեռվի կապույտ լեռնաշխարհը») կամ ամպերի արյունոտ շառագույնը՝ «Սպիտակ ձին» պատմվածքում, արխալուղի վրա կաթած արյան շիթը կամ պապի հոգեդարձը «Նամակում...»,— Բակունցի պատմվածքները առատ են նման «խոսուն» մանրամասնություններով,— յուրաքանչյուրն ունի իր իմաստային հատուկ դերը:

«Սպիտակ ձին» մարդկային ապրումների բարդ շրջապտույտը փայլուն ձևով վերարտադրող պատմվածք է, որի բոլոր առավելությունները անհնար է տալ ավելի լավ, քան դա արել է հեղինակը:

Քննարկված պատմվածքների մեջ արտահայտված ժողովրդական ոգու հաղթանակի մոտիվին ուղիղ գծով միանում է «Եղբայրության ընկուզենիները» ծավալուն պատմվածքի ողբերգական թեմայի մեջ բացված հումանիզմի մոտիվը։

Այս պատմվածքում նույնպես Բակունցի խոսքը հետամուտ է ազգային բնավորության էպիքական բովանդակության վերհանմանը։ Պատմվածքի հերոսը՝ Աթա ապերը նույնպես, ինչպես Արթին պապն ու Լաո-Մարդարը, իր վիհ էությամբ կարծեք թե լրացնում է ազգային էպիքական բնավորությունների հերոսների շարքը՝ դրական մշակման բովով անցած մի նոր կերպարով։ Այստեղ էլ մենք տեսնում ենք դեղարվեստական այն սկզբունքների մարմնավորման օրինակը, որի իմաստը հետևյալն է. հայ գեղջուկ ժողովրդի սրտի ու խղճի պարունակությունն ավելի զորավոր է, քան սոցիալական, իրավական, կրոնական, դավանանքային բոլոր պատնեշները։ Այստեղ էլ արձակագիրը առաջ է քաշում ու հիմնավորում աշխատավոր մարդու հումանիստական բարձր էության խնդիրը, նյութ ընտրելով հայկական գյուղի պատմության դրամատիկական շրջաններից մեկի՝ հայ և ադրբեջանական ազգամիջյան արյունոտ ընդհարումների շրջանից։

Ծանր, դաժան օրեր են, վաղվա օրվա տագնապը գյուղացիներին նորից հավաքել է Շուղունց կոչվող քարատակը, որ այժմ «օգա չէր, ինչպես հիսուն տարի առաջ, այլ շատաբ, բազար և մինչև անգամ կլուբ»։ Գալիս են գյուղացիները այդ քարատակը, խոսում, զրուցում, հիշում անցած «երանելի ժամանակները», խորհրդածում պատերազմի ընթացքից, թանկ ու էժանից, գյուղական աշխատանքից, քաղաքական խնդիրներից, այս ու այն կողմից սաացվող լուրերից։ Հավաքվում են քարատակը և, բնականաբար, մեջտեղ է գալիս ժողովրդական երգիծանքի անսպառ հանքաքարը. մեկի հանգիստ ծորացող պատումի միջոցին հանկարծ շառաչում է մյուսի սրախոսությունը, մեկի խորհրդածության դանդաղ երկունքը ընդհատվում է ընդհանուրի դղրդացող ծիծաղի մեջ, ջրաղացպան Անդրու սիրտ մղկտացնող սազի նվագի պահին դուրս է նետվում Աթա ապոր աղմկոտ սարբը, մեկի անմեղ հարցասիրությանը հետևում է մյուսի հեգնական պատասխանը։ Ժողովրդական տոնահանդես է հիշեցնում գյուղական աշխատավորների հավաքույթը։

Կենցաղային գունեղ պատկերներ են, որ հաջորդում են իրար, սրախոսություններ են, որ առկայծում են ամեն մի քայլափոխի,

կծու, դառն հեգնության արտահայտություններ են, որ գյուղացիներն համար վահան են ծառայում՝ իրենցից վաղվա տագնապները ետ վանելու նպատակով։ «Հետաքրքրական այնպիսի դրույցներ են ծայր առնում գյուղացիների մեջ՝ հին օրերի մասին, որ լսողը կմտածեր, թե 1919 թվի ձմեռը չէ, այլ շատ վաղ ժամանակ, որ գյուղում ոչ կոմիսար կա, ոչ ֆրոնտ կա և ոչ սովի ահ,— մարդիկ մտել են այդ թաքստոցը և կրակի շուրջը բոլորած պատմում էն որսից, գաղաններից, քաջքերից, որոնք բնակվում են հենց այդպիսի քարատակներում, կարող են պարել, զուռնա փչել, մթնում կարող են մենակ մարդուն խաբել և քարափից գցել ձորը...»։

Բակունցյան բնորոշ գեղջկական տիպերի մի բազմագույն ցուցահանդես է քարատակի բնակիչների կազմը։ Իրենց հալածող անմխիթար կյանքից և իրենց տանջող ողբերգական խորհրդածություններից պաշտպանվելու համար է, որ նրանք դիմում են սրախոսությունների, թևավոր խոսքերին, անցած կյանքի վերհուշներին։ Դա այն պատյանն է, որով պաշտպանվում են, այն միակ «հուսատու» զենքն է, որով փորձում են հաղթահարել ֆիզիկական ու բարոյական տառապանքների ծանրությունը։

«Խրախճանք ժանտախտի պահին»,— մոտավորապես այսպես կարելի է ձևակերպել բակունցյան «տոնահանդեսի» ներքին բովանդակությունը։

Խրախճանք՝ հուսահատությունից ու ցավերից, խրախճանք, որ տեղի է ունենում ակամա, որին հետևելու են նորանոր դառնություններ ու դժբախտություններ։

Քարանձավն ապրում է վաղվա հույսով ու երազներով, սակայն, հույսի ծայրն ամեննին չի երևում։ Առջևում ականապատ դաշտ է, ավելի ծանր օրեր են սպասվում։ Դաշնակների և մուսավաթականների հրահրած հայ-ադրբեջանական ազգամիջյան անմիտ ընդհարումներին միանում է պլեբեյական խավերի ավելի զորավոր ու անհաղթահարելի թշնամին՝ սովը։

«Մտավ 1920 թիվը, ձմեռը զոռեց, սովը սաստկացավ,— արձանագրում է ժամանակագիրը։— Հայ չկա՛ր, ցամաք հաց, գարեհաց և նույնիսկ կորեկի բլիթ չկար։ Իսկ ձյունը գալիս էր և գարնան ոչ մի նշան չէր երևում։ Այդպիսի ձյուն Աթա ապերը իր կյանքում չէր տեսել։ Իզուր Տեր-Նորընծան ամեն օր գուշակում էր «բարեխառնություն օդի և ջերմություն ջրի»։ Ցերեկը ձյունը դադարում էր, երևում էր սառն արևը և նոր ձյունի ցոլքն ընկնում էր ժայռի լանջին։ Մարդիկ հազիվ էին մաքրում դուռ ու բակ և ցրտին կուչ գա-

լով՝ մի կերպ արահետ էին բացում դեպի հարևանի տունը, երբ գորշ ամպերը նորից էին կախվում. սկսվում էր ձյունը, լեռնային երկրի ձյունը, որ իջնում է անընդմեջ...»:

Պատերազմական գործողությունները, որոնք քարանձավում ապաստանած մարդկանց ամենօրյա խոսք ու զրույցի նշանակետն էին, ճակատներից եկած լուրերը, որոնց շուրջն էր պտտվում նրանց գաղտնությունները,—այս ամենը այլևս չեն զբաղեցնում նրանց: Այլևս ոչ որոշումներ են կայացնում, ոչ վճիռներ արձակում, ոչ հույսի խոստումներ տալիս միմյանց, ոչ դիմում մշտարթուն հեգնանքին. «Մարդիկ իրար էին նայում, նրանց դեմքերը համր էին և մռայլ, ինչպես քարանձավի պատերը»:

Դալկանում են գյուղացիների մաքի գույները, առաջվա կըտրուկ, սուր խելքի տեր գեղջուկները կարծեք թե դադարում են մտածելուց: Նրանք անօգնական թպրտում են դժբախտության անհուն ծովի մեջ՝ գտնելու փրկության դռները: Բակունցը հիանալի վարպետությամբ է տվել գյուղացիների տրամադրությունների մեջ կատարված անցումը՝ կյանքի սոցիալական առեղծվածների նախապատճառները որոնելու ծարավից մինչև ճակատագրի ողորմածության օրհնությունը, կրքոտ խորհրդածություններից մինչև անօգնական հառաչանքը. «Երբեմն մեկը քարատակում հառաչում էր թոքերը կտրատելով և այնպես խոր, որ հարևանը նրան էր նայում, կարծես այդ հառաչի հետ դուրս է թռել հառաչողի շունչը»:

Մահվան արհավիրքը մտնում է հուսահատ ու աղքատ գյուղաշխարհը, սկսելով իր դաժան ավերածությունը: Այդ ավերածությունը դադար չունի, ամեն օր խլում է նորանոր կյանքեր: Ողբերգությունն անկասելիորեն ընթանում է դեպի իր «կատարելությունը»: Ողբերգության այդ պատկերը Բակունցը վերարտադրում է առանձնապես տպավորիչ և ճշմարտացի: Սակայն նրա գեղարվեստական խնդիրը ավելի դեպքում ողբերգության ցուցադրումը չէ: Նա ցույց է տալիս, թե ինչպես մահվան հուսահատ ջղաձգումների մեջ հաղթում է մարդկայնությունը, կյանքի սարսափների մեջ էլ մարդկային խիղճն ու սիրտը ավելի զորավոր են դուրս գալիս:

Ժամանակի, ապա նաև գյուղի կացության ընդհանուր պատկերի միջից, որ պատմվածքում նախադրության նպատակադրությամբ է հանդես գալիս, պոկվում և առանձնանում է մարդկայնության թեման:

Գյուղացիների հոծ զանգվածի միջից զրողը առանձնացնում է

Աթա ապոր կերպարը և պատմվածքի գործողությունների կենտրոնում դնում նրա վարքագիծը։

Պատմվածքի սկզբում Աթա ապերը ներկայանում է մյուս գեղջուկների հետ, ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ, նրանց հավասար դերով, իսկ այնուհետև հեղինակը նրան է հանձնում գաղափարական ամբողջ բեռնվածությունը, ավելի ստույգ՝ մեծակտավ նկարի կոմպոզիցիայի մեջ նա դառնում է կենտրոնական ֆիգուր։ Նկարը խմբվում է նրա շուրջը։

Բակունցն իր այս հերոսի մասին ասում է, թե նա ծանր ժամանակներում այն հույսն էր, որին դիմում էին գյուղացիները. «Ցորեն լեզու էր, որ նման էր ցորեն հացի»։ Ժողովրդական աղետի պահին Աթա ապերը հանգիստ ու դադար չուներ, «հոնի տերօղորմյայի հատիկները գցելով», նա գուշակում էր, թե երբ պիտի բացվի լավ օրը, հուսադրում էր բոլորին, թե մենք «սրով չենք կոտորվել, սովից էլ չենք կոտորվի», դրացիներին համոզում էր նեղ օրերին իրար օգնել, ժողովրդական առածն էր մեջ բերում՝ բարեկամը ճանաչվում է դժբախտության մեջ և, այս ամենը նրա համար, որպեսզի խաղաղությամբ ծխան գյուղական խրճիթների երդիկները, որպեսզի հողագործը վաղվա օրը արդար խղճով հայրենի ցելերին հանձնի իր գոյության սերմերը։

«Հրե՜ն, հա՜... Մեղրաքերծը կարմրեց,— հուսադրում էր Աթա ապերը,— էսօր վերին թաղում ասում էին, որ Եղցաքար ձյուն չկա։ Դիմացեք, հա՜, ձեզ մատաղ, շատը գնացել է, մնացել է քիչը։ Եղցաքար որ ձյուն չկա, ուրեմն էսօր-էգուց Միջնառի հանդերը կբացվեն, եղնարածի... տակ դաղձ կլինի, ի՜նչ դաղձ... Քիչ է մնացել, Աթա ապերը ձեզ մատաղ։ Մանր մունրին մի կերպ արեք, դուք էլ գոտիներդ պնդացրեք»։

Աթա ապերը մարդասերի նույն կերպարն է, ինչ որ տեսանք Բակունցի մյուս պատմվածքներում, նրանց նման կարեկից ու մեծահոգի, հոգով շռայլ ու զգայուն՝ ուրիշների դժբախտության հանդեպ։ Նրա մարդասիրությունը սոսկ խոսք ու պատգամ չէ, այլ նախ և առաջ գործողության ծրագիր, որ նա զարդարում է գեղչկական աշխարհից ծնված իմաստությամբ. «Իմ խոսքն էն է, որ էլի մենք իրար ցավ կիմանանք։ Սրտից սիրտ մի բարակ կամուրջ է, էն է մարդուն մարդ դարձնողը։ Էն էլ որ չլինի, գետը թող քշի տանի մարդուն։ Էն որ կռունկը թուխպի մեջ ցրիվ է գալիս, լսե՞լ էք, ոնց են իրար կանչում ու մինն էլ չի կորչում։ Ուրեմն մենք էն երկնային

թռչունի չափ էլ չկա՞նք... Իրար ձեռք բռնեցեք, մինչև դուրս գանք էս դժվար տարին»։

Գյուղական իրականության բոլոր սպառնալի տարուբերումներին ու ժամանակի խիստ հողմերին դիմացած լեռնցի ծերունին, որ կյանքում երբեք լաց չէր եղել, երբ տեսնում է սովահար երեխաների դիակները, այնպիսի մի ողբ է բարձրացնում, որ ղրնգում է ամբողջ լեռնաշխարհը. «Նա 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 ու արձագանքը ղրնգալով գնաց մինչև Մխրաքերծ, մինչև Զինգիլա քարերը գնաց և յոթ անգամ Պղնձաքարը ղրնգաց։

Այդ ողբ չէր, այլ ահարկու բողոք կապույտ երկնքին, բողոք, որին ձայնակցում էր ձմեռվա քնից զարթնող բնությունը և քարե արծիվը, որը երգի աղմուկից դուրս էր թռել,— քարե արծիվն իր թևերի վրա տանում էր մարդու բողոքը մահի դեմ»։

Աթա ապերը ողբասացության մեջ չի երևում իր անմիջական խոսքով. հեղինակն է նկարագրում նրա ողբի ելևէջները, բայց դա խոսքի իսկական նկարչություն է, անուղղակի խոսքով հերոսի այնպիսի պատկերում, որ նա իր հոգին բացում է մինչև վերջ, առանց մնացորդի։ Աթա ապոր ողբը անհույս ողբ չէ, թույլ, կարկամած հոգու նվոց, այլ կյանքի լարման ու գործունեության արտահայտություն է։ Դա մերձավորին հասկանալու և օգնելու կանչ է, դա ժողովրդի հումանիստական ոգու արտահայտությունն է՝ ուղղված երկնային անտարբերության դեմ, երկրային չարիքի դեմ։ Աթա ապերը ժողովրդական մարդու հարուստ փորձով գիտի, որ դժբախտությունը կարելի է հաղթել միայն սրտով ու խղճով, միայն անհաշվենկատ վերաբերմունքով։ Իր կենսափորձը նա ձևակերպում է հետևյալ բանաձևով. «Սրտից սիրտ մի բարակ կամուրջ է, էն է մարդուն մարդ դարձնողը»։

Մարդկայնության այս բարձր գագաթը եյած ու այդ կատարից կյանքին նայող հերոս է Աթա ապերը։ Բակունցը կերպարը կառուցելիս տրամաբանական շեշտը դնում է Աթա ապոր այս գլխավոր հատկության վրա, վեր հանելով նրա հոգու խորությունն ու ներդաշնակությունը։ Սոսկալի արհավիրքի օրերին, մոռացած անձնա-

կան բարեկեցությունը, նա տառապում է մերձավորին օգնելու մորմոքներով։ Երբեմն-երբեմն նա դժգոհում է իրենից՝ օգնել չկարողանալու համար։ «Աթա՛, ալևորել ես,— ինքն իրեն խոսում է ծերունին,— շատ ես ապրել, Աթա, դու էն ժամանակ պիտի մեռնեիր, որ ո՛չ կռիվ կար, ո՛չ սով կար...։ Աչքերդ լիության մեջ կփակեիր և հիմա երկնքից քաղցր կնայեիր հողի երեսին չարչարվող մարդու որդուն...»։

Հովհ. Թումանյանը քաոյակներից մեկում ունի այսպիսի մի իմաստուն ինքնագնահատություն՝ «Ամենքի չափ ապրել ես, ամենքի չափ տառապել»։ Կարծես այս խոսքերը ասված են Աթա ապոր մասին։ Ժողովրդի հոգսը խոր ակոսներ է բացել նրա հոգում, հանրային վիշտը ծանրացել է նրա ուսերին, ժողովրդի տառապանքը նրան դարձրել է ներհուն ու ինքնամփոփ։ Նա իր խուզարկու մտքով անվերջ չարչարվում է՝ ծանր վիճակից դուրս գալու ելքը գտնելու համար։

Ժողովրդական տառապանքը նրան հասցրել է ինքնամոռացության։ «Աթա ապերը գալիս էր տուն և քունը չէր տանում։ Պառավը մի կտոր կորեկ հաց էր մեկնում նրան, բայց ծերունին այդ էլ չէր ուտում, խաբելով, թե տեր-Նորընծայի տանը ոսպով ճաշ է կերել։ Եվ երկա՜ր, շատ երկար, մինչև աքլորականչ, երբեմն մինչև լուսումութ,— նրա միտքը թևածում էր իր կյանքի անցած ճանապարհների վրա՝ հին օրերից, երբ նրա կյանքն անցնում էր ծաղիկների ու սառնորակ աղբյուրների, բարձր խոտերի մեջ,— մինչև գյուղի խառնակ առօրյան, մինչև այս դժբախտ օրերը»։

Շատ բան չի կարողանում պարզել Աթա ապոր որոնող միտքը, շատ բան էլ նա կապում է երկնքի հետ, ճակատագրի անունն է տալիս, քաղաքի դեմ է ծառս լինում («Հացը եթե կշեռք տեսավ՝ արտերը կչորանան»), մոլորված իրեն այս ու այն կողմն է գցում, բայց և այնպես գեղջկական արդար բնազդի սահմանում ճանաչում է իրականությունը, ըմբռնում է չարիքը. «Հայը ո՞րն է, թուրքը ո՞րն է, դաշնակցականը ո՞րն է, մուսավաթը ո՞րն է»։ Այս հակադրությունից է գալիս չարիքը, իսկ չարիքի դեմ պետք է վահան դարձնել սիրտը, չարիքին պետք է հաղթել մարդկայնությամբ։

Անվիճելի վարպետությամբ է զարգացնում Բակունցն իր այս պատմվածքը և հերոսի բնութագրման նպատակով կանգ է առնում մի դրվագի վրա, որտեղ ավելի խոր ու լիակատար է բացվում Աթա ապոր զգացմունքների, նրա իսկական մարդկայնության իմաստը։

Որ՛ն է այդ դրվագը։

Մինչ Աթա ապերը մտածում էր օրերը տաքանալուն պես գնալ ծանոթ թուրքերի մոտ, մի ձիաբեռ բրինձ խնդրելու, նույն այդ ժամանակ նրա հարկի տակ անսպասելիորեն հայտնվում է նրա մոտիկ բիրվան՝ ադրբեջանցի Օրուջը։ Եվ Աթա ապերը նրա հետ կիսում է իր վերջին կորեկի պարկը, իր ընտանիքի վերջին հույսը, Օրուջի այցելությունը դիտելով որպես ազգամիջյան կռիվներին վերջ տվող կռունկի ավետիք։

Աթա ապոր հումանիստական քայլը ցուցահանում է նրա զարմանալի մեծահոգությունն ու մարդկային ազնվությունը, ժողովրդական կենցաղի մեջ մուծելով բանաստեղծական երակը։ Բակունցը նկարագրելով այդ դրվագը, նորից դիմում է իր նախասիրած լուսաստվերի հնարքին,— ժողովրդի մարդու էպիքական վեհությունը հակադրվում է տիրողների չնչինությանը։ Լուսաստվերը հատկապես ընդգծվում է պատմվածքի վերջաբանում։ «Մենք ձեր հույսովն ենք ապրում, Օրուջ քիրվա»,— ճանապարհում է իր բարեկամին Աթա ապերը և մի քանի ընկույզ դնում դրպանները՝ երեխաների համար։ Այս միջադեպը նոր լույս է դցում հարևան ժողովուրդների աշխատավոր մարդկանց հինավուրց կապին, զարդարում է քիրվայության իմաստը, որի մասին հեղինակը, փոխարինելով հերոսներին, բայց նրանց մտքերով, դրում է. «Հայերի և թուրքերի մեջ բարեկամության այդ ձևը հին էր... Գուցե թե դաշնի այդ ձևը գալիս է այն ժամանակներից, երբ լեռնցի խաշնարածները և դաշտի երկրագործները բարեկամ դարձան, համոզվելով, որ լեռն ու դաշտը մի մայր երկիր է»։ Ժողովուրդների բարեկամության խոր իմաստը մեկ անգամ էլ երևան է գալիս պատմվածքի վերջնամասում. դաշնակ զինվորները ճանապարհին բռնում են Օրուջին և հայ կոմունիստների հետ գնդակահարում Սորանի ձորում։

Հայրենի հողը ցողվում է երկու դրացի ժողովուրդների զավակների արյամբ։

Վեհանձնության անմոռաց դրվագ է Աթա ապոր և Օրուջի բարեկամությունը, որը դիմանում է ամենածանր փորձություններին և ծնունդ տալիս եղբայրության այն ընկուզենիներին, որոնք իրենց ամենօրյա խշշոցով հավերժացնում են ժողովուրդների հինավուրց սրբազան կապը։

Պատմվածքն ավարտվում է Օրուջին նվիրված ընկույզներից ճամփամիջին բարձրացած եղբայրության ընկուզենիների բանաստեղծական փառաբանության պատկերով. «Մի տարի հետո, Սորանի ձորում, ճանապարհից դուրս ծլեցին մի թուփ ընկուզենիներ։

Մինասի տղա Ստեփանի ասելով կարծես հողի տակ մի բուռ ընկույզ էին թաղել... Զորով անցնող նախիրը տրորել էր այդ տունկերը և միայն Երկու ընկուզենի դիմացել էին անասունների ավերածության։

Նրանք հիմա ահագին ծառեր են և ստվեր են գցում ճանապարհի վրա և պատահում է, որ ճանապարհով անցնողը նստում է նրանց ստվերում։ Այն ժամանակ Մինասի տղան ցանկապատի ետևից զրույցի է մտնում անցորդի հետ, հարցնում է ո՞վ է, ո՞ւր է գնում և եթե անցորդը չգիտե, թե ինչ ընկուզենիներ են, Մինասի տղան պատմում է, ինչպես հին զրույց։

— Մեր գյուղում կար մի Աթա ապեր... ողորմի նրան։ Էն խառը տարին, մի թուրք, անունը Օրուջ...

Եվ նրա զրույցի հետ աղմկում են եղբայրության ընկուզենիները, ասես նրանք լրացնում են այն, որ չես պատմի ոչ մի լեզվով և չես գրի ոչ մի գրչով...»։

Եղբայրության կանաչ ընկուզենիները խորհրդանշում են այն պատմական իրողությունը, որ ժողովուրդների ներքին կապը ավելի զորավոր է, քան ազգային նախապաշարմունքները, որ հարևան ազգերի հարաբերությունների կենտրոնում շողշողում է մարդկայնության անշեջ կանթեղը։

«Եղբայրության ընկուզենիները» լիրիկական-փիլիսոփայական իմաստալից այս վերջաբանով և պատմվածքի ընդհանուր ողբերգական ու բանաստեղծական թեմայով մերձենում է ժողովրդական էպիքական ավանդազրույցների ժանրին, գեղջկական պարզ կենցաղի մեջ հայտաբերելով դիմադրողականության այնքան անընկճելի ուժ, հերոսների վարքագծի մեջ այնքան խոր մարդկայնություն, հումանիզմ և քաղաքացիական բարձր առաքինություններ։

Բակունցի այս պատմվածքը կանգնած է հայ գրականության այն արժեքների շարքում, որոնք ժողովուրդների բարեկամության թեման բացում են այդ զգացմունքի խոր արմատից, տրամաբանական շեշտը տեղափոխելով մարդկայնության զգացմունքի վրա։ Այդ ավանդությունը ծայր առավ Խաչատուր Աբովյանի ստեղծագործությունից՝ «Թուրքի աղջիկը» պատմվածքից, հոլովվելով հայ գրականության շատ ուրիշ երկերում, արմատական սկզբունք դարձավ այնպիսի մեծ մարդասերների երկերում, ինչպես Հովհ. Թումանյանը և Ավ. Իսահակյանը։ Նրանց ավանդությունը իր հերթին ժառանգեց սովետահայ գրականությունը, իսկ Ակսել Բակունցն իր վաստակով ընդգծվեց որպես ժողովրդական Եղբայրության վառ ու կրքոտ համբավաբեր-երգիչը։

* *
*

Ժողովրդական կերպարներով Ակսել Բակունցը զանգվածության նեղ կիրճերում ու ժայռերին բարափների վրա, տնտառներում ու քարանձավներում գտավ դեպի իսկական մարդկայնությունը տանող ճանապարհը, բացեց հայ ժողովրդի էպիքական հարստությունը, հայտնագործեց գայրույթով ու սիրով լցված ժողովրդի կենսագրությունը: Նրա ստեղծագործության այս երակը նշանավորեց գրողի գաղափարական էվոլյուցիան:

ՀՈՂԸ ԵՎ ՄԱՐԴԸ: ՍԵՎ ՑԵԼԵՐԻ ՍԵՐՄՆԱՅԱՆՆԵՐԸ

1

Բակունցի խոր հարցասիրությունը ժողովրդական կյանքի արմատական սկզբունքներով, ազգային էպիքական բնավորությունների հանդեպ ունեցած վերաբերմունքը, բնականաբար, նրա ստեղծագործական աշխարհն է բերում «Հողի և մարդու» պրոբլեմը: Դա, կարելի է ասել, հնչ գրականության խնդիրների համակարգում ընդգծվում է որպես բակունցյան պրոբլեմ, որը գաղափարական մի ուրույն երանգ է տալիս նրա աշխարհայեցողությանը: Այս պրոբլեմի յուրահատուկ մեկնաբանությամբ Բակունցը տարբերվում է ոչ միայն նախորդ շրջանի գյուղագիրներից (որոնց պատմվածքներում նույնպես բազմազան եղանակներով, տրվում էր հողի ու գյուղացու փոխհարաբերությունը), այլև իրեն ժամանակակից գյուղի մյուս, նույնպես տաղանդավոր գեղագետներից:

Հողը և մարդը... Հայ գրականության դասական անցյալի մըշտահոլով թեման Բակունցի ստեղծագործության մեջ հանդես է գալիս պատմական նոր ժամանակների բովանդակությամբ՝ կյանքի սոցիալիստական հեղաշրջման լույսի տակ:

Ո՞րն է այդ թեմայի պատմական ու գաղափարական նոր տեսանկյունը: Արդեն տեսանք, որ Բակունցի նկարագրած ժողովրդական հերոսները իրենց որոնումների ուղղությամբ, իրենց չարչարանքներով ու երազանքներով կոչված էին երկրի վրա ճշմարտության ու արդարության հաստատման: Նրանց մեջ այնքան ուժեղ է արտահայտվում այս գիծը, այնքան հետևողականորեն, որ այդ հերոսներին կարելի է անվանել մի անսովոր բնորոշումով՝ ճըշմարտության վարպետներ:

Ճշմարտության վարպետների արդարության որոնման բնածին ու անվախճան զգացմունքը անբաժան է այն միջավայրից, որ-

տեղ նրանք ապրում ու գործում են։ Ուրիշ խոսքով՝ այդ զգացմունքը նրանց ներդաշնակ բնավորության մեջ միաձույլ է հայրենի հողի սիրո զգացմունքին ու հայրենի հողի կենսափիլիսոփայությանը։ Ավելին. ճշմարտության իդեալը նրանց հայացքներում նույնանում է հայրենի հողի գաղափարին։ Ճշմարտությունը և հայրենի հողը հանդես են գալիս որպես համանիշ հասկացություններ։

Ստեղծագործական աշխարհի այս առանձնահատկությամբ՝ հողի սեր ու հողի երազանք, որ անցնում է Բակունցի համարյա բոլոր գրվածքների միջով, նա հարազատ է ռուս գրականության մեջ հայտնի հողապաշտ Միխայիլ Պրիշվինի գեղագիտական կոնցեպցիային, որի իմաստասիրության մասին այսպիսի մի դիտողություն է արել գրականագետ Ռուբեն Զարյանը Ա. Բակունցի երկերի առաջաբանում. «Մեր գրողները հիացել են բնության գեղեցկությամբ և այդ սքանչացման մեջ հաճախ արտահայտվել է խոնարհության զգացում բնության ուժի հանդեպ (ընդգծումն իմն է.—Ս. Ա.)։ Բակունցը բերել է իր հետ բնության մի այլ ընկալում, որ ունենում է երկրի և հողի 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»[1]։

Խոնարհում բնության առաջ,— սա մի աշխարհ էր,— հզորություն բնության հանդեպ,— սա մի ուրիշ աշխարհ էր։ Այս հակադրությամբ ճիշտ է որոշված նախորդների և Մ. Պրիշվինի ու Ա. Բակունցի բնութապաշտության ընդհանուր իմաստը։ Ճիշտ լինելով, այս ձևակերպումը նաև միակողմանի է ու թերավարտ։

Մաքսիմ Գորկին Պրիշվինին գրած բազմաթիվ նամակներում, խոսելով վերջինիս ստեղծագործության բուն էության շուրջը, հատկապես առանձնացնում է ցնծագին, ամեն ինչ ընդգրկող, ամեն ինչ հաղթահարող, ուժեղ ու անկաշկանդ սերը բնության գաղտնարանի՝ Հողի, Գորկու բառերով ասած՝ «Մեծ մոր» նկատմամբ։

Մի նամակում Գորկին ասում է. «Երբևէ մի փիլիսոփայող քննադատ կգրի Ձեր «բնութապաշտության», կամ «հողապաշտության», կամ «երկրապաշտության» մասին և Ձեր մարդկային դեմքը կծածկի գովեստների մաթով կամ խրատների մանանեխով։ Իսկ ահա ինձ համար Դուք այժմ, հենց այսօր, հաստատում եք միանգամայն արդարացի, Ձեր կողմից ամուր հիմնավորված գեօպատիզմ, այն, որ վաղ թե ուշ մարդկությունը կընդունի իբրև իր կրո-

[1] Ա. Բակունց, Երկեր, 1955, էջ 14։

նը։ Եթե մարդուն վիճակված է ապրել սիրո և բարեկամության մեջ իրար հետ, իր բնության հետ, եթե նա կոչված է լինել իր բոլոր «տեսածների հայրն ու տերը», և ոչ թե սարուկը, ինչպիսին նա այժմ է,— ապա այդ երջանկությանը նա կարող է հասնել միայն Ձեր աշխատանով»[2]։

Մի ուրիշ նամակում, դարձյալ հասցեագրված Պրիշվինին, Մ. Գորկին գրում է. «Մարդու նկատմամբ տածած բարեկամության զգացմունքը այնքան տրամաբանորեն բխում է Ձեր այն սիրուց, որ տածում եք Հողի նկատմամբ»[3]։

Անշուշտ, Պրիշվինի և Բակունցի ստեղծագործության մեջ ինչքան նման գծեր կան, նույնքան և տարբեր կողմեր կան, նրանց արվեստի դինամիկան հայտաբերում է զգալի տարբերություններ,— բայց աշխարհայեցողության այս կետում նրանք ազգակից գրողներ են։ Նրանց երկուսի համար էլ բնորոշ է ոչ թե բնության ու հասարակության հակադրությը, այլ բնականի ու սոցիալականի միասնության՝ երկու այս ծայրերի սինթեզի երազը, «դեօպտիմիզմի» այն փիլիսոփայությունը, որ աշխարհը դիտում է իր կատարյալ ներդաշնակության մեջ, մարդու և բնության մեջ հաստատված բարեկամության կապերի մեջ, որ մարդուն դիտում է որպես բնության մոր՝ Հողի անբաժանելի հատվածը։

«Դուք մարդուն բարեկամ եք»,— ասում էր Մաքսիմ Գորկին Պրիշվինին[4]։ Ակսել Բակունցը նույնպիսի իրավունքով կարող է կոչվել «մարդու բարեկամ», կոչում, որ նրա ստեղծագործության մեջ նույնպես իր արմատներով հասնում է Հողի բարեկամությանը և գիտակցվում է որպես հողապաշտության արտահայտություն։

Նեքրին հարազատությունը Մ. Պրիշվինի ստեղծագործության հետ զգացել է նաև ինքը՝ Բակունցը և անձնական բարեկամություն հաստատել մեծահամբավ ռուս գրողի ու բարոյախոսի, բնության փիլիսոփայի հետ[5]։

---

[2] М. Горький, Собр. соч., т. 29, М., Гослитздат, стр. 447.

[3] М. Горький, Собр. соч., т. 30, стр. 346.

[4] М. Горький, Собр. соч., т. 24. стр. 268.

[5] Գուրգեն Մահարին իր հուշերում պատմում է այն խոր հարցասիրության մասին, որ Բակունցը հանդես էր բերում Պրիշվինի հանդեպ։ Նա գրում է. «...Ժամանակակից ռուս գրողներից մեծ սիրով սիրում էր Պրիշվինին։ Մոսկվայում օրերով լինում էր նրա մոտ և մեծ ոգևորությամբ պատմում նրա մասին։ Չարենցը դիտեր, որ Պրիշվինը նրա թուլությունն է։ Գրողների առաջին համագումարի օրերին, երբ Ակսելը կարշում էր, Չարենցը խանդում էր։ Երբ երևում էր Ակսելը, անխուսափելի էր հետևյալ դիալոգը.

— Ո՞ւր էիր կորել։

— Պրիշվինի մոտ էի։

Պրիշվինին ու Բակունցին հարազատացնում է նրանց գրվածքների ժողովրդական-հողային ոգին, մարդու և բնության կապի այն ձևը, որի մասին իր փիլիսոփայական տետրակներում Պրիշվինն ասում է. «Ինձ հարկավոր է բնության այնպիսի մի ծայրաթել, որ նման լինի մարդուն»: Նրանց միացնում է անտակ ու շռայլ, միշտ հավերժական հողի պաշտամունքը:

Մարդու և բնության, մարդու և հողի միասնական, չարհված, չընդհատված, այլ ուժեղ ու անվախճան սիրո զգացմունքն է Բակունցի ստեղծագործության կենտրոնական հանգույցներից մեկը և ոչ թե համասեռյան բնապաշտ հերոսների՝ խենթ երազողների վերացական, մարդուց ու աշխարհից կտրված, սոցիալական կապերից ածանցված փիլիսոփայությունը:

Ինչո՞ւ նորից հիշեցինք կնոտ Համսունին: Այն պատճառով, որ անցյալում՝ Բակունցի «գրական մկրտության» տարիներին, հաճախ են նրան համեմատել նորվեգիական նշանավոր գեղագետի հետ, նրա պատմվածքները համարելով Համսունի երկերի մեջ առաջ քաշված գաղափարական հայացքների «հայկական արձագանքը»: Սխալ կլինի, իհարկե, ասել, որ Բակունցի ստեղծագործությունը բոլորովին առնչություն չունի Համսունի արվեստի հետ. բնության լիրիկական ընկալման, երևույթների պատկերման իմպրեսիոնիստական թեթևության, պոետիկայի որոշ հատկանիշներ Բակունցը ժառանգել է Համսունից, որի «Պան» վիպակ-պոեմը առանձնապես շատ էր սիրում[6]: Բայց Բակունցը չի բաժանել ո՛չ լեյտենանտ Գլանի՝ ժայռերի, անտառների, մարգագետինների «կանաչ աշխարհի» մեջ ապաստանած միայնակ ու թափառաշրջիկ հերոսի ֆատալիստական աշխարհազգացումը, նրա անհատապաշտությունը և ո՛չ էլ նրա հեղինակի՝ «նոր դարի» հանդեպ ունեցած նախապաշարումները ու սարսափները:

Համսունը պասսիվ հայեցողական, կրավորական հայացք ուներ աշխարհի հանդեպ. բնությունը հակադրելով կապիտալիզմին,

---

— Դու էլ մարդ ես պակ:

— Ռուս մեծագույններից է: Մարդ: Անտառային հեքիաթ:

— Թող, է՛...,— բարկանում էր Ջարենցը:

Իսկ երբ Ակսելը մի անգամ նորից կորել էր, Ջարենցն անկեղծացավ.

— Պրիշվինը մեծ, հետաքրքիր գրող է, հետաքրքրական ֆիզուրա: Եվ իզուր չէ, որ Ակսելը սիրում է նրան: Ընդհանուր շատ բան կա նրանց մեջ»: («Ակսելյան քանդակներ», «Գրական Թերթ», 1959, № 43):

6 Կնոտ Համսունը հայ ընթերցողների հափշտակություններից էր: «Երկրի հյութերը», «Վիկտորիան», մանավանդ «Պանը»՝ Ավ. Իսահակյանի սքանչելի թարգմանությամբ, լայն արձագանք էին գտել ընթերցողների շրջանում:

«բնական ազատությունը» բազդատելով քաղաքակրթությանը, նա կոչ էր անում վերադառնալ «դիցաբանական սագաների» շրջանը, քարոզում էր նոր ռուսոյիզմ, այսինքն՝ դավանում էր ֆրանսիական մեծ փիլիսոփայի աշխարհայացքը, որի իմաստը հետևյալն է. արարիչը (բնությունը) ամեն ինչ ստեղծում է կատարյալ տեսքով, իսկ մարդու (քաղաքակրթության) ձեռքում այդ բոլորը փչանում, կորցնում է իր կատարելությունը: Բնությունից դուրս մարդը կորցնում է իր մարդկայնությունը, դառնում է դիմազրկված ուրվական, աղավաղվում է հոգով ու մտքով, զգացմունքներով ու էությամբ և, այդ պատճառով, փրկությունը նա համարում էր վերադարձը քաղաքակրթությունից դեպի բնության պարզությունն ու «կախարդիչ» մենակությունը: Համսունի հերոսը, նրա դաղափարական հայացքների կրողը՝ Գլանը, անհույս երազող էր, ապավեն դարձրած ճակատագրի ողորմածությունը,— բնությունը նրա համար սոսկ «զգացմունքների ապաստարան էր» և ոչ թե իսկական բարեկամության ակունք, բանականության ու հոգեկան ներդաշնակության սկիզբ:

Բակունցն այդպիսի կրավորական հայացք չուներ բնականի կոչման հանդեպ. մենք արդեն տեսանք, թե՛ ինչպիսի անարդար իրականություն էր համարում նա աշխարհի ճանապարհներից հեռու ընկած «կուսական բնության» անկյունները, թե՛ ինչպես խոր էր վերապրում ալպիական մանուշակի ցավն ու «կանաչ եղերքի» տառապանքը: Եվ ցուցադրում էր դյուղացու հոգեկան պառակտումը «բնականի» հետ: Տեսանք նաև նրա ժողովրդական հերոսների ձգտումների սևեռակետը. դուրս գալ դաժան, «չգուրգուրող հողի» իշխանության տակից և կյանքի գեհենկության գրոհներից պաշտպանվելով, գտնել ճշմարտության ու երջանկության հասնելու նոր արահետներ: Ճիշտ է, նրանց անհայտ են այդ կյանքի նվաճման ուղիները, բայց «անհայտության» մեջ անգամ խմորվում են ապագայի պատկերացումները:

Ապագայի պատկերացումների հիմունքը բակունցյան հերոսները փնտրում են հայրենի հողի ու բնության հետ ունեցած բարեկամական կապերի մեջ, բնականի ու սոցիալականի միասնացման ոլորտներում, «հողի էրազանքը» համարելով ժողովրդի գոյության մշտատև ու հաստատուն խարիսխը:

Հողի սերը Բակունցի հերոսների համար նրանց ամբողջ էությունը կլանող, տանջագին, անհանգիստ, բայց ողջախոհ, ո՛չ կույր, ողորմածություն չհայցող զգացմունք է: Դա այն սերն է, որի տիրապետության առաջ նույնիսկ հետին պլան են մղվում նրանց մյուս բոլոր հույզերն ու մտածությունները, որի առաջ փոքրանում է ամեն

ինչ աշխարհում: Հայրենի հողն այն մշտաշարժ հեսանն է, որի վրա սրվում է ժողովրդական հերոսների մարդկային խոր բովանդակությունը: Հողն այն ճանապարհն է, որ ամուր է պահում լավ օրերի վերաբերյալ երազանքը: Իսկ դա այն առողջ, գեղջկական, դեմոկրատական երազանքն է, որ կարող է ունենալ միայն ու միայն ժողովրդից չկտրված, ժողովրդով ապրող, ժողովրդից անբաժան մարդը: Վերջապես, դա այն մշտարթուն երազանքն է, որը ոչ մի հարաբերություն չունի ճակատագրի հարվածները հլու-հնազանդ տանող, «քաղաքակրթության» առաջ կծկված համսունյան ինտելիգենտ հերոսների դատապարտվածության հոգեբանության հետ:

Հայրենի հողը՝ «Մեծ մայրը», այսպիսով, Բակունցի հերոսների համար հույս է ու երազանք, ճանապարհ ու ազատության աշխարհ, կեցության սկզբունք ու պատմություն: Նրանց հողապաշտությունը վերացական չէ, այլ ունի միանգամայն կոնկրետ բովանդակություն, կապված հայրենի հողի սոցիալական ըմբռնումներին: Այսպես, Աթա ապերը, սոցիալական ամենածանր աղետի ժամանակ, երբ «առաջից սուրն էր, հետևից՝ սովը», ժողովրդի դիմադրության ամենաուժեղ կռվանը համարում է ձմեռային նիրհից արթնացող սևահողը («Եղբայրության ընկուզենիները»): Գյուղական աշխարհի փորձված մաճկալների ու սերմնացանների դատողություններն անվերջ պատվում են «հողի փրկության» շուրջը («Կարմրաքար» վեպում այս խնդիրը հատկապես մեծ տեղ է գրավում):

Հայրենի հողը հաճախ Բակունցի հերոսների համար դառնում է հաճելի երազանքների աղբյուր, նրանց մեջ առաջացնելով ժողովրդական յուրահատուկ ռիտորիկա («Միրանի փողը»):

Մարդը և հողը, մարդը և բնությունը Բակունցի երկերում հանդես են գալիս ոչ թե անջատ-անջատ, այլ միաձույլ ու ներդաշնակ, բարեկամական ցնծագին ու անխառն կապերի մեջ. նրա հերոսները հողից են քաղում իրենց ոչ միայն ֆիզիկական գոյության միջոցները, այլև իրենց հոգեկան աշխարհի բարձր գծերը՝ սերն ու լայնասրտությունը, կարոտն ու երազանքը, մեծահոգությունն ու մարդասիրությունը:

Հայրենի հողի հետ ունեցած սրտագին կապերի վրա է հիմնված Բակունցի ժողովրդական բնավորությունների հոգեկան կերտվածքի ներդաշնակությունը, նրանց խոր մարդկայնությունն ու անսահմանի բարությունը:

Հայրենի հողի նկատմամբ ունեցած այսպիսի վերաբերմունքը պարզում է Բակունցի գեղագիտական զննումների մի շատ կարևոր առանձնահատկությունը: Դա այն է, որ հայ գյուղի սոցիալական իրականությանը նկարագրելիս այդ իրականությունը նա վերլուծում է տարբեր կողմերից: «Հողի իշխանության» հոգեբանության պատկերումից բացի, որ մի շարք պատմվածքներում գլխավոր հարց է,— Բակունցն արտահայտում է հողի կենսաֆիլիսոփայությունը նույնպես: «Հողի իշխանության» ավերածությունները ցույց տալով, նա ոչ թե յուրովի թարգմանում է այդ երևույթը պատկերների լեզվով, այլ դրան հակադրում է ավելի բարձր ու ավելի վեհ էություն: Ո՞րն է այդ էությունը: Դա հողի տերերի ու նյութական բարիքներն ստեղծողների սևեռուն ձգտումն է՝ դուրս գալ հողի ծանր իշխանության տակից և ապավինել «հողը մեզ համար, մենք հողի համար» սկզբունքին:

«Հողագործների ազգի» քայքայման պատմական անկասելի ընթացքը, որ կապիտալիստական արշավի հետևանք էր, Բակունցի ստեղծագործության մեջ ողբերգական հնչերանգներ է մտցնում նախ և առաջ այն պատճառով, որ այդ երևույթի մեջ նա տեսնում է ժողովրդի «աշխարհագրական օպտիմիզմի» (Մ. Գորկու տերմինն է) իսկական հենարանների փլուզման սկիզբը:

Սոցիալական կյանքի աններդաշնակությանը Բակունցի հերոսները հակադրվում են մարդու և հողի ներդաշնակության ապագա ծրագրերով:

Գեղջուկ հերոսների փայփայած էրազանքների տեսանկյունով էլ Բակունցը դիտում է կյանքի տեղաշարժերն ու պատմական կերպարանափոխությունները: Այդ տեսանկյունն է նեցուկ հանդիսանում կյանքի հեղաշրջման պրոբլեմի արծարծման համար: Հեղափոխությունը նա դիտում է որպես հողի ազատագրության սկզբունք: Հեղափոխությունը այն երևույթն է, որ Բակունցի հայացքով, դյուղացուն մարդկային լիարժեք կյանքի ու նրան դեպի կեցության կատարները տանող ճանապարհի եզագիծն է լինելու:

«Հողը և մարդը» հարցադրումը, այսպիսով, ստանում է հասարակական բովանդակություն և ներկայանում «մարդը և հեղափոխությունը» շրջադարձով, որոշելով գրողի գեղագիտական դիրքերի ուղղությունը:

2

Ինչպես յուրաքանչյուր կոնկրետ թեմա, այնպես էլ հեղափոխության թեման Բակունցի ստեղծագործության շղթայում հենվում է պատմվածքների մի որոշակի շարքի վրա: Այս շարքի պատմը-

վածքները երեքն են՝ «Վանդունց Բադին», «Բրուտի տղան» և «Սև ցելերի սերմնացանը»։ Կյանքի գեհկութիւններից պաշտպանվող, անրջող ու երազող, ցասումով ու իմաստնորեն ճշմարտությունը որոնող հերոսների կողքին մարդկային նոր որակ են գյուղական ըմբոստ խռովարարների՝ Հարուդի, Անդոյի, Սևրի կերպարները։ Սրանք կյանքի վերակառուցման անհրաժեշտության գործում իրենց դերը գիտակցող, աքանչելի ապագայի ու հայրենի հողի ազատագրության համար պայքարող մարտիկներ են, որոնք հեղափոխության մեջ էն տեսնում գյուղացիների դարավոր հույսերի իրականացումը։

«Ժողովուրդն ինքնակալ» հրապարակախոսական հոդվածում Բակունցն ունի այսպիսի տողեր. «Ես այսօր հիշում եմ կարմիրբանակային Վասիլի Լոպուխինի խոսքերը. նա կռվում էր 11-րդ բանակի զորամասերում և ընկավ 1921 թվականին, Ջանդեղուրում։ Նա ասաց. «Ի՞նչպիսին դու պետք է լինես, աշխարհ, այն ժամանակ, երբ մենք կհաղթենք բոլորին։ Դու երևի կլինես այնպես գեղեցիկ, այնքա՜ն մեծ, որ քեզ համար այսօր արժի՛ տալ կյանքը»[7]։

Ռուս զինվորի հասարակ, բայց ներշնչված խոսքերը՝ գիտակցված նահատակության մասին, բնաբան կարող են ծառայել գյուղացիության կյանքի հեղափոխական շրջադարձի համար մարտնչող բակունցյան հերոսներին, որոնք առաջ են անցնում «հողի կենսափիլիսոփաներից» և թևակոխում են աշխարհի դեմքը գեղեցկացնելու նպատակին ուղղված գործողության ասպարեզը։

Բակունցի երեք պատմվածքները, գրված լինելով արվեստի տարբեր աստիճանով և ամեն մեկը միանգամայն ուրույն ձևապատկերով, գաղափարային-իմաստային նպատակադրման կետում ընդհանրություններ են հայտաբերում։

Ի՞նչն է բնորոշ-ընդհանուրը երեք պատմվածքների համար, ի՞նչ տարբերություն ունեն սրանք Բակունցի մյուս պատմվածքների հարցադրումից։ Եթե մյուս պատմվածքների հերոսները ժողովրդական կյանքի ծառի հաստաբուն արմատներն են գերազանցորեն՝ աշխարհ տեսած, կյանքի մեջ իմաստնացած, կեցության ուղիներում՝ կորուստներով հարստացած, բազմափորձ ծերունիներ ու գյուղական նահապետներ՝ գյուղացիական դեմոկրատիզմի գծերով ու բյուրեղացած, համարյա ֆորմուլանների վերածված խոսք-իմաստությամբ, ապա հեղափոխության դրվագները պատկերող պատմվածքների պատանի հերոսները այդ նույն ծառի դալար ճյուղերն

[7] „Литературная газета", 1936, 15 июня.

են, որոնք իրենց հոգին բացում են նորի առաջ, հեղափոխության մրրկառատ բոցերի մեջ որոնելով աշխատանքի ու հողի ազատագրության ճշմարիտ ուղիները։

Բակունցի պատանի հերոսները՝ բուտի տղան, տավարածի որդին, գյուղի սերմնացանը պատմական հռչակված անձնավորություններ չեն, ոչ էլ գրավոր հիշատակարաններում ու հերոսության մատյաններում գրանցված անուններ։ Դրանք ժողովրդի շարքային ներկայացուցիչներն են, ժողովրդական վարար ընդվզման ալիքները։ «Անանուն հերոսներ»,— սովորաբար այսպես են կոչում այդպիսի մարդկանց։ Անսովոր ժամանակների համար սովորական կենսագրություն է նրանցից յուրաքանչյուրի ուղին՝ զգալիորեն նմանի իրար։ Հերոսների այս համակարգի ընտրությամբ Բակունցը ցանկացել է ընդգծել 20-ական թվականների գրականության մեջ քիչ արծարծված մի մոտեցում։ Դա հեղափոխության համաժողովրդական ծավալի ու բնույթի խնդիրն է։ Բակունցը ինչ-որ չափով վիճելով հերոսականության ազանդավորական պատկերացումների հետ, այս երեք պատմվածքներով բացատրում է, թե ինչպե՞ս, ի՞նչ պայմաններում է արթնանում ժողովրդի ինքնագիտակցությունը, ինչպե՞ս, ի՞նչ ուղիներով են անտառների ու քարանձավների բնակիչները մտնում բարդ իրադարձությունների հորձանուտը, ինչպե՞ս, ի՞նչ հիմունքներով է հողի ազատագրության դեմոկրատական գաղափարը միասնանում հեղափոխության հետ։

Հաբուդը, Անդոն, Սևթը պայքարների մեջ կոփված, քաղաքականապես զարգացած, գործունեության մեծ հեռանկարներով հարստացած հեղափոխականներ չեն, այլ գյուղաշխարհի խոր ընդերքից բարձրացած ըմբոստ խռովարարներ, որոնց միջոցով Բակունցը առաջ է քաշում մի կարևոր պրոբլեմ, որը թերևս իր նախորդը չունի հայ գրականության պատմության մեջ։

Ո՞րն է այդ պրոբլեմը։

Այն, թե ինչպես կոնկրետ, տեղական-ազգային միջավայրը, իհարկե, արդյունաբերական մեծ կենտրոններից ու պատերազմի ճանապարհներից եկող գաղափարական նոր տրամադրությունների ազդեցությամբ, իր միջից առաջ է քաշում նոր, երիտասարդ, պայքարող ուժերի։ Եվ այն, թե ինչպես ճնշման ծանրությունը ամենուրեք ծնում է մտքի խմորումներ, գաղափարների ու ապագայի նույնատիպ պատկերացումներ, որոնք ստեղծում են ոչ թե հեղափոխականի ընդհանուր տիպը, այլ նրա կոնկրետ-ազգային բնավորությունը։

Ասպազայի հերոսները,— ասում է Բակունցն իր պատմվածքներով,— ծնվում են տվյալ կոնկրետ միջավայրի էրկունքի ցավերից: Արձակագիրը ցույց է տալիս այն անցուդինները, որով հայ գյուղացիների պատանի սերունդը, ճեղքելով տեղային ինքնամփոփվածության պատվարները, դառնում է ժողովրդի ազատագրության բանակի անվեհեր զինվորը:

Հեղափոխական գիտակցության արթնացման թեման 20-ական թվականների գրականության մեջ վերարծարծելը կապված էր ստեղծագործական զգալի դժվարությունների հետ: Տնսաբաններից ու գրողներից ոմանք, առաջ քաշելով ժողովրդի հավաքական ուժի, ուրիշ խոսքով՝ հեղափոխության ժողովրդայնության ճշմարիտ պահանջը, միաժամանակ աղանդավորական չափանիշներ էին ստեղծում գրական երկերի գնահատության համար, մարդկային կենդանի անհատականությունը փաստորեն ձուլելով ժողովրդական կոլեկտիվ զանգվածի և գաղափարական ընդհանուր սկզբունքի մեջ: 20-ական թվականներին, մի որոշ ժամանակ, ժխտվում էր անհատական հերոսության դերը և, առաջ էր քաշվում անհատական սկզբունքին հակադրվող «կոլեկտիվ հերոսության», իբրև թե միակ ճշմարիտ սկզբունքը: Պրոլետկուլտի և հետագայում նրանից անջատված՝ «Կուզնիցայի», վերջինիս հայկական տարբերակների՝ «Մուրճի» և «Դարբնոցի» տեսաբանները որպես պրոլետարական գրականության գլխավոր առանձնահատկություն առաջ էին քաշում «բյուրերի կոլեկտիվ պաթոսի» սկզբունքը:

«Բազումի պաշտամունքը» թեև ելնում էր պատմության մեջ ժողովրդական մասսաների վճռական դերի ըմբռնումից, սակայն, ծայրահեղության էր հասցնում այդ սկզբունքը և ժողովրդի միաձույլ ամբողջության միջից չէր հայտնաբերում երևույթների կոնկրետությունը: Պատմական սուբյեկտիվիզմի սկզբունքին հակադրվող այդ տեսակետը մարդուն դարձնում էր պատմության նպատակների մեջ իր իդեալները չունեցող, պատմական հանգամանքներից ածանցված օբյեկտ: Իսկ որոշ տեսաբաններ էլ, տարանջատելով երևույթների սոցիալական ու հոգեբանական կողմերը, հնացած էին համարում կյանքի արտացոլման «հոգեբանական պլանը» և, առհասարակ, սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության շրջանակներում անհանդուրժելի էին համարում «հոգեբանությունը»: Այս տեսությունը արձագանք է գտնում նաև գեղարվեստական գրականության մեջ. որոշ երկերում հերոսությունը հռչակվում է որպես ոչ անհատական, մարդկային երևույթ, այլ որպես սոսկ «պատմական անխուսափելիության»: Բացասվում էր հերոսական սկզբունքի

սուբյեկտիվ, կենդանի, մարդկային կողմը: Այդ նախապաշարմունքների պատճառով 20-ական թվականներին ստեղծված մի շարք արձակ երկերում հասարակական ընդհանուր հոգեբանությունը և հեղափոխության հուզական-ռոմանտիկական ընկալումը, պատմական հանգամանքներն ու դեպքերը ավելի մեծ տեղ են գրավում, քան հեղափոխության մասնակիցների կենդանի հոգեբանությունը: Մարդիկ այդպիսի երկերում դառնում են «հավաքական ժողովրդի» այս կամ այն հատկության մասնակի հետապատկերը: Ռոմանտիկական և հաճախ՝ վերացական պաթոսը գրական երկը զրկում են պատմական իրականության ցուցադրման կոնկրետությունից, մարդու հոգեբանությունը շոշափելի դարձնելու հնարավորությունից:

Անդրադառնալով նույն ժամանակաշրջանի ռուսական արձակի համանման երևույթներին, Ալեքսեյ Տոլստոյը գրում էր. «Կենցաղի մանրամասնություններ, բառեր, բառակապակցություններ,— փայլո՜ւն են: Լույս աշխարհ են հանված կյանքի հետաքրքրական բեկորներ... լարված րոպեներ, երևույթներ, դեպքեր, տրամադրություններ, բայց ամբողջությունը չի երևում: Մարդկանց առակայծումներ, բայց ոչ ինքը՝ մարդը»[8]:

Գեղարվեստական տեսակետից անկատար և զգալի չափով ուրվագծային էրկերում մարդկային բազմակողմանի անհատականության փոխարինում են քաղաքացիական պատերազմի հերոսների անկենդան սխեմաները, «կաշվե բաճկոնակի» միօրինակ նմուշները: Այն շրջանառության մեջ էր նաև հեղափոխության, որպես հզոր ու անկազմակերպ տարերքի, անսանձ քաոսի, ժողովրդական մասսաների պայքարի անարխիստական տարերայնության իդեալականացումը: Անղեկ ու անառագաստ տարերքի ըմբռնումը ոմանց մոտ ոչ միայն աշխարհայացք էր, այլ գրական ձևը լրացնող «տեխնիկա»:

Արձակի պոետիկայում նույնպես, պոեզիայի նման, լայն տարածում էր գտել տարերքի, սամումի, քամու, փոթորկի, հրդեհի բանաստեղծական մետաֆորը, հեղափոխական ալիքի բարձրացմանը համարժեք հուզական-պաթետիկ շեշտը, որոնք արտահայտում են ժամանակի խանդավառ, բարձր տրամադրությունը և ոչ թե պատմական դեպքերի կոնկրետությունը:

Բնորոշ է, որ հայ գրականության մեջ, հեղափոխության անկոնկրետ, լոզունգային, միագիծ պատկերման տենդենցների առա-

[8] Л. Тимофеев, Пути русской литературы после Октября, „Известия" АН СССР, т. 16, М., 1957, выпуск 5.

ջին քննադատները էդան այն գրողները (Ստ. Զորյան, Ա. Բակունց), որոնք խոր, օրգանական կապ ունենալով ժողովրդական կյանքի արմատների հետ, ռոմանտիկական պաթոսի դերիշխման պայմաններում իսկ նախընտրեցին ազգային հայկական միջավայրի իրական երևույթների ռեալիստական վերարտադրության ճանապարհը։

Ի տարբերություն այն հեղինակների, որոնք հեղափոխական ժամանակաշրջանի մարդուն կտրում էին նրա անմիջական միջավայրից և կոնկրետ հարաբերություններից, Ստ. Զորյանն ու Ա. Բակունցն իրենց ստեղծագործական ջանքերն ամենից առաջ ուղղում են այն հանգամանքների ու սոցիալական միջավայրի պատկերմանը, որտեղ ձևավորվում են մարդու նոր գիտակցությունը, նոր հոգեբանությունն ու հեղափոխական մտազգացումը։ Դրանով նրանք ավելի խոր ու ճշմարտացի են արտահայտում ժամանակաշրջանի «էպիքական, հերոսական ու ողբերգական» (Մ. Գորկի) էությունը, նրա գաղափարական կարևոր պրոբլեմները, քան այն գրողները, որոնք ընդհանուր պատկերացումների դիրքերից էին մոտենում թեմային, զանգվածների պաթոսի մեջ տարրալուծելով մարդկային անհատականությունը։

Հայկական արձակը թեև չստեղծեց հեղափոխական պայքարի բովով անցած ժողովրդի մոնումենտալ վեպը, նրա էպիքական հերոսապատումը, ինչպես դա կատարեց ռուս գրականությունը ի դեմս Ա. Սերաֆիմովիչի «Երկաթե հեղեղը», Դմ. Ֆուրմանովի «Չապաև», Ա. Ֆադեևի «Ջախջախում», Մ. Շոլոխովի «Խաղաղ Դոնը» և այլ դասական երկերի, բայց պատմական նյութի յուրացման ու նրա գեղարվեստական վերարտադրության հարցում մի շարք դեպքերում հանդես եկավ ճշմարիտ դիրքերից։ Այդ տենդենցները առավել որոշակի հանդես եկան Ստ. Զորյանի «Հեղկոմի նախագահը» և «Գրադարանի աղջիկը» վիպակներում։ Ցուցադրելով մարդու սոցիալական հոգեբանությունը, Զորյանն իր այդ գրվածքներով հասավ ժողովրդի շահերի ու հեղափոխության շահերի միասնության, որպես պատմության գլխավոր տենդենցի, ըմբռնմանը։ Այդ գրվածքների անմիջական ենթահողը դարձավ պատմական գիտակցական կյանքի բարձրացած ժողովրդի զգացմունքների ճշմարտությունը և հեղափոխության հոգեբանական իմաստավորումը։

Զգացմունքների ճշմարտության մոտիվն է նաև Ա. Բակունցի գեղարվեստական զննումների բովանդակությունը։

Իր պատմվածքներում Բակունցը հետամուտ չէ սոցիալիստական հեղափոխության էպիքական մասշտաբների վերարտադրությանը, ինչպես դա պոեմիայի մեջ կատարեց Եղիշե Չարենցը՝ «Սոմա»,

«Ամրոխները խելագարված», «Ամենապոեմ», «Ռադիոպոեմներ» երկերում: Բակունցի պատմվածքների հերոսները՝ Սեթը, Անդոն, Հարությը այն կերպարներն են, որոնք իրենց հոգու մեջ կրում են սոցիալական արդար կառուցվածքի՝ աշխարհավերակառուցման գաղափարը, և գերազանցորեն իրենց անմիջական հույզերի հարթությամբ են արձագանքում հասարակական կյանքի շրջադարձին: Սրանով է բացատրվում այն հանգամանքը, որ Բակունցի պատմվածքներում չկան ո՛չ շառաչուն հիպերբոլաներ, ո՛չ ժամանակի գրականությանը հատուկ հուզական-ռոմանտիկական մեծաֆորներ: Բակունցն ընտրել է ուրիշ ճանապարհ. ցույց տալ հեղափոխական գիտակցության ծնունդը և, միաժամանակ, չհասարակացնել հոգեբանական-սոցիալական բարդ ընթացքը: Ընդհակառակը, նա երևույթների բազմապիսիության մեջ աշխատում է գտնել որակական այն տարրերը, որոնք կաթիլ առ կաթիլ, շերտ առ շերտ կուտակվելով, ստեղծում են մարդկային նոր բնավորություն:

Հերոսության ծնունդ պատկերելու այդպիսի օրինակ է «Վանդունց Բադին»՝ տեղ-տեղ թուղթիկ, առանձին մասերի մեջ համաչափությունը խախտած, բայց հեղափոխական ինքնագիտակցության արթնացման ընթացքը հայտաբերող պատմվածքը:

Պատմվածքը թեև վերնագրված է «Վանդունց Բադին», սակայն, նրա կենտրոնում ոչ թե գյուղի խնդճ ու կրակ տավարածն է, այլ նրա որդին՝ Հարությը:

«Ջահել սունկի» պես հասնում է Հարությը՝ աշխատավոր հոր նման արդար ու միամիտ մի պատանի: Հասակն առնելու հետ նրա մեջ զարգանում է պատասխանատվության զգացումը. նոր հարցեր են սկսում զբաղեցնել նրան: Առաջին հարցը, որ կարելի է ասել՝ ուղղակի ցնցում է նրա էությունը, այն է, թե ի՞նչու շվարած հայրը պետք է պահի ուրիշների նախիրը, իսկ հետո էլ ուսման վարձի համար դռնեդուռ ընկնի:

«Ապե՛ր, էդ ի՞նչից ա, որ մեր նախիրում Իսանանք իննը կով ունեն, իսկ մենք մի կով»,— մի օր էլ այսպիսի հարցով է դիմում Հարությը ճակատագրի հետ արդեն հաշտված տավարածին: «Ունեվոր են, մենք էլ նրանց շվաքում կապրենք»,— առանց երկար-բարակ մտածելու, կարծես անգիր արած, տալիս է Բադին հարցի պատասխանը:

Հոր և որդու հարց ու պատասխանի մեջ արդեն երևում են նոր սերնդի ըմբոստության սաղմերը: Այդ ըրույցը, սակայն, չէր տալիս ճշմարտության բանալին: Հարությն էլ հոր նման խարխափումների մեջ է, այն տարբերությամբ, որ սա ծարավի է հակասություն-

ների կծիկը պարզելուն։ Ննթագիտակցության սահմանում նա ճանաչում է ինչ-որ ճշմարտություններ, որը և նրան դնում է հոգեկան խմորման վիճակում։

Հաբուդի գիտակցության արթնացման հաջորդ աստիճանը կապվում է պատերազմի իրադրության հետ, երբ նրա աչքերը բացվում են կյանքի նոր ու անծանոթ երևույթների վրա։ Պատերազմը թեև տեղի է ունենում հայկական գյուղերից հարյուրավոր կիլոմետրեր հեռու, բայց անմիջականորեն,— ասես՝ մի քանի քայլի վրա էր,— անդրադառնում է գեղջուկների կյանքի ու հոգեբանության վրա։

Պատերազմի շորշոփը,— ինչպես դա փայլուն վարպետությամբ նկարագրում է Բակունցն իր պատմվածքներում,— խոր ճեղքվածքներ է առաջացնում կյանքի միամիտ ըմբռնումների մեջ, ջրի երես է հանում նոր ապգնապներ ու նոր հակասություններ։ Մարդիկ լուռ խորհրդածում են այն հարցերի շուրջը, թե՛ ինչու հարուստ «իսանանց տնից ոչ-ոք զինվոր չի գնացել, իսկ խեղճ ու կրակ Խաչումենց Բախշու երեք տղան էլ կռվում են», թե՛ ինչու են գյուղի զոռբա մարդիկ լուրեր տարածում պատերազմի օգտակարության մասին, այն ժամանակ, երբ շաբարը «կրակի գին ուներ», երբ անտեսական կարիքին ավելանում են նաև պատերազմի սարսափելի հետևանքները։ «Գարնան ծիծեռնակի պես երևացին կռնատ տղերք, փայտե ոտքեր»,— մի նախադասությամբ Բակունցը բնութագրում է պատերազմի շրջանը։

Պատերազմ է կանչվում նաև Հաբուդը։ Համատարած լարվածության օրերին գյուղի տավարածը դառնում է մռայլ ու ինքնասույզ և, առհասարակ, պատմվածքի այս մասում դույները դառնում են ճնշող ու խորապես դրամատիկ։ Բադին օջախի մոտ նըստել, թրջած տրեխներն է չորացնում ու միտք անում. «բա ո՞նց ա լինելու», մայրը «որդուց չէր հեռանում, արցունքը վարար ջրի պես հոսում էր». այս ծանր պատկերների ուղեկցությամբ Հաբուդը ճամփա է ընկնում օտար ափեր։

Ողբերգական ու սոցիալական խոր հունի մեջ հոսող ընթացք է Հաբուդի բաժանումը հայրենի աշխարհից, ծերացած ծնողներից, իրենց տան առաջ տարիներ շարունակ խշշացող վիթխարի ընկուզենուց։ Հրաժեշտը, այսպես ասած, Հաբուդի բարոյական կացության նկարագիրն է։ Դեպքերն այնպես ծավալվեցին, որ Հաբուդը ձեռք բերեց նաև որակական ուրիշ հատկանիշներ, դարձավ ուրիշ մարդ։ Բարոյական գործոնների ազդեցությամբ Հաբուդի զգացմունքների մեջ սկսված շրջադարձը պատերազմի խրամատներում ստացավ գիտակցական բովանդակություն։ Նախկին ամոթխած ու

միամիտ պատանին դյուղ առաքած նամակներում արդեն գրում է նաև այսպիսի տողեր. «Մեր ի՞նչ հաշիվն է կռվելը»։

Բացվում են Հաբուդի աչքերը, նոր հույզեր են մտնում նրա էության մեջ, նրա հայացքը թևածում է նոր հորիզոններում։ Հաբուդը դյուղ է վերադառնում որպես ընդհատակյա աշխատող, որպես արդարության համար կռվող մարտիկ։

Բակունցը չի նկարագրում ո՛չ պատերազմը, ո՛չ էլ այն երևույթները, որոնց հետ շփվում է Հաբուդը, սակայն, զգացնել է տալիս, թե ինչպիսի ճակատագրական նշանակություն է ունեցել նույն այդ պատերազմը նրա հոգևոր վերածնության գործում։ Պետք է նշել, սակայն, որ հեղափոխական գիտակցության ծնունդի պատկերմանը նվիրված էջերում Բակունցը չի հայտաբերում պատումի այն բնականությունն ու պատկերի հյութեղությունը, որ այնքան բնորոշ է պատմվածքի առաջին մասին։ Հանդուցային այս հատվածում պատմվածքը երկփեղկվում է. դեպքերի ուրվագծային մատուցումը ոչ միայն իր հետ բերում է պատումի չորություն, այլև գեղարվեստական շոշափելի կորուստ է ունենում Հաբուդի կերպարը։ Եթե առաջին մասում հեղինակը հոգեբանորեն նախապատրաստում է Հաբուդի շրջադարձը, ապա երկրորդ մասում՝ թռուցիկ հաղորդումներով ակնարկում է սոսկ դեպքերի ընթացքը։ Եթե առաջին մասում հերոսը ունի կենդանի դծեր, ապա վերջին մասում նա դառնում է դիմակ-կերպար։ Եթե առաջին մասում շոշափում ես անգամ Հաբուդի նոր մտածություններիի առաջացման ընթացքը, նրա մտածողության պարզկա յուրահատկությունը, ապա վերջում նրա կենդանի խոսքի փոխարեն մեջտեղ են գալիս միայն դիմակ-խոսքերը։

Պատմվածքն ավարտվում է Հաբուդի հերոսական մահվան հիշատակությամբ։

Բանտի հսկիչը դյուղի տավարածին հայտնում է ցավալի լուրը. «Որդուդ բերդում կրակել են այս գիշեր...»։ Իսկ դրան հետևում է ողբերգականորեն տխուր այս պատկերը. «Վերին հանդը տանող ճամփի վրա, ջրաղացներին չհասած, Աթանանց մեծ ընկուզենու տակ, Վանդունց Բադու տունն է։ Բադին էլ տավար չի պահում։ Տանը ոչ-ոք չունի։ Հաթումի աղջիկը որդու մահից հետո երկար չապրեց։ Վանդունց Բադին մնաց մենակ, իր հին տնակի մեջ։

...Իրիկունը տուն է դառնում մենակ, օջախի մեջ մի երկու կտոր աթար նետում և մեկնվում խոտի վրա... Իսկ դրսում, առաջվա պես, Աթաննց մեծ ընկուզենին մեղմորեն օրորում է իր ճյուղերը Վանդունց խարխուլ խրճիթի վրա...»։

«Վանդունց Բադին» պատմվածքով Բակունցը հեղափոխության շարքային մասնակցի նկարագրության առաջին քայլն արեց: Հետագայում արդյունքներն ավելի նշանակալից եղան, կերպարներն ավելի բովանդակալից, հոգեբանական նրբագծերը ավելի իմաստավորված, սյուժեն պատմականությամբ ավելի հագեցած:

3

Հաբուդի զարգացման ճանապարհն է անցնում նաև Անդոն՝ բրուտի տղան, և նրա նման, ճեղքելով տեղական միջավայրի շրջանակները, կանգնում է կյանքի հեղաշրջման մարտիկների շարքում:

Նման շատ կողմեր ունի երկու պատանի հերոսների գաղափարական հասունացման ընթացքը: Ո՞րն է նրանց հոգեկան աշխարհի ընդհանրությունը: Հաբուդի կյանքը նոր հունի մեջ է մտնում պատերազմի խրամատներում՝ հայրենի եզերքից հեռու, իսկ Անդոյի զարթոնքն ու նոր զգացմունքների բյուրեղացումը տեղի է ունենում հայրենի բնաշխարհում՝ քարանձավի բնակիչների, բրուտների ու տավարածների միջավայրում: Բայց կարևորը ոչ աշխարհագրական միջավայրը չէ, այլ նոր ժամանակի շունչը, նոր գաղափարների ծնունդը, որ պարզունակ մարդկային նյութից ստեղծում է գյուղական խռովարարի այնպիսի բաղադրություն, որը հաչքիահարում է իր մեջ ամփոփված, որոշ իմաստով լճացած միջավայրի նեղությունը և խոր համոզվածություն հանդես բերում այն նոր գործի, նոր հավատի հանդեպ, որին նրանք կոչվում են ոչ թե պատահականորեն, այլ պատմության ընթացքի օրինաչափությամբ: Բակունցի ստեղծագործության մեջ առհասարակ նորություն չէին ժողովրդական հերոսների վարքագծի վհհությունն ու մարդկային բարձրը առաքինությունները, հատկություններ, որ ունեն նաև նրա այս հերոսները: Նորությունը այս հերոսների էության մեջ այն է, որ նրանք ավելի ակտիվ, ավելի գործնական վերաբերմունք են հանդես բերում գյուղաշխարհի առաջ ծառացած հարցերի նկատմամբ: Նրանց բնավորության գործնականությունը տառապալից աշխատանքի մեջ մշակած այն հատկանիշը չէ, որ իբրև միակ սփոփանք «այս դաժան աշխարհում», դրսևորում են նրանց հայրերը: Այդ կերպարների միջոցով Բակունցն առաջադրում է մի տեսակ տեղային «հայրերի և որդիների» խնդիր: Որդիները կյանքի արդար, բայց պատասիվ փիլիսոփայությանը հակադրում են ակտիվ գործողության սկզբունքը, որը կապվում է հայրենի հողի դեմքը հեղաշրջման ճանապարհով վերափոխելու հետ: Որդիները բերում են գործողության

զգացմունքը: Սա է երկու կերպարներին հարազատացնող սկզբունքը:

Անդոն, սակայն, որպես բնավորություն, Հաբուդի կրկօրինակը չէ:

Բակունցը, որ ընդհանրապես չի տարրականացնում իրականությունը և առհասարակ մարդուն, այս անգամ նույնպես մարդկանց բազմազանությունը չի վերածում այս կամ այն գաղափարը մարմնավորող սխեմաների,— այլ մի տեղ առավել հյութեղ, մյուս անգամ պակաս տպավորիչ,— տալիս է անկրկնելի բնավորություններ, տարբեր անհատական խառնվածքներ: Հաբուդն, օրինակ, բնավորությամբ ավելի մեղմ է, խորհող, երևույթները քննող, Անդոն՝ տաքարյուն, բռնկվող, անմիջական, զգալի չափով հանդուգն:

Պատմելու առանձնապես բարդ հնարանքներ չի կիրառում Բակունցը «Բրուտի տղան» պատմվածքում: Դա մանկության օրերի մասին մի սրտառուչ հուշագրություն է. հեղինակը առիթից-առիթ ասում է, որ «իբրև վաղեմի պատմագիր, դողացող ձեռքերով» գրում է իր ընկեր Անդոյի հերոսական կյանքի պատմությունը: Դա, սակայն, հուշագրություններն է ոչ թե հասակն առած մարդու, այլ կրկին «երեխայացած» պատմողի, որ աշխատել է մանկական տպավորություններն «իմաստավորել» այն տեսքով, ինչ տեսքով դրանք «իմաստավորվում» էին այն հեռավոր օրերին: Պատմողի խոսքի հյուսվածքը՝ բառապաշարը, հնչերանգը, ռիթմը,— ծառայում են Անդոյի կոնկրետ բնավորությունը ստեղծելուն, պահպանելով նրա զգացմունքների մանկական պարզությունը:

Բակունցը պատմում է հերոսի կենսագրությունը: Բայց մինչև նրա կենսագրությունն սկսելը, հնարավորություն է տալիս ընթերցողին զգալու այն վայրերի բովանդակ հմայքը, որտեղ անցնում է նրա մանկությունը. «Տերրասաձև բարձրանում են ժայռերը, մեկը մյուսից խոժոռ և ահռելի: Ահա մեկը՝ ռնգեղջյուրի մռութը հասել է մի ուրիշի, որ նման է վիթխարի գորտի: Նրանց մոտ մի ժայռ՝ կարծես ծագող արևի դեմ խոնարհվել է հեթանոս քրմուհին: Նրանցից բարձր՝ քարե արծիվը ճիգ է անում թևերը թափահարելու և չի կարողանում:

Այս մեր գյուղի Գյունեյ թաղի թիկունքն է, մի խավար լաբիրինթ, ուր խոր ձորերում բարակ առուն վշշում է փրփրած հեղեղի նման...»:

Մանրամասնությամբ, միաժամանակ սեղմ ու ճշգրիտ, ընտրելով հիմնական հատկանիշները, ժամանակագիրը վերապատկերում է հերոսի մանկության օրրանը: Գյունեյ թաղի, քարափների, ձո-

րերի, վայրի աղավնիների երամի, դեպի քարանձավները տանող նեղ կածանների մասին նա խոսում է որպես վաղեմի ծանոթի մասին, որոնց գեղեցկությունը նա հիանալի զգում ու վերարտադրում է: Բակունցի նկարագրությունը բնության պարզ պատկերում չէ. բնությունը տրված է շարժման մեջ, պատանի հերոսների՝ պատմողի և Անդոյի վերաբերմունքով: Անդոն մեծացել է ձմեռանոցներում ու քարանձավներում, դյուղական աշխատավորների՝ Բրուտ Ավագի և Ջոլախ Եգորի նման աղնիվ մարդկանց միջավայրում, որոնք շատ բան չեն կարողացել հաղորդել պատանու խմորվող մտքին, բայց սովորեցրել են լինել հոգատար, արդարամիտ, զգայուն ու մարդասեր: Անդոն իր ընկերոջ հետ, որը դառնալու է հետագայում նրա կյանքի տարեգիրը,— հաճախ է այծի նեղ արահետով բարձրացել բրուտ Ավագի քարանձավը:

«Հուշագրության» մեջ Բակունցը պատկերում է նաև Ավագին ու Ջոլախ Եգորին, իրար հարևան հռչակավոր բրուտներին:

Բակունցը կարծես թե առանձնապես ոչինչ չի ասում այդ մարդկանց մասին, բայց մի քանի պատկերն ու խոսքը, որոնք վերաբերում են նրանց, մարմնավորում են հայ դեղջուկների կենցաղի պարզությունն ու բանաստեղծական վերաբերմունքը դեպի աշխատանքը, համարյա թե նրանց էության ձուլումը աշխատանքի հետ: Ահա դրանցից մեկը. «Բրուտը ավելի արագ է շարժում ձեռքերը... դառնում է չարխը, ձգվում է կավե սյունը, բարակում, ապա նըստում է նրա բռունցքի տակ... Արդեն չարխի վրա ֆռռում է կժի նման մի բան: Ոսկրոտ մատները սեղմում են վիզը և հլու կավը ձգվում է, բարակում է կժի վիզը:

Նա կժերի վրա ոսկորի ծայրով դծում է նախշեր»:

Հեղինակը չթաքնված հիացմունքով է նկարում աշխատանքային այս տեսարանը: Բայց դա աշխատա՞նք է արդյոք: Ո՛չ, դա արդեն արվեստ է: Պատմողը հիացմունքով հետևում է բրուտ Ավագի ձեռքի ճարտար շարժումներին, որոնք ձև ու կերպարանք են տալիս անշունչ կավին: Ավագը պատրաստում է տնային կենցաղի գործածության իրեր՝ կժեր ու դորակներ՝ ծաղիկների բազմազան նախշերով,— բայց դրանք իրենց վրա կրում են իսկական արվեստի հետքերը:

Բրուտի աշխատանքի մեջ ընդգծելով բանաստեղծական բովանդակությունը, Բակունցը դրանով ամենից առաջ ցանկանում է ցույց տալ այն ակունքները, որից իր կենսարար սնունդն է ստանում Անդոյի հոգեկան աշխարհը: Բրուտների նշանավոր քարանձավն ամենօրյա կատարած այցելությունների ընթացքում Անդոն ծծում

է այն արդար վարքագծի հյութերը, որ ավանդում են նրան «հայրերը»։

Գրողը հենց սկզբից խուսափում է պատանի հերոսի բնավորության միագիծ, ճակատային պատկերացումից, որը նրան կտաներ դեպի դալուկ սխեմատիզմ, ինչպես և ժամանակից շուտ նրա միտքը «լուսավորելուց», որը նրան կտաներ կոպիտ սոցիոլոգիզմի հունը։

Նա պարզում է բնավորության ձևավորման ակունքները, հարազատ նրբերանգներով ցուցադրելով Անդոյի մանկական չարաճճիություններն ու հարցասիրությունը, նրա ուրախություններն ու տխրությունները։

Գյուղական պատանիների հասարակ զրույցի մեջ այնքա՜ն բնորոշ գույներով են պատկերված նրանց մանկության ուրախ ու ջինջ պահերը, նրանց հոգու հրճվանքն ու անմիջականությունը։ Բայց լուսավոր մանկությունն ունի իր ստվերները նույնպես, որոնց վրա առանձնապես ուշադրություն է դարձնում պատմողը, բացահայտելով հերոսի հոգու զարգացման աստիճանական ընթացքը։

Մանուկ հերոսի հոգեբանության հիանալի իմացությամբ է Բակունցը տվել Անդոյի պատվասիրությունը («Ձվերը ծախու չեն»,— կտրուկ պատասխանում է նա, չուզենալով, որ հարուստի աղջիկը՝ Մաշոն, իմանա, որ ինքը աղքատ է), անչափ ղգայուն, փխրուն վերաբերմունքը դեպի իրենց դասարանի «վիզը բարակ, դեղնած աղջիկը»՝ Նուշիկը, որի պատվի պաշտպանության համար նույնիսկ մեջտեղ է գալիս Անդոյի դրպանում պահված «ղմալթին», նրա վերաբերմունքի ընդգծված անկախությունը (հրաժարվում է ուսումնարան գնալ՝ պատիվը վիրավորված տեսնելով)։

Անդոյի կերպարը կառուցված է լուսաստվերների համադրության սկզբունքով։ Դա, սակայն, ոչ թե կերպարի լուսաստվերներն են, այլ նրա ապրած միջավայրի լույսերն ու ստվերները են. մի կողմից բրուտների հին սերնդի դասերը՝ ազնվության և արդարամտության մասին, մյուս կողմից՝ միջավայրի սոցիալական հակադրություններից ստացած զգացողությունները։ Առաջինին՝ հողի ու աշխատանքի մարդկանց օրհնությանը ընդառաջ է գնում Անդոյի մատաղ հոգին, իսկ երկրորդը նրա անմեղ գոյության մեջ առաջին խոր ճեղքվածքներն է բացում։ Վարպետ հոգեբանի հմտությամբ է Բակունցը տվել Անդոյի և նրա հասակակիցների առաջին իսկական դրամայի, նրանց առաջին վշտի նկարագրությունը՝ Նուշիկի անակընկալ մահվան կապակցությամբ.

«Հայո՛ց ժամը»։

Սպիտակ կամարներ և նկարներ՝ ոսկեզօծ շրջանակների մեջ։

Նուշիկի մայրը լալիս է... Մի քանի կանայք հեկեկում են, ինչպես կհեկեկան ուրիշի դագաղի վրա։ Մեր դասարանը երգում է տխուր երգեր, երկա՜ր, երկա՜ր... Նուշիկի համար ենք երգում։ Աղջիկը ձեռքերը խաչել է, ինչպես թևերը ծալում է սառած թռչունը»։

Առաջին վիշտը Անդոյի մեջ ծնում է առաջին ատելությունը՝ դեպի գյուղական աղքատ երեխաներից տարբերվող հարուստների զավակները՝ Ներսես բեկի տղան, «սմոտրիտելի տղերքը», իրենց դասարանցի երես առած Մաշոն, որ ծաղրում էր Նուշիկին։

Այս հակասական տպավորությունները, հասկանալի է, բարդություն են մտցնում պատանի հերոսի ջինջ աշխարհը։ Բակունցը քայլ առ քայլ հետևում է Անդոյի հոգեբանության հարստացմանը, առանձնակի ուշադրություն դարձնելով միջավայրի խաչաձև ազդեցություններին, որը նոր ընթացքի մեջ է դնում և՛ կենսագրությունը, և՛ նրա գիտակցական աշխարհը։ Անդոն դառնում է ճանապարհի վրա քար ջարդող մշակ, հետո աշխատանքի է մտնում գյուղում կառուցվող փոքրիկ հիդրոկայանում, ինչպես նա է ասում՝ «էլեկտրիկում»։

Նա այլևս նախկին միամիտ պատանին չէ. միտքը դառնում է ավելի սուր ու հարցասեր, խորհում է կյանքի հակապատկերների ու առեղծվածների շուրջը, որոնում է տանջող հարցերի պատասխանը։ «Ես նրան պատմում եմ իմ դիտացածիս ամենալավը՝ կարծես ընծայում եմ իմ վեդերից ամենագեղեցիկը, ինչպես երեխա ժամանակ։ Նա անտղում է իմ ընծան և կարծես գժտոհ է, որ ուզածը չեմ պատմում...»,— գրում է Բակունցը, ցուցադրելով Անդոյի հարցասիրությունը։

Բրուտի տղայի համար իրականությունը ավելի հստակ է դառնում, քարանձավը նոր բովանդակություն է ձեռք բերում, երբ հեղափոխական թուղթիկներից պոկված գաղափարները թափանցում են «կանաչ աշխարհ»՝ հեռավոր անտառներն ու քարանձավները. «Երբեմն քարի տակից հանում էր տպագիր առաջին լոզունգը, որ ստացել էին սուրհանդակի հետ։ Նա փակում էր դուռը, թուղթը մոտեցնում կարմիր լամպին։ Խունացած թուղթը արնագույն էր դառնում և սև տողերը պղպատան սառնությամբ ասում էին.

— Խաղաղությո՛ւն խրճիթներին, պատերա՛զմ պալատներին»։

Համառոտ, բայց խորիմաստ պատկերում է ստացել հերոսի տիրապետումը հեղափոխության արվեստին։ Հայ ժողովրդի կյանքի արմատական շրջադարձի ժամանակ արդեն բանվոր Անդոն մտնում է ընդհատակյա կազմակերպության մեջ և կատարում կարմիր բա-

նակի 74-րդ բրիգադի մարտական հանձնարարությունները: «Քաղաքում գողված մազերով մի մոնտյոր, մազուիից սևացած շորերով, սանդուղքն ուսին—իբրև լապտերավառ, տնետուն էր ման գալիս: Մի տեղ բուքը պղնձե թևերն էր կարել, մյուսը տեղը գնդակը փշրել էր լամպը, ճեղքել էր սյունը, սպիտակ բաժակները ցած էին կախվել և աղիողորմ զրնգում էին, երբ քամին իրար էր խառնում թևերը»:

Այդ լապտերավառը Անդոն էր, որ վերականգնում էր կապը Լենինահայաստան մտնող կարմիր զորամասերի հետ: Բրուտի տղան զոհվում է մարտական առաջադրանքը կատարելիս, իր տաք արյամբ սրբագործելով մարդկանց գոյության ճանապարհը:

«Բրուտի տղան» պատմվածքը ավարտվում է նույն պատկերով, ինչպես նախորդ պատմվածքը. «Փողոցի մեջտեղը շնչահեղձ պառկել էր Անա զիզին և լիզում էր որդու տաք արյան առաջին շիթը... Լիզում էր հողը, արյունը, երեսը քսում էր գետնին ու չանգռում անմռունչ գետինը...»:

Իսկ բրուտ Ավա՛գը. «Բիբլիական Հովբի նման խարխուլ տան դռան առաջ նստել էր բրուտ Ավագը: Եվ նա զրկեց ինձ և ինչպես կույրը, շոյեց դեմքս.

— Անդո՛ն, ի՛մ Անդոն:

Արցունք չերևաց նրա ցավից կծկված դեմքի վրա, թեև ձայնը խուլ հեկեկանքից դողում էր: Կարծես աչքերի հետ ցամաքել էին արցունքի ակները»:

Պատկերը համարյա կրկնվում է նույնությամբ: Տխուր պատկեր, որ իմաստավորվում է պայքարող մարտիկների շարքը մտած պատանի հերոսների՝ Հաբուդի, Անդոյի գիտակից նահատակությամբ ու ասպետական հերոսությամբ:

«Բրուտի տղան» պատմվածքում Բակունցը թեև չի հասնում հեղափոխական ժամանակաշրջանի էպիքական թափի վերարտադրությանը, չի տալիս ժողովրդական զանգվածների հզոր «խռովության» լայնաշունչ պատկեր,— դարձյալ լիրիկական վերաբերմունքով է անդրադառնում դեպքերին (սա պայմանավորված է նաև գրական պատումի վերհուշային բնույթով), խոսքը հաճախ ընդմիջում է սուբյեկտիվ վերաբերմունքի արահետներով, սակայն, ճիշտ է ըմբռնում «ծնունդի ամենածանր տեսակի»՝ հեղափոխության մեջ հերոսական նահատակության սկզբունքի նշանակությունը: Հերոսական սկզբունք, որ ժողովրդի ապագա կյանքի օրորանը՝ հայրենի հողը ազատագրելու, այնտեղ մարդկային ճշմարտությունը հաստատելու նախադրյալն է:

Այդ սկզբունքով է գրված նաև «Սև ցլերի սերմնացանը» պատմվածքը՝ Բակունցի այս շարքի լավագույն էջը։

«Սև ցլերի...» իմաստն այն է, որ հողի մեծ սերը դառնում է այն հեսանը, որի վրա սրվում է գյուղի ամենալավ սերմնացանի՝ Սեթի հեղափոխական գիտակցությունը, և հանուն այդ սիրո նա հանգում է կյանքի բարձր ու խոր ըմբռնողության։

Սեթի կյանքի արժեքն ազնիվ աշխատանքն է, սերմնացանի պարտականությունը, որը բանաստեղծական անխարդախ ապրումներով ողողում է նրա ամբողջ էությունը, զարդարում է նրա աշխարհը։ «Սերմնացանը ցանում է սերմը, երբ ետ են գնում ջրերը և գետնին նստում թաց տիղմը։ Նա հանում է ոտքերը, մինչև ծնկները վեր քաշում և փայտյա կոտը պարանոցից կախ, գնում է օրոր, հավասար քայլերով, գնում է և աջ ձեռքով լիաբուռն վերցնում ծանր հատիկները, որ մի վայրկյան շողում են արևի տակ, ինչպես ճրնճղուկների երամը, և ծանրությամբ ընկնում հողի մեջ»։

Մանրանկարի մեջ էպիքական պատկեր, մանրաթելից հյուսված ընդհանրացում։ Այս մի հատիկ պարբերության մեջ Բակունցը գծել է մի ամբողջական կերպար, որ թեև պատմվածքում չունի գործողությունների դաշտ, չունի իր խոսքը (Բակունցը Սեթի մասին պատմում է իբրև հերոսական կյանքի մի ավանդություն, իբրև ժողովրդական ասք), սակայն ընթերցողը այս «համր» նկարագրության մեջ զգում է սերմնացանի շռայլ սերը հողի և աշխատանքի նկատմամբ, զգում է նրա հոգու ամեն մի շարժումը՝ երբ նա հայրենի հողի ակոսներին է հանձնում ցորենի ոսկի հատիկները, «լսում է» անգամ նրա սրտի բաբախյունն ու նրա կենդանի խոսքերը, թեև այդ խոսքերը չեն արտասանվում։

Բակունցն այնուհետև պատմում է դաշնակների դեմ ապստամբած գյուղացիների շարքում Սեթի գրաված դիրքի մասին. «Սեթը չոքեց չինարու հետևը և որոտաց նրա հրացանը. արշավող ձիավորների վախեցած երամը շաղ եկավ, ապա նորից գունդ կազմեցին և թաց հողերի վրայով ձիերը քշեցին դեպի միայնակ ծառը»։

Այս նկարագրությանն անմիջապես հետևում է պատմության ողբերգական վերջաբանը. «Երեկոյան կարմիր հեծելազորը գյուղ մտավ։ Միայն մյուս առավոտ, երբ եկան և ծանր թնդանոթները, դաշտի բարակ արահետով, եղեգնյա պատգարակի վրա, ընկերները տուն բերին սպանված սերմնացանի մարմինը։ Նրա սրունքները մերկ էին, մի կողքի վրա չորացած տիղմ էր և խառնված ար-

յուն։ Երևում էր միայն սառած աչքը, որ նայում էր անշարժ, ինչպես գորշ ամպը անհունի խորքից...

Նա արնաքամ սողացել էր թաց հողերի վրայով դեպի եղեգները, դեպի ջուրը, կոշտ մատներով չանգռել էր գետինը, ցեխոտել էր մատները և անզգայության մեջ ցեխոտ մատներով սեղմել էր թրատված ուսը։ Հետո երեսնիվայր թաղվել էր սառը հողում՝ որպես ոսկեհատ սերմ»։

Ե՛վ սերմնացան, և՛ ռազմիկ,— հայ ժողովրդի դարավոր պատմության ուղիներում մշակված այս սիմվոլիկ զուգակցությունն է նաև Բակունցի պատմվածքի ելակետը, այս հարաբերությունն է նրա գեղագիտական իդեալի բովանդակությունը։

Սերմնացանի և ռազմիկի միասնությունը ավելի խոր ու արտահայտիչ իմաստավորելու համար Բակունցը պատմվածքում կիրառում է մի հետաքրքրական եղանակ. գյուղական նոր ակումբի վարագույրի վրա անհայտ նկարիչը վրձինում է «վիթխարի սերմնացան, փայտե կոտը պարանոցիդ կախ, մինչև սրունքները բաց ոտքերով։ Լույսի տակ շողում էին այն ոսկեգույն հատիկները, որ աջ ձեռքով նա շաղ էր տալիս արգավանդ ցելերի վրա»։

Ակումբի նոր վարագույրը շարունակությունն է մի ուրիշ զարդարանքի. «Դռան գլխին, քարի վրա, առաջին տարին քանդակեցին մի մուրճ և մի մանգաղ, ներքևը անպաճուճ տառերով գրեցին՝ «կե՛ցցե»։ Այդ անզարդ քանդակից ցոլում է առաջին հավատացողների սրբազան պարզությունը, այն անկրկնելի հմայքը, որ ունի սկզբնական օրերի անվարժ ոճը, երբ նոր մարդը հնի թանձր խավարից թռչում է դեպի նոր արշալույս և առաջին հետքերն է դրոշմում քարերի վրա, թղթերի վրա և պայծառ խնդությամբ սկսում է իր նոր էջը»։

«Սերմնացան» և «մուրճ ու մանգաղ»,— պատկերների այս զուգադրությունը խորհրդանշում է նոր կյանքի խաղաղությունը, որ ձեռք բերվեց ժողովրդի զավակների արյան գնով։

Դառնանք, սակայն, վարագույրին։ Նրա վրա թեև Սեթի նկարը չէ, բայց նմանությունը Սեթին, գուցե և ոչ արտաքին, այլ հոգեկան նմանությունն այնքան ուժեղ է, որ գյուղի կանայք անկեղծ պատկերների մեջ տեսնում են իրենց գյուղի ամենալավ սերմնացանի էության անդրադարձումը։ Նրանք արցունքով ողողում են վարագույրի փեշերը, և այդ սրբազան պահի մասին ավանդությունն ասում է. «Այդ գիշեր արցունքը սրբագործեց մի ոսկե առասպել»։

Այս այլաբանական պատկերի իմաստն այն է, որ ժողովուրդը անմար է պահում հեղափոխության նահատակների հիշատակը:

«Սև ցելերի սերմնացանը» պատմվածքում կան նաև ուրիշ խորհրդանշան—պատկերներ, որոնք նրա կոնկրետ թեմային հաղորդում են ավելի խորիմաստ բովանդակություն:

Դրանցից մեկը կապվում է սերմնացանի մոր՝ Երանի ապրումների հետ: Խուլ ու կորացած պառավը, հղիդնյա ավելը ձեռքին, ամեն օր, ներս ու դուրս է անում ակումբի առաջ, մաքրում վարագույրի փոշին և դրույց անում որդու երևակայական պատկերի հետ:

Սա ոչ միայն միամիտ հայ կնոջ հավատն է, այլև ժողովրդի հավատը կյանքի բանական սկզբունքի հաղթանակի նկատմամբ: Դա «առաջին հավատացողների» սրբազան ծնրադրումն է հեղափոխության առաջ:

Սերմնացանը զոհվել է, բայց նրա ողբերգական մահվան մեջ հաստատվում է կյանքի, գոյության սկզբունքը. նրա զոհաբերությունը ազնիվ հոգու ավանդ է կենդանի մնացածներին: Լավատես հավատք՝ ժողովրդական սկզբունքը վառ պահելու մասին:

Պատմվածքի մյուս, դարձյալ սիմվոլիկ պատկերը սպանված սերմնացանի նկարագիրն է, որ երևնիվայր թաղվել էր սառը հողում, որպես «ոսկեհատ սերմ»:

Ո՞րն է իմաստը այս պատկերի: Այն, որ հողը և հեղափոխությունը ազգակից հասկացողություններ են, որ հայրենի «անմռունչ հողը», «ամենահին նյութը, որ կա այս տափարակում», որին ծեծել են «և՛ ձյունը, և՛ հողմը, և՛ արևը, և՛ անձրևը»,— ցողվում է նրա իսկական տերերի տաք արյան շիթերով, որ հավերժ ապրեն ու ստեղծագործեն հայրենի հողի սերմնացանները:

Հերոսների արյան և հողի զոդման նույն վերջաբանը տեսանք նաև «Վանդունց Բադին» և «Բրուտի տղան» պատմվածքներում: Այս խորհրդանշաններով Բակունցն արտահայտում է ոչ միայն հայ գյուղացիության երազանքը, սերն ու նվիրվածությունը հողին: Բակունցյան սիմվոլներն արտահայտում են նաև հեղափոխության ընկալման խորությունը, նրա ճշմարիտ բովանդակությունը: Սիմվոլներ են դրանք՝ ոչ թե «հեղափոխության ռոմանտիկական-հուզական բռնկման պրոցեսը» արտահայտելու կոչված, այլ կյանքի կենդանի ընթացքը մարմնացնող:

Սեթի, Հաբուդի, Անդոյի նահատակությունը Բակունցն դիտում

է իրրև սկիզբն այն բանի, որ հայրենի հերկերի ակոսները այլևս ցանելու են նրա իսկական տերերը՝ ապագայի սերմնացանները։

Այս մեկնաբանությունն է հայ գրականության պատմության մեջ դեռևս XIX դարից լայն տարածում գտած գյուղական խոշվարարների ավանդական կերպարի նորությունը։

«Վանդունց Բադին», «Բրուտի տղան», «Սև ցելերի սերմնացանը» պատմվածքներն արտահայտում են հողի պրոբլեմի ձևափոխությունը Բակունցի ստեղծագործություններում՝ հայ գյուղացու միամիտ սիրուց մինչև հայրենի հողի ազատագրությունը։

Բակունցը քննարկված երեք պատմվածքներով հայկական արձակում հաստատեց հեղափոխական մարտիրոսագրության տեսակը,— խնդիր, որ պոեզիայում իրագործեց Եղիշե Չարենցը՝ իր նշանավոր բալլադներով։

ՆՈՐԻՑ ԱԿՆԱՐԿԻ ԺԱՆՐՈՎ։ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴԱԶՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԼԵՆԻՆԻ ՄԱՍԻՆ

1

30-ական թվականների սեմին հայ գրականության մեջ սկսվում է մի կատարյալ «ուխտագնացություն» կյանքի հերոսների մոտ։ «Լքելով» աշխատանքային գրասեղանների խաղաղությունը, հայ գրողները խմբերով կամ ջոկ-ջոկ մեկնում են գործարանները, շինարարությունները, կոլտնտեսությունները, այն մարդկանց մոտ, որոնք հերոսական աշխատանքով ամրացնում են սոցիալիզմի հիմքերը։

Կյանքի կանչով գրողները դուրս էին եկել «մարտական հետախուզության»՝ անհրաժեշտ կենսական մթերումներ աննելու ապագա վեպերի ու պոեմների, դրամաների ու պատմվածքների համար։

Կյանքի ու գրողների առերես մերձեցումից, բնականաբար, զգալի չափով շահեց գրականության այնպիսի մի տեսակ, ինչպես գեղարվեստական ակնարկը։ Այդ ճկուն ու խորատես հետախուզը, գրականություն բերեց նոր մարդկանց կենսագրությունը, նրանց պատմական բախտի նոր դծերը, նրանց կենդանի ապրումները։ «Գրողի ծոցատետրից», «Ապիտատորի բլոկնոտից», «Գեղարվեստական նոթեր» և ուրիշ նման անվանումներով ակնարկները հաճախակի սկսեցին երևալ գրական մամուլի էջերում։ Հայ գրողներից շատերի համար ակնարկագրությունը հանդիսացավ ամուր պատվանդան՝ վիպական սինթետիկ ու լայն կտավի ճանապարհին։ Ակնարկը թեև այդ տարիներին, տեսականորեն և գործնականում, մեծ մասամբ ըմբռնվում էր որպես իսկական գեղարվեստական ստեղծագործության համար կենսական տպավորությունների յուրատեսակ «մթերումների» ապաստարան, սակայն գրողների մեջ գտնվեցին նաև այնպիսիները, որոնց գրչի տակ «կյանքի հումքը» ստացավ գեղարվեստական պատշաճ ձև ու բովանդակություն։ Դրանց մեջ էր նաև Ակսել Բակունցը։

Նա նորից, իր ստեղծագործական կյանքի ընթացքում՝ երկրորդ անգամ, դարձավ դեղարվեստական ակնարկին: Առաջին «ակնարկային» շրջանից ծնվեցին նրա լավագույն պատմվածքներից շատերը, երկրորդ հանդիպումը կոչված էր նախապատրաստելու այդպիսի մի արգասավոր հունձ, եթե ժամանակ տրվեր՝ խորհելու տեսածի ու զգացածի շուրջը, իմաստավորելու իրականության զննումները: Ժամանակը Բակունցին չտրվեց, նրա նոր տպավորությունները մասամբ միայն մարմնացում գտան մի քանի որակյալ ակնարկներում:

Դրանց մեջ էր «Քեռի Դավոն», Բակունցի ստեղծագործության ուշագրավ էջերից մեկը, որտեղ շարքային մարդու ճակատագրի միջոցով նա հայտնագործում է հեղափոխության ստեղծարար ուժն ու մարդկային վեհությունը:

«Քեռի Դավոն», ինչպես Բակունցի շատ գրվածքներ՝ պատմվածք ու ակնարկ,— հենվում է մի կերպարի կենսագրության վրա:

Քեռի Դավոն էլ, ինչպես ջրվոր Լաո-Մարգարը, ինչպես սրընդահար Հազրոն, սարսափներով ու տառապանքով լի կենսագրական անցյալ է ունեցել: «Պատահե՞լ է ձեզ ձմռան բուքին լինել դրսում՝ խավարի մեջ, երբ ձյունախառն բուքը ծածկում է բոլոր ճանապարհները, ձյունի փաթիլները սուր ավազների նման ծեծում են ձեր դեմքը, սառչում է ձեր շունչը և ահա թվում է, որ այլևս փրկության ուղի չկա, փրկության ուղի՝ այդ խավար գիշերից, երբ ոռնում է բուքը և ահա հանկարծ ցոլում է մի վիթխարի կրակ: Դժվարությամբ հասնում եք կրակին, և երբ արդեն տաքացել են ձեր ձեռքերն ու մարմինը, երբ հնարավոր մահը դառնում է անցյալ, իսկ փրկությունը՝ հրաշք, կրակի մոտ ուրիշներին հանդարտ ձայնով պատմում եք այն ուղիների մասին, որտեղ խավար էր ու ոռնում էր մահվան բուքը»:

Այսպես էպիքական խաղաղությամբ է զրուցում քեռի Դավոն իր և իր նմանների կյանքի ու այն արհավիրքների մասին, այն դաժան օրերի մասին, երբ «ինչպես կրակվող եղեգնուտից փախչող թռչուններ, նրանք հեռացան իրենց բարձր քարափներից ու քարափների խիղճ տներից»:

Քեռի Դավոն իր կյանքի մայրամուտին դառնում է հայրենադարձների նոր ավանի կոլտնտեսության առաջին հիմնադիրներից մեկը. նոր գործն ու հեռանկարը բոլորովին կերպարանափոխում են նրան: Հերոսի արտաքին դիմապատկերը, որ տալիս է Բակունցը՝ ամուր, հաստատուն, վստահ քայլվածք, աղնիվ շարժուձև, հիացած ու անվրդով հայացք, կոպիտ դիմագծեր, ֆիզիկական

վիթխարի ուժ,— այս ամենը ներդաշնակում են քեռի Դավոյի հոգեկան աշխարհին, որը կարծես հյուսված լինի միայն թավշյա, քնքուշ զգացմունքներից:

Բակունցը նկարագրում է գյուղի առաջին կոլտնտեսականներից մեկի՝ հմուտ դաշտավարի առօրյան, պատմում է դեպքեր նրա գործից ու կենցաղից, որոնք կարծես թե կապ չունեն նրա հոգեբանության բնութագրության հետ, ինչպես «կատաղած ցուլին» զարմանալի վարպետությամբ զսպելը (տեսարան, որ գրված է շատ հյութեղ ու տպավորիչ), բայց այդ «երկրորդական», «անփույթ», «հարևանցի» նետված դիտումները, այդ «աննշան» գծերը կոչված են վեր հանելու քեռի Դավոյի հոգեբանության ստիճանական հարըստացման ռիթմը:

Մի երկու սովորական նրբագծով՝ քեռի Դավոյի վերաբերմունքը դեպի կոլտնտեսության բարիքը, ընդգծված զուրգուրանքը հանրային գոմի հանդեպ, խանդաղատանքը դեպի աշխատանքը, դեպի համայնական ցելի սերմը, դեպի թոռնիկները,— Բակունցը պարզում է Դավոյի՝ կյանքի մասին ունեցած հայացքների վեհությունը, նրա մտքի հասունությունը, կյանքի տիրոջ խանդավառ ոգևորությունն ու ջնծագին սերը մարդու հանդեպ:

«Կարիքից ազատագրված մարդը ճախրում է որպես հպարտ բազե»—բակունցյան բանաստեղծական մետաֆորը շոշափելիորեն կոնկրետացված է քեռի Դավոյի՝ հասարակ դաշտավարի կերպարում, որից ուղղակի ծորում է հայրենի հողի բուրմունք, աշխատավորական բազուկներով իր ապագան կերտող մարդու ծանրակշիռ վերաբերմունք նոր սկսված մեծ գործի նկատմամբ, հեռանկարի պարզություն:

«Քեռի Դավոն» ակնարկում գլխավորը ոչ թե հերոսի կենսագրության «հարցաթերթիկն է», այլ նրա հոգեկան հարստացման ընթացքի պատկերումը: Հեղինակը նկարագրում է մի բարդ զարգացման ընթացք՝ նոր զգացմունքների ազդեցությունը կյանքի դժվարին ուղիներով անցած մարդու վրա: Նա պատկերում է համարյա թե աշխարհից խորթացած մարդու վերադարձը դեպի կյանք, նրա մերձեցումը կյանքի հետ, մերձեցում, որ շարքային մարդուն դնում է պատմության մեծ ճանապարհի վրա, աշխարհավերակառուցման ուղիների վրա:

Գրողը առանձին դրվագներ է պատմում կոլտնտեսության առօրյայից, առանձին ուրվագծեր է տալիս, խոստովանելով, որ իր ասածը այնքան քիչ է այդ մարդկանց մասին, որ «երբևիցե մի գրիչ կպատմի քեռի Դավոյի կյանքը և այդ գրիչը շատ կգտնի հերոսու-

Բյուններ նրա կյանքում: Եվ նա կզարմանա, թե ինչպե՞ս է, որ բոլոր պատահարների ընթացքում չի անհետացել քեռի Դավոյի զարմը: Բարձր ոգևորություն կհոսի նրա երակներում, երբ այդ պատմիչն իր պատմությունն հասցնի մինչև այն օրը, երբ իրար հետ միացան տասներկու ծուխ և այդ հողերի վրա վառեցին նոր կյանքի կրակները և առաջին տասներկուսի հետ քեռի Դավոն լսեց համայնական կյանքի կոչը»:

Հեղինակային այս խոստովանության մեջ, անկասկած, արտահայտվել է պատմության նոր հերոսին բազմակողմանիորեն ներկայացնելու գեղագիտական պահանջը:

Այդ խնդրի նախապատրաստմանն էին ուղղված նաև Բակունցի մյուս, էսքիզային բնույթ կրող ակնարկները («Մի կին պատգամավոր է», «Խոսում են Ջավոյի բնակարանից», «Անձրևը», «Ջորեղի լույսը» և այլն):

Այս ակնարկների կապակցությամբ ճշմարիտ է Ռ. Զարյանի այն կարծիքը, թե «գրում էր, որ արձագանքի օրվան, ետ չմնա կյանքի ընթացքից, սակայն, միաժամանակ այն, ինչ գրել է՝ մեծ մասամբ դիտողությունների ու տպավորությունների գրառում էր, նյութի կուտակում՝ ապագա մեծ ստեղծագործության համար»[1]:

Թեև, իսկապես, նշված ակնարկներում հերոսները չեն դրսևորվում դործողությունների մեջ, չեն մտնում սյուժետային հարաբերություններ, սակայն նրանցում կան առանձին հոգեբանական ու սոցիալական նրբագծեր, որոնք կոչված են արտահայտելու ժողովրդի պատմական բախտի մեջ կատարված նշանակալից տեղաշարժերը:

Այս տեսակետից ուշագրավ ակնարկ է նաև «Անձրևը»:

Ակնարկագիրը գալիս է Լոռու ձորը, որտեղ կառուցվում է Զորագետի հիդրոկայանը և մտքով մի պահ տեղափոխվում է նրա անցյալը. «Մթին սարերի ամպկրից, կապույտ ձյուններից և սառը աղբյուրների ակունքներից գլոր-գլոր իջնում է Զորագետը, գարնանը՝ հեղեղների աղմուկով, ամառվա տապին՝ զով կոհակներով և աշնանը՝ դեղնակարմիր տերևներով, որ հավաքում են ջրերը ձորերում: Հետո ջրերի վրա, նուրբ արահետների վրա ծանրանում է ցուրտ մառախուղը, և լոռեցիների բարձր աշխարհում մաղում է ձյունը:

Տխրություն, ահ, լեռնային երկրի երկա՜ր ձմեռ... Անտառում մառախուղ է, կաթում է խոնավությունը մամուռների վրա, ժայռերի վրա և քարափների լանջին: Մի խանգարված մատուռի առաջ դեռ մխում է չոբան Սաքոյի կրակը...

[1] Ակսել Բակունց, *Երկեր*, 1955, էջ 10:

Ահա քարանձավը... Նստել է որսկան Ջաուին, ոտքերի առաջ եղջերուն փռել է բարակ վիզը և սառած աչքերով նայում է գորշ մշուշին։

Գվվում է ձորն անհայտ ազմուկից, գողում է գետինը, գողում են ծառերը, և տարափով տեղում աշնան անձրևի ծանր կաթիլները»։

Բնության բանաստեղծական, խաղաղ անկյուն. տերևաթափ, փայտահավը կտցով թմբկահարում է ծառի կեղևը, խշշում են քարափի լանջին աճած մասրենիները, աշնան արև, ծառերից պոկված տերևների դունավոր արահետներ, անտառային դեղեցիկ հնբիաթ և, այդ հովվերգական անկյունում, բանաստեղծի ձայնի հեռավոր ու էպիքական արձագանքը.

...Էս խոր ձորերում,
Էս է՝ չորս քսան տարիս լրացավ,
Ոչ մի խնդություն տեսա իմ օրում,
Ոչ էլ մի անգամ աչքս լիացավ։

Լոռվա ձորը վերապատկերվում է հին ու ծանոթ բնակիչներով. Հովհ. Թումանյանի «Հառաչանքի» խնդճ պյուզայիներն են «հայտնվում» դեղեցիկ բնության մեջ, լոռեցի Սաքոն՝ երկյուղալից ու տենդոտ հայացքով, արտորական Ջաուին և այն լոռեցի ծերունիները, որոնք ապրեցին՝ «ամեն մեռնողի երանի տալով», ոտքերի առաջ մեռած մի եղջերու... Պարտքատիրոջ ոտնաձայնն է արձագանք տալիս հովվերգական կանաչ աշխարհում, «մի տուն լիքը մանուկներն» են՝ սարսափով նայում իրենց մեծերին։

Անցյալը գրողի ներաշխարհն է մուտք գործում ոչ միայն բնության գեղեցկություններով, այլև այդ անցյալի ողբերգությունները մարմնացնող գրական կերպարներով։

Հիշողություններին ու տեսիլքներին փոխարինում է իրական, կոնկրետ այսօրվա ձորը. երկաթակուռ բետոն, մեքենաներ, գինեբաժանոցներ, պղնձալարեր, լույսեր. «Մեկը կանգնել է ամպերամետրի մարմարե տախտակների մոտ և ուշադրությամբ նայում է պղնձի սլաքների ընթացքին։ Նա երբեմն բաց պատուհանից նայում է դիմացի լեռներին, անտառին և այն երեք տանը, որ կուչ են եկել քարափի գլխին։

Նրա կապույտ աչքերից, նիհար ու բարձր հասակից երևում է այդ լեռների մարդը, անբան հովիվների շառավիղը՝ լոռեցի բանվորը։ Ո՛չ ահ կա սրտում, ո՛չ խոնարհ վախ աստծուց, թավադից, չարքից ու չարչուց»։

«Անձրևը» ակնարկում չկան հերոսներ, չկան գործողություններ, չկան մարդիկ։ Չկա ոչինչ, բացի անցյալի ու ներկայի այն հակադրությունից, որը գծվում է դրողի մտապատկերում։ Կա միայն դրողը, որը հիշեցնում է, թե լոռեցի բանվորը մի օր «իր թուխ մանուկներին կպատմի որպես առասպել» այս ժամանակների մասին, կպատմի այն մարդկանց մասին, ովքեր «այս ամայի ձորում բարձրացրին լույսի առաջին ամրոցը», դնելով նոր պատմության սկիզբը։

Այս ակնարկում չկան ոչ անցյալի և ոչ էլ ներկայի թանձր, առարկայական պատկերներ, բայց դրանց փոխարեն կա ժողովրդի անցյալի սիմվոլիկ կերպարը, կա նրա ներկայի կերպարը։

Պայմանական տեսիլքի և անպայմանական ռեալականության միջոցով տրվում է ժողովրդի պատմության ընթացիքը անմռունչ ամիկի տրտում երգերի ժամանակներից մինչև կառուցման, ստեղծագործության նոր ու զվարթաձայն երգերը։ Հեղինակի գլխավոր միտքը այդ երկու աշխարհների հակադրությունն է։ Դրանցից մեկում մարդը կախված է այլևայլ սոցիալական ու բնական հանգամանքներից, մյուսում՝ նա գոյություն ունի որպես ազատ, ամբողջական անհատականություն։

Երկու աշխարհի թեման «Անձրևը» ակնարկում գոյություն ունի ոչ իբրև սյուժետային կապակցություն, այլ որպես գեղարվեստական զուգահեռականություն։ Այդ զուգահեռը ստեղծվում է խավար անտառի ու լուսավոր ձորի պատկերներով, սարսափահար չոբանի և աննկյուղ բանվորների սիմվոլներով, անձրևի այլաբանությամբ։ «Նրա գորշ հյուղերի վրա երկինքը մաղել է տրտմության անձրև»,— ասվում է ժողովրդի անցյալի մասին։ «Երկրի և մարդկանց վրա, հերկած հողերի վրա իջնում է աշնան բարեբեր անձրևը...»,— ասվում է նոր կյանքի մասին։

Հետաքրքրական է, որ ինչպես «Անձրևը», այնպես էլ ուրիշ մի շարք ակնարկներում («Ձորերի լույսը», «Արթիկ տուֆում» և այլն), Բակունցն առաջին անգամ իր ստեղծագործության մեջ գյուղական բնանկարի ներսում տալիս է նաև արդյունաբերական բնանկար ներկայացնող պատկերումներ։ Ահա, օրինակ, «Ձորերի լույսը» ակնարկում գյուղական և արդյունաբերական բնանկարների համադրությունը. «Կլոր հարթավայր է՝ լեռնային թանձր խոտով։ Կանաչը կարմրում է, երբ խոտերի մեջ բարձրանում է կարմիր պուտը, կապույտ է զանգակածաղիկներից և սպիտակ, երբ բացվում է լեռնային մեխակը, կարծես մեկը ներկեր է տարել և կանաչ մարգագետինների վրա անկարգ կաթկթել են ներկերը»։ Այս լեռան գագաթին, որտեղ ամառվա ամիսներին հնձում էր միայն հովվի սրին-

գը և ապրում էր քարարծիվը, հանրաբանբէշը գտնում են մարմարի հանքերը և լեռան գեղեցկության ներսում ստեղծվում է մի ուրիշ գեղեցկություն. «Լեռն ելան պայթեցնողները և մարմարի վարպետները: Շատ անգամ պայթեց դինամիտը, մինչև ճանապարհը հասավ լեռնագագաթը և այդ ճանապարհով եղներն իջեցրին մարմարի առաջին քարը»:

Նոր ձև ու կերպարանք է ստանում հայրենի բնաշխարհը, և այդ կերպարանափոխությունների առաջին տարեգիրներից մեկն է դառնում Ակսել Բակունցը:

2

Մարդու վերափոխման խնդիրն է դրված Բակունցի «Մուրոյի «զրույցը»՝ հայկական ժողովրդական ավանդությունների ոգով, նրանց հարազատ գեղարվեստական ոճով ու մտածողության բնական եղանակով գրված ակնարկում:

Բակունցը պատմում է իր հանդիպումը Արագածի Մաղդա գյուղի կաղ հովիվ Մուրոյի հետ: Ակնարկի սկզբնամասում առանձնանում է Մուրոյի արտաքին նկարագիրը. «Բլրագլխին կանգնել էր հովիվը՝ մահակին կռթնած: Կանգնել էր արձանի նման և նայում էր մեզ: Ապա սկսեց իջնել...

Նրա մի ոտը կարճ է: Կանգնելուց մատների ծայրը հազիվ էր գետնին դիպչում: Դեմքը ծաղկատար էր, ձախ աչքի տակը՝ ճոթոած: Նրա ղգեստը, գդակը, դեմքը, ձեռքերը համարյա հողագույն էին, արևից խանձված, բամուց ծեծված: Սակայն մի քաղցրություն կար նրա միամիտ, մի քիչ կոշտ դեմքին»:

Մուրոն ապրում էր գյուղում, որի նկարագիրը անուղղակիորեն լրացնում է հովվի էությունը. «Մեր հեռը՝ Մաղդան էր, տափարակ կատուներով նոր տներ կանաչների մեջ: Երկու կին կատուների վրա ցորեն էին քամում: Օդը ջինջ էր և թափանցիկ: Արևի տակ փայլփլում էին ցորենի բիսան ու թևիը, երբ ոսկեգույն փոշու հետ խառնված ցորենը կանայք մաղում էին և օրորվում»:

Բանաստեղծական այս միջավայրում անմիջականության ու պարզության է բուրում նրա մարդկանցից, այդ թվում նաև հովիվ Մուրոյից: Ամեն ինչ ներդաշնակ է, բնական ու իրական: Այդ ներդաշնակությունն ընդգծվում է ավելի, երբ Մուրոն պատմում է հայկական ավանդությունը Լենինի մասին:

Բակունցը առանց հեղինակային «միջամտության» գրի է առնում լաո-մարգարների ու հազրոնների միջավայրում ծնունդ առած,

նրանց երևակայության գույներով զարդարված հրաշապատում ավանդություններից մեկը, որ Մուրոն, գեղջկական պարզամտությամբ անվանում է իր իսկական, ժողովրդական անունով՝ «ղրուց»:

Ակնհայտ է այդ ավանդության բանահյուսական ծագումն ու առնչությունը հայ ժողովրդական ստեղծագործության նոր երևույթների, մասնավորապես լենինյան բանահյուսական նյութերի հետ, որի պսակը հանդիսացավ «Լենին փաշա» հերոսական վիպերգությունը:

«Ժողկլորը մեր օրերում Վլադիմիր Լենինին բարձրացրեց հնության առասպելական հերոսին՝ Պրոմեթևսին հավասար բարձրության»—Մ. Գորկու մտքի այս ճշտությունը հաստատող ցայտուն օրինակ է հայկական ժողովրդական բանահյուսության լենինյան շարքը՝ լիրիկական ձոներգեր, դիալոգներ, հեքիաթներ, ավանդություններ և վերջապես՝ «Լենին փաշա» վիպերգությունը: Ժողովրդական բանասացները,— հայկական ժողովրդական էպոսի՝ «Սասունցի Դավթի» ստեղծողների շառավիղների միջավայրից սերված և էպիքական արվեստի դաղտնիքներին հմուտ բանասացներ,— ժողովրդական յուրահատուկ պատկերացումներով հյուսել են Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի, քաղաքացիական կռիվների հերոսապատումը և պատմական իրադարձությունների ֆոնի վրա հերոս դյուցազունների բարձունքին կանգնեցրել Լենին-Հսկայի կերպարը:

Այն «ղրուցը», որ այնպես սիրով ու հավատացած պատմում է հովիվ Մուրոն, կարծեք «Լենին փաշայից» պոկված բեկոր լինի. լեզվական-պատկերային նույն ատաղձը («Լենին ուտուս էր: Յուր հեր լև չքավոր էր, պապ լև. գնաց կարդալու, էս չան, էն չան, մի հուսումնարան ռաստ ևկավ, ասավ՝ չքավոր եմ, ինձի կառնե՞ք, կուզեմ կարդացվոր եղնիմ»), Լենինի գործի դրվատման այլաբանական եղանակ («Լենին ասավ—աշխարհն էդպես չի մնա, էսօր ամպ է, էդուց—պարզ արև»), ժողովրդական բնորոշ դարձվածաբանություն («քշեցին աքսորյան, էլի չխրատավավ»), բանավոր ստեղծագործությանը հատուկ հիպերբոլաներ («Թագավոր Թուր Հաննց, զարկեց, արյունի ծով արեց»), Լենինի անմահության ժողովրդական պատկերացում («Լենին մեռավ... յոթ օր, յոթ գիշեր սուգ արին, տարան մի բարձր տեղ թաղին, որ արևին մոտ եղնի...»), բանահյուսական էպիտետավորում, հրաշապատում երանգներ:

Ինչպես «Լենին փաշա» վիպերգում, այնպես էլ այս գեղեցիկ ղրույցում, որ պատմում է Մուրոն, Լենինը հանդես է գալիս էպի-

քական հերոսի հատկություններով, իր պատմական գործի ժողովրդական պատկերացումով։

Առանց մի քայլ անգամ հեռանալու ավանդության պատմողից՝ Մուրոյից, Բակունցը հարազատորեն «ճաավորում է» անգրագետ հովվի «զրույցը», պահպանելով ոչ միայն ավանդության բառային հյուսվածքն ու յուրահատուկ կառուցվածքը, այլ նաև ասացողի խոսքի բնական հնչերանգը՝ նրա միամիտ հիացմունքը «տատվերկու տարեկան տղայի» և նրա ընկերների բռնած գործի նկատմամբ, նրա զայրույթը Լենինի դեմ դավադրաբար մահափորձ կատարած «հարուստի» հանդեպ («հարուստի փոդ-փսոր լի տրորեն, եղավ հավասար»), խոսքի զվարթ ու հպարտ հնչերանգի փոխակերպումը տխուր, դրամատիկ տոնների՝ Լենինի մահվան պատկերը «նկարելիս»։

Մուրոյի «զրույցի» մեջ գծագրվում է ոչ միայն անմահ առաջնորդի կյանքը՝ անդրադարձած ժողովրդական երևակայության հյուսվածքի մեջ, այլև այդ գեղեցիկ զրույցը ստեղծած հայ գեղջուկների և դրանց թվում նաև Մուրոյի զգացմունքների ազնիվ պարզությունը։ Բնությանը, իր ոչխարի հոտին, իր սարերին ձուլված հովիվը Լենինի մասին պատմում է այնպիսի հուզական շեշտով ու հպարտությամբ, որ նա ձևոք է բերել մարդուն մարդկային վիճակի վերադարձրած սոցիալիստական հումանիզմի դարաշրջանում։

Տալով Մուրոյի «զրույցից» ստացած տպավորությունը, հեղինակը անկեղծորեն խոստովանում է, որ նա չէր կարող զսպել իր պատասխան հուզմունքը։

«Հը, ո՞նց էր,— հարցրի ընկերոջս։

— Երբևք չէի սպասի...»։

Դրական հերոսը, իսկական ստեղծագործությունը, իսկական մարդը որոնել և գտնել այնտեղ, որտեղ թվում է, թե քիչ հավանական է նրա գոյությունը՝ իրենց մասին չազդարարող մարդկանց միջավայրում,— ահա այն իմաստը, որ դրված է ակնարկը եզրափակող կիսաձայն, համարյա շշուկով արտասանված երկխոսության մեջ։

Այս հարևանցի ռեպլիկը դուրս և անհրաժեշտություն չլիներ բակունցյան ակնարկում, եթե գրողը այստեղ մի անգամ ևս ամփոփած չլիներ իր բազմաթիվ գրվածքներում կոնկրետացված գեղագիտական ծրագիրը՝ հոդու իսկական գեղեցկությունը հայտնագործել այնտեղ, որտեղ նա ամենից քիչ է երևում առաջին հայացքից։

ՍԻՄԱՎԻ ՋԵՆՔՈՎ։ ՀԻՆ ԱՇԽԱՐՀԻ ՆԱՀԱՆՋԸ

1

Երբ թերթում ենք սովետահայ գրականության պատմության 20—30-ական թվականների տարեգրությունը, նկատելի է դառնում մի հետաքրքրական երևույթ, մի տենդենց, որը հանդիսանում է այդ տարիների գրական շարժման կարևոր առանձնահատկություններից մեկը։ Դա երգիծաբանության, լայն առումով՝ ծիծաղի գրաված բնադարձակ տեղն է գրականության զարգացման շղթայում։

Այդ տարիներին մեկը մյուսի հետևից հրապարակ են գալիս Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» պոեմանման վեպը և Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» հեքիաթ-սատիրան, Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Մարգանի խնամին» կատակերգությունը և Ակսել Բակունցի «Կյորես» երգիծական տարեգրությունը, Լեո-Կամսարի «Ազգային այբբենարան» ֆելիետոնների հավաքածուն և Մաթևոս Դարբինյանի «Կիկոսը» վիպակը, Վահան Թոթովենցի, Գուրգեն Մահարու, Էդ. Խոճիկի, Փալանդուզ Մկոյի, Սալմանի և այլոց երգիծական-հումորիստական էսքիզները։ Պարբերական մամուլում սիստեմատիկաբար տպագրվում են քաղաքական սուր պատմվածքներ, էպիգրամներ, պարոդիաներ, լրագրական ֆելիետոններ, մանրապատումներ, ժողովրդական-երգիծական հեքիաթների մշակումներ, ագիտ-սատիրա, առակ ու առածանի։

Լույս են տեսնում մի շարք երգիծական թերթեր ու ամսագրեր («Շեշտ», «Ջուռնա», «Խաթաբալա», «Կարմիր մոծակ», «Կարիճ»), մամուլի առանձին օրգաններ («Խորհրդային Հայաստան», «Մարտակոչ», «Անասաված», «Մաճկալ») հրատարակվում են երգիծական հատուկ հավելվածներով։ Զգալիորեն ավելանում է երգիծանքի քանակը։ Գրականության տեսության ու քննադատության մեջ առանձին եռանդով ու կրքով արծարծվում են երգիծանքի զարգացման, նրա ուղղության ու բովանդակության հարցերը։

Արվեստի մյուս ճյուղերում նույնպես կատարվում է նման մի պրոցես. երգիծաբանական-քննադատական ոգին ու տենդը թափանցում են արվեստի բոլոր բնագավառները: Թատերական բեմերը հաճախ են լցվում ծիծաղով, թատերական նոր ձևերի որոնումները հաճախ հանդում են ժողովրդական-բալագանային և մնջախաղի թատրոնի սկզբունքները վերակենդանացնելու, նրա երգիծական արտահայտման միջոցները վերամիաստավորելու տենդենցին:

Կերպարվեստի բնագավառում լայն տեղ են գրավում քաղաքական և կենցաղային ծաղրանկարը, շարժն ու քաղաքական պլակատը: Ֆելիետոնիստն ու ծաղրանկարիչը, մեկը գրչով, մյուսը՝ մատիտով կամ ներկով, աշխատում են ձեռք-ձեռքի տված, ուժեղացնելով թերթերի քաղաքական հնչեղությունն ու սրությունը:

Անհրաժեշտ է մատնանշել, որ երգիծանքի զարգացումը համասովետական, ընդհանուր երևույթ էր: Ռուսաստանում, օրինակ, լույս են տեսնում բազմաթիվ երգիծական պարբերականներ („Мухомор", „Красный перец", „Смехач", „Крокодил"). „Красная печать" *ամսագրի էջերում 1923 թվականին ծավալվում է երգիծանքի հարցերին նվիրված մեծ վիճաբանություն*[1]:

Այդ դիսկուսիայում ծրագրային հոդվածով՝ «Կարելի՞ է արդյոք երգիծաբան լինել», հանդես է գալիս Վլ. Մայակովսկին, հիմնավորելով ժողովրդական իշխանության, նոր կյանքի շինարարության ամրապնդմանը և քաղբննիական հոգեբանության մերկացմանն ուղղված մարտական երգիծանքի անհրաժեշտությունը: Մայակովսկին խնդիր էր դնում մնջախաղ բերել «սատիրայի ցախավելը» և «հումորի խողանակը», դրանց հաղորդել քաղաքական անվրեպ նպատակասլացություն: Գեղարվեստական այս առաջադրանքը ճիշտ ժամանակին էր համարում Մայակովսկին, հակադրվելով երգիծանքի այն տեսաբաններին ու կիրառողներին, ովքեր կամա թե ակամա բաժանում էին Միխայիլ Զոշչենկոյի հետևյալ «չեզոք» դեկլարացիան. «Ամեն մի տենդենցիոզություն մենք ժխտում ենք արմատապես»[2]:

Հայ գրականության մեջ երգիծանքի առատությունը, նրա տեսակների բազմազանությունն ու ժանրային հարստությունը նշանավորում էին ծիծաղի առաջատար դիրքը գրական շարժման մեջ:

---

[1] Л. М. Ершов, "Заметки о сатирической прозе 20-х годов" (տե՛ս „Вопросы советской литературы", выпуск 4, М.-Л., изд. АН СССР 1956).

[2] „Новая Россия", 1922, № 2.

Դրանից բացի, մի շարք երգիծական գեղարվեստական երկեր ուղիներ են բացում գրական որոշ ժանրերի զարգացման համար։

Այսպես. Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրին» ժամանակագրական առումով առաջին վեպը լինելով, սկզբնավորում է սովետահայ վիպագրությունը, իսկ Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» կատակերգությամբ բացվում է սովետահայ դրամատուրգիայի իսկական պատմությունը։

Հարց է առաջանում. ի՞նչ օրինաչափության հետևանք էր ծիծաղի զարգացման ակնառու և համատարած տենդենցը, ո՞րն էր երգիծանքի տարածման գաղափարական հողն ու շարժառիթը, ինչո՞ւ հատկապես հեղափոխության հաղթանակից հետո, նրա հետևանքով բարձրացավ երգիծանքի տեսակարար կշիռը հասարակական կյանքում ու լայնացավ նրա գործունեության դաշտը։

Թերևս այս երևույթը կապ ունի առանձին գրողների գրական նախասիրությունների, նրանց տաղանդի անհատական առանձնահատկության, նրանց ստեղծագործական խառնվածքի հետ։ Այս մոմենտը, անկասկած, դեր խաղացել է, այնքան, որքան երգիծաբան դառնալու համար, ցանկությունից բացի, անհրաժեշտ է նաև երգիծաբանական առանձնահատուկ ձիրք, կամ ինչպես Մայակովսկին է ասում՝ երգիծաբանին հարկավոր է «սատիրական դիտելիք»։

Գրական նախասիրության հարցը, սակայն, կարող է ճիշտ լինել և դեր կարող է խաղալ միայն առանձին դեպքերում, բայց ոչ գրական մի ամբողջ վարար հոսանքի նկատմամբ։ Կարճ ժամանակում՝ 10—15 տարվա ընթացքում, այդքան մեծ թվով երգիծական ստեղծագործությունների հանդես գալու փաստը ոչ գրական նախասիրության հետ կարող է կապվել, ոչ էլ պատահական զուգադիպություն հանդիսանալ։

Միամտություն կլինի որոշիչ, վճռական նախադրյալ համարել թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը, որովհետև դա նշանակում է գրական-ստեղծագործական բարդ երևույթը կտրել նրան անող հասարակական գիտակցությունից, քաղաքական միջավայրի գաղափարական ազդակներից և կյանքի անմիջական գրգիռներից։

Ակներև է, որ երգիծանքի տարածման տեսական պարզաբանման համար չի կարելի աչքաթող անել ոչ իրականության մեջ կատարված պատմական խոր շրջադարձը և ոչ էլ ծիծաղի այն առարկան, որ հարուցում է իր դեմ արվեստագետի բացասումն ու քաղաքացիական ազնիվ զայրույթը։

Սովետահայ գրականության բոլոր նշանակալից երկերը, առանց բացառության, իհարկե, նրանց հեղինակների գրական ան-

հատական առանձնահատկությունների տարբերությամբ, սուր ծայրով ուղղված են հասարակական նոր ուժերի կողմից պատմության աղբանոցը նետված հին կյանքի վերջին բեկորների, հնության ֆետիշների, իրենց դարն ապրած գաղափարների, գալիքի համար ոչ մի արժեք չներկայացնող հասկացությունների ու պատկերացումների դեմ:

Եվ եթե սրան ավելացնենք, որ այդ տարիների երգիծանքն իր բնույթով գերազանցապես քաղաքական էր, անողոք ու մարակող, հեռու «դիմասիրա հումորից» և անտարբեր, նշանակետ չունեցող էսթետական զվարճալիքից, որ նա հաշտության ու ներման ոչ մի եղր չէր գտնում ծաղրվող առարկայի հետ, ապա պարզ կդառնա, որ անմիջականորեն կամ միջնորդված ձևով նա արտահայտում էր հասարակական նոր գիտակցության գայրույթը հին աշխարհի կյանքի ձևերի, մահացող ուժերի և դրանց գոյությունն արդարացնող հասկացությունների դեմ:

Ժամանակաշրջանն այնպիսին էր, որ գրողները սուր կերպով զգում էին երգիծաբան լինելու և երգիծաբան դառնալու անհրաժեշտությունը: Նոր կյանքի արդեն գծագրվող մթնոլորտը անցյալի կեղտերից ախտահանելու պահանջը մեր հասարակության «Sturm und Drang»-ի ժամանակաշրջանում՝ 20-ական թվականներին, հասարակական հատուկտուն նախադրյալներ էր ստեղծում երգիծանքի զարգացման, երգիծաբանական ուժերի կենտրոնացման համար: Ժողովրդական զանգվածների գիտակցության մեջ խմորվող նոր տրամադրությունները, նրանց հոգում եղած «վիթխարի սերն ու վիթխարի ատելությունը» պահանջում էին գեղարվեստական համապատասխան արտահայտություններ՝ գրականության մեջ ու մանուլում, թատրոնում ու կերպարվեստում:

Տվյալ իրադրության մեջ արդարանում է Մարքսի հանճարեղ մարգարեությունն այն մասին, թե «Պատմությունը գործում է հիմնավորապես և բազմաթիվ փուլերից անցնում, երբ գերեզման է իջնում կյանքի հնացած ձևը: Համաշխարհային պատմական ձևի վերջին փուլը, նրա «կոմեդիան» է»[3]:

Այս դեպքում լիովին արդարանում է նաև այն միտքը, որ ժողովուրդը ցավագին ծիծաղով է բաժանվում իր անցյալից, ծիծաղով է հրաժեշտ տալիս իր կյանքի հնացած ձևերին, ծիծաղով է բաժանվում այն ամենից, ինչը խորթ, օտարոտի, վնասակար է ժողովրդական առողջ օրգանիզմի աճման ու զարգացման համար:

---

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, М.-Л.

Այսպիսով, երգիծանքի ուժեղ ու վարար հոսանքը պայմանավորված էր գաղափարական այն սուր պայքարով, որ նորածին Սովետական Հայաստանի գեղագետները մղում էին ինչպես երկրի ներսում, այնպես էլ արտասահմանյան հայ գաղութներում, Չարենցի բառերով ասած՝ դեռևս իրենց «ստվերային, ողորմելի գոյությունը» քարշ ավող դաշնակցական «քաղաքագետների» և նրանց ստեղծած անդո, անմարմին ֆետիշների դեմ։

Երբ վրա է հասնում revolutsiyան,— գրում է Վ. Ի. Լենինը,— դործն այնպես չի կատարվում, ինչպես պատահում է առանձին անձի մահվան հետ, երբ մեռածը դուրս է տարվում։ Երբ մահանում է հին հասարակությունը, նրա դիակը չի կարելի ամփոփել դագաղի մեջ և դնել գերեզման։ Նա քայքայվում է մեր միջավայրում, այդ դիակը նեխում և վարակում է հենց մեզ։ Այլ կերպ աշխարհում չի եղել ոչ մի մեծ revolutsիա և չի էլ լինի... Կադետներից սկսած մինչև մենշևիկները վարակված են քայքայվող դիակի այդ ժանտահոտություններով։

Անցյալի հակաժողովրդական ուժերի և ժողովրդի կենսական շահերին դեմբընթաց հետադիմական գաղափարների սուր և անողոք երգիծանքը հայ դրականության լավագույն ավանդներից մեկն է։ Ռ. Պատկանյանը, Հ. Պարոնյանը, Գ. Սունդուկյանը, Ե. Օտյանը,— երգիծական արվեստի խոշոր վարպետներ,— հայ դրականության մեջ հաստատեցին հասարակության հետադիմական ուժերի անվերադով «խաղաղությունը» հիմքից, բուն արմատներից խարխլող երգիծանքի պահանջը։ Սովետահայ գրողները, ժառանգելով հայ երգիծաբանության ավանդությունը, նույնպես անհրաժեշտ էին համարում երգիծանքի խայթիչին ու ցախավելին դիմելը, որպես հենց ազատագրվելու միջոցի։

Սովետահայ արձակի գաղափարական ու գեղագիտական դիրքերի էությունը հասկանալու տեսակետից առաջնակարգ նշանակություն ուներ Եղիշե Չարենցի խոր և ինքնատիպ դատողությունը բժշկի ու վիրաբույժի դերերի տարբերության մասին։ Սահմանազատելով բժշկի և վիրահատի հմտակցությունները և առաջին պլան մղելով անդամահատական լանցետի կատարելիք դերը,— Չարենցն առաջադրում էր հայրենի ժողովրդի պատմական զարգացմանն արգելակող երևույթների հետ երգիծական անողոքությամբ դատաստան տեսնելու ծրագիրը։ Երգիծանքի նպատակների վերաբերյալ պատմականորեն հրատապ այս կոնցեպցիան, որ իր շուրջը հավաքագրում է մեծ թվով զինակիցներ, արտահայտում էր նոր հասա-

րակության վերաբերմունքը անցյալի խարխլվող գաղափարների հանդեպ։

Այս ժամանակաշրջանի երգիծանքը աչքի էր ընկնում ոչ միայն քաղաքական նպատակասլացությամբ, դեղագիտական դրույթների հստակությամբ, այլև ժանրային բազմազանությամբ։

Սովետահայ երգիծական գրականության տարեգրության մեջ, որպես դարաշրջանային գրական հուշարձան, բա՛ձրանում է Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրին», որը և դարձավ երգիծանքի զանգվածի կենտրոնը։

Հրապարակ գալուց անմիջապես հետո (1922—1925) «Երկիր Նաիրին» դարձավ հայ իրականության մեջ հասարակական-քաղաքական ու գրական պայքարի ծանրության կենտրոնը։ Այն առաջ բերեց բուռն վիճաբանություններ, հասարակական տարբեր գաղափարախոսությունների կրքոտ բախումներ, վիպական տեքստի բազում այլ ընթերցումներ։

Ո՞րն էր այդպիսի հարցասիրության արմատը։

Ոչ միայն և ոչ առաջին հերթին հայկական ավանդական արձակից հետո աստիճանաբար եկած ու ոչ մի նախորդի չնմանվող վիպական անսովոր ոճը, կառուցվածքի ու պատումի բարդ յուրահատկությունը, երգիծական հնարների դրաֆիկական հստակությունը,— այլ նախ և առաջ նրանում խիստ ժամանակին բարձրացված հասարակական բովանդակությունը, հայ ժողովրդի պատմական ուղիների վերաբերյալ առաջադրված խոր և ինքնատիպ կոնցեպցիան։

Գիտական գրականության մեջ Հայաստանը հաճախ հոլովվում էր Նաիրյան երկիր անունով. դրանով ակնարկվում էր հայերի նախորդների՝ նախապատմական ժողովրդի հայրենիքը։

Մեր դարի 10-ական թվականներին՝ հայ ժողովրդի ողբերգական կացության տարիներին, երբ դրված էր նրա «լինել-չլինելու» ճակատագրական հարցը, Նաիրի անունը հաճախ սկսեց գործածվել մամուլում, հրապարակախոսության մեջ, գեղարվեստական գրականության մեջ։

Խաչված երկրի «ահով նիրհող խրճիթների» տխրությունը, գյուղական զանգակատների թախծալուր ղողանջները, արնաներկ հայրենիքի «անլույս գիշերները», «տրտում Նաիրին», «որին խաչ են հանում ամեն օր» իմպերիալիստական գիշատիչները,— հայրենիքի այս իրական գծերը անթերի գեղարվեստական արտահայտություն գտան Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրի» բանաստեղծությունների շարքում։

Արհավիրքի ու ազգային ողբերգության օրերին Վահան Տերյանը տագնապով ու ծանր նախազգացումներով գրում էր.

Ահով ահա կանչում եմ քեզ՝
Յո՛լա, ցնորք Նաիրի,—
Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես,
Վերջին երգիչն իմ երկրի։—

Ցնորք Նաիրիին ուղղված այս կանչը, որ հիշեցնում է գոգոլյան «Русь, куда же несёшся ты»! հարցումը, Վահան Տերյանի համար և առհասարակ հայ դեմոկրատիայի համար մեծ իմաստ էր պարունակում. Նաիրին պատերազմի արյունոտ մագիլներում կործանվող ժողովրդի փրկության խարիսխն էր, գալոց վերածնության խորհրդանշանը, ազգային կուլտուրայի, լեզվի, քաղաքական ազատության համար ժողովրդական պայքարի դրոշը։

Երկիր Նաիրիի ժողովրդական պատկերացումից զատ, որը «Հայրենիքի պատմական երգի» խորհրդանշանն էր, կար նաև մի այլ, ժողովրդականին խորթ պատկերացում։ Հայ բուրժուազիայի և նրա քաղաքական պարտիաների համար երկիր Նաիրին հավելյալ աշխարհ էր, մի յուրատեսակ հետնաշխարհ (Hinterland), որի հեռավոր ու տեսլացած պատկերի հետ էին կապվում նրանց դասակարգային իղձերը, բուրժուազիայի «նախնական» կուտակման ակնկալություններր։

«Պոեմանման վեպը», ինչպես բնութագրում է Զարենցն իր գրքի ժանրային պատկանելությունը, գեղարվեստական արձադանքն էր հասարակական գիտակցության մեջ գոյություն ունեցող երկու Նաիրիի պրոբլեմի։ Այդ պրոբլեմը նա լուծում էր հայրենի Կարս քաղաքում տեղի ունեցած պատմական դեպքերի ժամանակագրության հիմքի վրա։ Եվ թեև հեղինակն իր գրքի այս ու այն մասերում իրեն անվանում է տարեգիր, բայց նրա վեպը սոսկ տարեգրության նպատակ չի հետապնդում։

Կարս քաղաքի տարեգրություն-հռանկարը (վեպն ունի «Քաղաքն ու բնակիչները», «Դեպի Նաիրի», «Երկիր Նաիրի» մասերը) սկսելով գոգոլյան ոիթմով՝ «նաիրյան այդ հնամյա քաղաքն ամեն ինչով նման էր բոլոր հին ու նոր նաիրյան քաղաքներին»,— Զարենցը ներկայացնում է բոլոր այն ձևափոխությունները, որին ենթարկվում է երկիր Նաիրիի պրոբլեմը պատմական կոնկրետ հանգամանքներում, հասարակական տարբեր խավերի գիտակցության մեջ նրա ունեցած տարբեր իմաստավորումներով։ Գավառական քաղաքի «կենցաղային ու հասարակական» կոլորիտի պատմությու-

նը, գրական լայն հայացքի շնորհիվ, հանգում է հայ ժողովրդի պատմական զարգացման ուղիների վերաբերյալ լայն ու խոր գեղարվեստական կոնցեպցիայի: Այս իմաստով էլ Թերի ու միակողմանի է թվում անցյալում վեպի դաղափարական բովանդակությանը տված այն բացատրությունը, թե այն միայն անողոք սատիրա է՝ դաշնակցության ավանտյուրիստական վարքագծի դեմ ուղղված, թե այն ժողովրդի հերոսական պատմության ժխտումն է, թե այն առաջին անգամ հայ գրականության մեջ «...մարմնավորևց հայի ազգային բնավորությունը», ի հակադրություն «հայ մարտիկի իդեալական պրոեկցիայի...»:

Գրական երկի վերլուծությունը հարմարեցնելով ընթացիկ հրապարակախոսական նկատառումներից առաջ քաշված հլակետային սխեմաներին, քննադատությունը անցյալում հաշվի չի առել ոչ գրվածքի ենթաբնագիրը, ոչ գրվածքի ստեղծագործական պատմության հետ կապված հանգամանքները և ոչ էլ հեղափոխական ժամանակաշրջանը, որի ծնունդն էր «Երկիր Նաիրին»՝ զարմանալի բարդ գրական այդ հուշարձանը:

Չարենցյան երկում, իրոք, առաջին հայացքից կյանքի կոլորիտն ու գույները չափազանց մռայլ են՝ «լուսաստվերի ոչ մի հետք», Կարսի առօրյան՝ միապաղաղ, ձանձրալի, զավեշտներով լեցուն, քաղաքի բնակիչները՝ ծաղրանկարային-գրոտեսկային, նրանց արարքները՝ մեկը մյուսից ծիծաղելի ու անմարդկային: Բայց ահա մի ոչ երկրորդական մանրամասնություն. 1922-ին, երբ Չարենցը սկսեց տպագրել վեպի առաջին գլուխները, նույն այդ տարում հանդես եկավ «Ես իմ անուշ Հայաստանի» բանաստեղծությամբ, որ Ավ. Իսահակյանի գնահատությամբ համաշխարհային պոեզիայի «ցուցահանդեսի» զարդը կարող է լինել:

Նշանակալից է այս զուգադիպությունը և հասկանալի, թեև մի դեպքում ազգային կյանքի ամեն մի երևույթ՝ բնություն, պատմություն, ժողովրդական կենցաղ՝ պոետականացվում է մինչև վերջին սահմանը, իսկ մյուս դեպքում Չարենցը զրահապատում է բացասման այնպիսի հզոր կիրք, որ թվում է, թե իրականությունից նրա հայացքի առաջ ոչ մի լուսավոր դիծ չի նշմարվում: Ինչպե՞ս հաշտեցնել նույն աշխարհի պատկերման այս երկու ծայրահեղությունները իրար հետ,— փշաքաղ ու դառն վեպի պարոդիա՞ն չէ արդյոք բանաստեղծության անսահման նուրբ ջերմությամբ ողողված Հայաստանի կերպարը:

Ամբողջ խնդիրն այն է, որ «Երկիր Նաիրի» վեպում Չարենցի երգիծական ոգևորությունը ծայր է առնում սիրո նույն զգացմուն-

քից, որ դրված է բանաստեղծության հիմքում, որ Չարենցը նույնպես, Գոգոլի օրինակով, «սեր է քարոզում բացասման ճշնամական խոսքով»: Հիշենք նաև Չարենցի գեղարվեստական ոճի գոգոլյան ակունքը (էպիքական պոեմ, ինչպես «Մեռյալ անձինք»), նրա խոստովանությունը, թե վեպ է գրում Գոգոլի «լիրիկայի ռիթմով ու էպիկայի սիստեմով», հարազատությունը գոգոլյան մեթոդին՝ «մի բևից» ցույց տալ Նաիրին:

Այս «մի բևի» հարցասիրությունը, սակայն, Չարենցը չի հասկացել պարզունակորեն, այլ վեպի ներքին հյուսվածքը հաշվենկատ վարպետությամբ ենթարկել է «երկու բևի» գաղափարական նպատադրմանը, նկարագրվող ժամանակաշրջանում հայ իրականության մեջ գոյություն ունեցող գաղափարախոսական ռեակցիոն ձևվերի և ժողովրդի դարավոր ու ճշմարիտ տենչերի միջև եղած հակասության վերհանմանը:

Իր գրվածքի ներքին պաթոսը Չարենցը հստակորեն արտահայտել է առաջաբանի հետևյալ տողերում. «Ի՞նչ ենք մենք և ո՞ւր ենք գնում. ի՞նչ ենք եղել երեկ և ի՞նչ ենք լինելու վաղը»:

Ահա մի կենտրոնական հարց, որին փորձում է պատասխանել գրողը: Հարցի պատասխանը Չարենցի մոտ ունի երկու առում, որոնք արտահայտում են իրականության երկու տրամագծորեն ներհակ սկզբունքների կոնֆլիկտը: Նա ցույց է տալիս, որ երկիր Նաիրիի բուրժուական սկզբունքը վնասակար է հայ դեմոկրատիայի շահերի տեսակետից, որ Մազութի Համոյի՝ վեպի գլխավոր հերոսի, «ուղեղի եղջյուրների վրա որպես առասպելական ցուլ կանգնած» աներևութական ու անմարմին, ցնորային «ետնաշխարհը» խորթ է արյունոտ ժողովրդի խոնարհ երկրի պատմական արդարացի երազանքներին, խաղաղ կյանքի, քաղաքական ու ազգային ազատության մասին ունեցած նրա բաղձանքներին:

Հասարակական գիտակցության մեջ բախվող երկու ըմբռնումները Չարենցն արտահայտել է մի կողմից ընթերցողին ուղղված հարցումների, լիրիկական պաթետիկ դիմումների, այլաբանական խորհրդածությունների միջոցով, որոնց մեջ հորդում է անզուսպ հեգնականքը՝ ժողովրդի ողբերգության համար, իսկ մյուս կողմից կերտել է նաիրյան քաղաքի «օրերի ու վաստակների» էպիքական մանրակրկիտ տարեգրությունը, որոնց մեջ նա երդիծական խորաթափանց դրչով ներկայացնում է ազգային գործիչների «սխրագործությունները», նրանց քաղաքական ավանտյուրան:

Վեպում գեղարվեստական հավասար ուժով արտահայտվել են թե՛ Չարենցի կրքոտ ատելությունը «նաիրակերպ արքաների» քա-

զաքական ավանտյուրաների հանդեպ, թե՛ քնքուշ, խանդաղատանքի հասնող սերը դեպի ժողովրդի հասարակ խավերը։ Մերթ նա հանդես է գալիս ահագնաթափ մոլեգնությամբ, երբ նկարագրում է «դաշնակցական կենտրոնի» ազգանվեր գործունեության դրվագները, որոնք ծանր հետևանքներ են ունենում ժողովրդի կենցաղում, մերթ անսահման վշտով է համակվում նրա խոսքի ուժը, երբ պատկերում է իրենց բնական արմատներից պոկված, իրենց արտ ու հանդից տեղահան արված, խաբված գյուղացիության մոլորությունները։ Մերթ մեֆիստոֆելյան ժպիտը դեմքին՝ նա մելամաղձոտ կրքով ծաղրում է դավառական կյանքի սյուներին, սրի և խաչի ասպետներին, նրանց դատարկ ֆրազաբանությունը, «լայն հորիզոններ» խոստացող պատերազմից ունեցած ակնկալությունները, մերթ մարդկային սիրով ու հուզմունքով լի խոսքն է ուղղում հայրենի հողի և արդար աշխատանքի իսկական կրողներին՝ ժողովրդի զավակներին։

«Նաիրիի դեմ—Նաիրիի համար» մեկնակետից նա ազգային էնտուզիազմին հակադրում է «իսկական մարմին առած խանդավառ Նաիրին»՝ Սովետական Հայաստանը։

Եվ նրա գիրքն էլ ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ երկու Նաիրիների՝ «հընամյա» և նորածին, կործանվող և զարթնող աշխարհների մասին գրական այնպիսի հուշարձան, որտեղ կողք-կողքի, միմյանց բացասելով, հանդես են գալիս անխնա երգիծանքն ու անեզր սերը, սպանիչ խայթն ու նուրբ կարոտը, չարաճճի ծաղրն ու հոգեմաշ թախիծը, փշաքաղ զայրույթն ու կսկծացող ցավը։ Չարենցի վեպի այս «հակասության» առնչությամբ կարելի է կիրառել Հովհ. Թումանյանի խոսքերը.

Իմ զայրույթը լիքն է սիրով,
Իմ գիշերը՝ լիքն աստղերով։

Այս առանձնահատկությամբ Չարենցը հիշեցնում է Գոգոլին, նրա հոգու Գերցենի խոսքերով ասած՝ «երկու հոսանքը»։

Տարբերաբնույթ այս «հոսանքների» ներկայության պատճառով է Չարենցն իր գրվածքն անվանել «պոեմանման վեպ»։ «Պոեմ» հավելումը կատարված է հատուկ դիտավորությամբ, ընդգծելու, որ նաիրյան աշխարհի «պրոզային» հակադրվում է նույն աշխարհի պոեզիան, Նաիրիի այն ըմբռնումը, որ ուներ ժողովուրդն իբրև իր կյանքից, իր դարավոր փորձից անբաժան գաղափար։

Վեպի բնույթի մասին Չարենցը տողամեջ տալիս է մի շարք ուրիշ բացատրություններ։ Մի տեղ, օրինակ, ասում է, թե ինքը չի

հետևելու եվրոպական անվանի վիպագիրներին և չի տալու հերոսների «հոգեբանական նրբին ապրումները», որովհետև «մեղավոր է նախրյան քաղաքը»: Վերջաբանում Չարենցը ընդգծում է հետևյալը. «Ահա և ամբողջը, ընթերցող, ահա և մեր սույն պոեմանման վեպը, որ վերջին հաշվով ոչ թե վեպ դուրս եկավ, այլ «այլակերպ» մի բան»:

Եվ իսկապես, Չարենցի գրվածքը առաջին նվազ թողնում է «այլակերպ» ու «տարօրինակ» տպավորություն: Առաջին հայացքից այն թողնում է միմյանցից կղզիացած տեսարանների ու պատկերների, դեպքերի ու բնավորությունների, դատողությունների ու դիտողությունների, սյուժեի միասնական գծին չենթարկված կառուցվածքի տպավորություն, սակայն հայ գրականության մեջ քիչ կարելի է ցույց տալ երկեր, որտեղ այդպես խստիվ պահպանված է սյուժեի և բնավորությունների, կառուցվածքի ու գաղափարի միասնությունը:

Այդ միասնության մակարդը երգիծական կոլորիտն է, որը տվյալ դեպքում ներկայանում է ոչ միայն որպես արտահայտման միջոց, այլև իբրև գաղափարական այնպիսի դիտակետ, երբ երգիծանքի միջից առանձնանում է նաև, այսպես կոչված, լիրիկական վերաբերմունքը:

«Երկիր Նաիրին» ոճաբանական բազմաթիվ միջոցներից հյուսված բարդ գրվածք է,— Չարենցը հնարագիտությամբ օգտվում է կալամբուրից, լիրիկայից, հռետորական ֆիգուրներից, այլաբանական սիմվոլիկայից, հոգեբանական դադարներից, պատումի ոգեշունչ և իրոնիկ ձևերից, առերևույթ լրջության պատրանք ստեղծելու միջոցից: Բայց այս ամենը այնպես են զուգակցված, որ երկը ընդունվում է որպես մի միասնական ռիթմի ենթարկված ստեղծագործություն:

«Երկիր Նաիրին» ստեղծից քաղաքական երգիծանքի ուժեղ ավանդություններ. մի շարք հայ արձակագիրներ այս կամ այն չափով ներշնչվեցին այդ վեպի կոնցեպցիայից ու ոճաբանական սկզբունքներից: Դրանց մեջ էր նաև Ակսել Բակունցը:

2

Գրականությունների պատմության մեջ ինչ-որ չգրված օրենքի ուրամաբանությամբ մեծագույն երգիծաբանները միևնույն ժամանակ ամենաոգեշնչված, հորդաբուխ, մարդկային ջերմագին սիրով լցված բանաստեղծական բնավորություններն են: Այդպես էր Սեր-

վանտեսը՝ կործանվող ասպետության անողոք քննադատը, որի երգիծանքը Դոն-Կիխոտին բարձրացրեց համաշխարհային արվեստի ամենաբանաստեղծական կերպարների աստիճանին: Այդպես էր գերմանական սկեպտիցիզմի հանճարը՝ Հայնրիխ Հայնեն, «անխառն լիրիկը բոլոր ժամանակների լիրիկներից», որի քնքուշ ու նուրբ հոգին, չհաշտվելով պրուսական քաղքենիության սահմանափակության ու philistertum-ի վարքագծի հետ,— կերտեց դառն թույնով ու սպանիչ խայթով ներծծված երգիծական արվեստի շողշողուն գոհարներ: Այդպես էր Գոգոլը՝ աշխարհի մեծագույն երգիծաբաններից մեկը, որն իր նշանավոր ժամանակակիցների՝ Պուշկինի ու Բելինսկու կողմից հռչակվեց ուղղակի իմաստով Ռուսիայի առաջնակարգ բանաստեղծը: Օրինակները կարելի է բազմապատկել հայրենի գրականության փաստերով: Գաբրիել Սունդուկյանը, իր ժամանակի բարքերի անողոք քննադատը, կերտեց հայ գրականության ամենաբանաստեղծական հերոսներից մեկի՝ ձկնորս Պետոյի կերպարը, իսկ «Վարենկի վեչեր» պատմվածքում վարպետորեն միահյուսեց դառն հեղնանքի ու վարար լիրիկայի երակները:

«Երկիր Նաիրի» վեպում՝ հայ գրականության թերևս ամենադաժան գրվածքում, Զարենցն արտահայտեց ափ ու սահման չունեցող, ուղղակի հորդացող սերն ու կարոտը հարազատ ժողովրդի նկատմամբ, բացատման ճանապարհով հասնելով երկիր Նաիրիի բանաստեղծական փառաբանությանը, անդուլ մարակելուց հասնելով մինչև խոնարհ ծնրադրում:

Բակունցի տաղանդը նույնպես, հավասար չափով, փայլատակում է միմյանցից հեռու, համարյա թե «անհամատեղելի», իրար հետ անհաշտ ու իրար ժխտող այնպիսի տարբեր բնագավառներում, ինչպես պոեզիան ու երգիծանքը: Նրա ստեղծագործության մեջ նույնպես երգիծանքի երակն ուղղակի հետևանք էր այն ջերմ ու հորդաբուխ սիրո, որ նա տածում էր իր ժողովրդի նկատմամբ:

Իհարկե, հիշատակված հեղինակների ստեղծագործության մեջ վերաբերմունքի երկու ծայրերը՝ պոեզիան ու երգիծանքը, հաստատումն ու բացասումը, հանդես չեն գալիս միատեսակ ձևով, միանման ոճաբանական հյուսվածքով: Գոգոլի և Զարենցի երկերում, օրինակ, լիրիկան ու երգիծանքը հանդես են գալիս մի ամբողջության մեջ. լիրիկան ներթափանցում է երգիծանքի հոսանքը, խառնվում վերջինիս, դաժան ճշմարտությունից առանձնացնելով կյանքի բանաստեղծական սկզբունքը: Հայնեի ստեղծագործության

մեջ այդ երկու սկզբունքները բևեռացվում են առանձին բնագավառներում՝ անխառն լիրիկա, անխառն երգիծանք:

Աշխարհի մեծագույն երգիծաբաններից յուրաքանչյուրն ունի իր անկրկնելի առանձնահատկությունները, որով և նրանք չեն նմանվում միմյանց, ընդգծվում են որպես մեծ արվեստագետներ: Որքան շատ են մոտեցման, սկզբունքների ընդհանրությունները, նույնքան ավելի շատ են տարբերությունները՝ պայմանավորված հեղինակների անհատականությամբ, ապրած հասարակական ու ազգային միջավայրի պրոբլեմներով, նրանց դարաշրջանների առաջադրած կոնկրետ հասարակական խնդիրներով:

Իսպանական հողը՝ ասպետության մայրամուտը ազդարարող և բուրժուազիայի տիրապետությունը հաստատող դարաշրջանը, կյանքի կոչեց սերվանտեսյան ողբերգական խոր բովանդակությամբ հագեցած երգիծանքը:

Բուրժուական աշխարհի քայքայման ախտանշանները հարուցեցին Հայնրիխ Հայնեի դառն թույնով ու փշաքաղ զայրույթով ներթափանցված ծաղրը:

Ռուսական ազգային կյանքի գոյատևման սկզբունքների ու այդ կյանքին խորթ երևույթների բախման վրա հասակ նետեց Գոգոլի վիթխարի հանճարը:

Հայ ժողովրդի պատմության ու նրա ապագայի փիլիսոփայությունը կյանքի կոչեց Զարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի յուրահատուկ կոնցեպցիան:

Իր պրոբլեմատիկայով ու գեղարվեստական մտահղացման ուղղությամբ չարենցյան կոնցեպցիայի արձագանքն էր Բակունցի «Հովնաթան Մարշը» երգիծական վիպակը, որ լույս տեսավ 1927 թվականին, առանձին գրքով:

Իհարկե, «Հովնաթան Մարշը» չունի «Երկիր Նաիրի» վեպի հարցադրումների խորությունը և Զարենցի պատմական կոնցեպցիայի բարդ յուրահատկությունը. արվեստի տեսակետից էլ շատ բանով զիջում է հայ գրականության մեծարժեք ստեղծագործությանը, բայց այս գիրքը նույնպես 20-ական թվականների հայկական իրականության մեջ առանձնապես կարևորություն ստացած ազգային ռոմանտիզմի թեմայի գեղարվեստական լուծման հետաքրքրական մի դրվագն է:

Ո՞րն է «Հովնաթան Մարշը» դրվածքի գաղափարական բովանդակությունը:

Համարյա թե նույնը, ինչ հանդիսանում է «Երկիր Նաիրի» վեպի գաղափարական բովանդակության կենտրոնը. կույր ազգայնա-

կանության կառուցած ֆետիշների, պատմության առասպելական— հնագույն անունների մեջ ապաստանող մտայնության և հայրենի ժողովրդի պատմության իրական սկզբունքների հակասության վերհանումը։

Փոխվել են ժամանակները, կյանքում մեծ տեղաշարժեր են կատարվել, անդարձ գերեզման են դրվել հասարակական առաջադիմությանը դեմընթաց ուժերը։ «Երկիր Նաիրի» վեպում նկարագրված ժամանակաշրջանից անցել է մոտ մեկ տասնամյակ, բայց պատմության կողմից ահեղ դատաստանի ենթարկված ավանտյուրաների ու «ազգային ռոմանտիզմի» հերոսների վերջին շառավիղները այս ու այնտեղ, երկրի ներսում և սահմանից դուրս, փորձում են հարություն տալ արդեն իրենց սպառած գաղափարներին ու հնության սնամեջ, անգո ֆետիշներին, զինվելով ոգեհարցության միստիքական զգացմունքով։

«Հովնաթան Մարչից» առաջ սպիրիտիզմի՝ միստիքական ոգեկոչման երևույթի սպառիչ բնութագրությունը տվեց Եղիշե Չարենցը, արտասահմանյան ճանապարհորդության ժամանակ, հայկական գաղութներում ականատես լինելով պատմության անիվը շուռ տալ ցանկացող հոգևոր անձանց՝ «պարոն հանգուցյալների» վերըստին հարություն առնելու «տարօրինակ փորձերին»։ Այդ երևույթը կյանքի կոչեց Չարենցի «Պարոն հանգուցյալը կամ հանգուցյալ պարոնը» անվրեպ խայթով գրված պատմվածքը, իմաստալից մի ընդհանրացում, որտեղ ցուցադրվում է «ազգային ներշնչումների» հեղինակների՝ դաշնակցության հուսահատ ձևափոխությունը օտար հորիզոնների տակ. «Միստիքական, այո՛, միստիքական մի զգացմունք էր, որ առաջին վայրկյանին համակեց էությունս։ Ես նույնիսկ կարծես ետ-ետ գնացի, աչքերս կարծես չռվեցին... Առաջին վայրկյանին ինձ նույնիսկ թվաց, թե դա ինքը՝ վաղ Ռինոչիմենդոյի Քրիստոսն է, որ տարօրինակ մի խաղով նկարից սահած վար՝ նայում է աչքերիս, սատանան գիտե, թե ի՞նչ դիտավորությամբ»։

«Պարոն հանգուցյալը» Չարենցին հիշեցնում է այն օրերը, երբ հեղափոխության ահեղ զարկով կաթվածահար եղավ «ազգային ոգևորության» գաղափարախոսությունը. «Հիշեցի նրա մահը, որ տեղի էր ունեցել իր համար բավականին արտասովոր պայմաններում, նույնիսկ կարելի է որոշ իմաստով ասել, որ նա իր բազում ընկերների հետ միասին հանկարծամահ էր եղել, արև՞ն էր զարկել, չգիտեմ, թե՞ ջղային ցնցում էր պատահել»։

Հովնաթան Մարշը նույնպես սերում է այն միջավայրից, որտեղ իրենց շոշափուկներն են տարածել «դագաղներից» դուրս բարձրացրած «հանգուցյալ պարոնները»:

«Ազգային առանդի» գործիչների պատմական ձևափոխությունը պայմանավորել է «Երկիր Նաիրի» վեպի ու «Հովնաթան Մարշը» վիպակի կառուցվածքի ու նրանցում կիրառված երգիծական ոճի դանազանությունը:

«Երկիր Նաիրին» ցուցադրում է նախկրյան կոնկրետ քաղաքի՝ Կարսի պատմական իրադարձությունների ընթացքը, իսկ «Հովնաթան Մարշի» հերոսները գործում են ֆանտաստիկական, մտացածին պայմաններում: «Երկիր Նաիրին» պատմական կոնկրետ տարրիների գեղարվեստական տարեգրությունն է, «Հովնաթան Մարշը»՝ ոդիսացած «գազափարների» թափառումները անկոնկրետ ու անհող միջավայրում:

«Հովնաթան Մարշի» դրական հյուսվածքի առանցքը Նոր Եթովպիա երևակայական քաղաքի կառուցմանը ձեռնարկած «համազգային հերոսի» անսովոր ճանապարհորդությունն է՝ իրեն անծանոթ ու անհարազատ վայրերում:

Հովնաթան Մարշը, առնելով իր տերերի՝ մեծատուն հարուստների՝ Բալիքյանների կամքն ու օրհնությունը, հուլիսյան մի արևախանձ, շոգ օր, հեռավոր Ամերիկայից խարիսխ է գցում Սովետական Հայաստանի հողում: Նա եկել է արդյո՞ք տեսնելու վերաշինվող երկիրը, դիտելու ժողովրդի աշխատանքային ոգևորությունը: Ամենևին էլ ոչ: Մարշը ուրիշ, «գազանի» նպատակներ է հետապնդում: «Տարիներ շարունակ առևնաբանություն անելուց, ընկերություններ ու մարմիններ կազմելուց և վերակազմելուց հետո, որոնց բոլորի առանցքը եղել է հեռուներում ընկած դրախտավայր մի աշխարհ, նրա կարոտը երգելուց, նրա մասին ճառելուց և նրա անունով հանգանակություն անելուց վերջ», Հովնաթան Մարշը որոշում է վերադառնալ հին հայրենիքը... և այնտեղ հիմնադրել Նոր-Եթովպիա ավանը, «աշխարհիս մեջ ցանուցիր եղած հայերով բնակեցնելու այն»:

«Ազգահավաքման» այս ծրագիրն է նրա ճանապարհորդության «նպատակը»:

«Ազգային ոգևորության» «սրտի հիվանդությամբ» և «ուղեղային մորմոքով» տառապող ծանոթ կերպար, որ հայ գրականության մեջ առաջին անգամ արժանացավ Զարենցի անդամահատական աքցանի ահեղ տանջանքին, և այս անգամ, ի դեմ Բակունցի, դատավ իր նույնքան անողոք դատավորին:

Բակունցն այստեղ խարազանող, մերկացնող, զայրույթով լցված երգիծաբան է, որ, ներշնչվելով Չարենցի ստեղծագործությունից, հասարակական քննության է դնում ազգային ռոմանտիզմի, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել՝ ուշացած, ժամանակավրեպ և այդ պատճառով ավելի հիմարացած, ավելի ծիծաղելի հերոսների դործն ու վարքագիծը:

Երգիծական արվեստին հատուկ արտահայտչական միջոցների կիրառությամբ Բակունցն իր տրամաբանական ավարտին է հասցնում հայկական դոնկիխոտության պարտությունն ու երգիծական պսակազերծումը: Բակունցի գրվածքին առաջներում տրված բոլոր բնորոշումների մեջ Հովնաթան Մարշը կնքվում է «Հայկական Դոն-Կիխոտ անունով»:

Ի՞նչ հատկանիշներով, բնավորության ի՞նչ գծերով է Բակունցի այս հերոսը կապվում դրական հռչակավոր նախորդի հետ. ազնվության՞մբ, վեհանձնության՞մբ, քի՞ մեծ սրտով: Ո՛չ մեկով, ո՛չ մյուսով, ո՛չ երրորդով:

Միակ, բայց էական նմանությունն այն է, որ Հովնաթան Մարշը, կորցնելով իրականության կենդանի ու զգաստ զգացողությունը, կորցնելով ոտքի տակի գետինը, այդուամենայնիվ, ցանկանում է հարություն տալ իրենց դարն ապրած զաղափարներին: Նա չի ըմբռնում այն վիթխարի հեղաշրջումը, որ առաջ բերից հեղափոխության հողմաղացը և իր սահմանափակ, խեղճ ու անմիտ ցնորքներով ցանկանում է փոխել հողմաղացի անշեղ ու անխափան պրոցեսները:

Հովնաթան Մարշը, այսպիսով, և՛ Դոն-Կիխոտ է, և՛ Դոն-Կիխոտ չէ: Նա Դոն-Կիխոտ է այնքանով, որ չի զգում այն վիհը, որ բացվել է իր անամեջ պատրանքների ու կենդանի իրականության մեջ: Նա իր Դուլսինեայի՝ Մարինե Քրաջյանի և Սանչոյի՝ Անթանոսյանի աջակցությամբ փորձում է մարմին ու շունչ հաղորդել իր «երազներին», չզգալով դրության ծայրագույն կոմիկականությունը: Մարշը Դոն-Կիխոտ չէ, որովհետև Սերվանտեսի հերոսի խորապես մարդկային ու բարձր հումանիստական վարքագծից նրա մեջ բացարձակապես ոչինչ չկա:

Հովնաթան Մարշն իր ազգայնական իմպոտենտ ցանկությունների սոսկական զոհը չէ. նա անցել է քաղաքական ու բարոյական վերասերման ուղիներով,— հասնելով մինչև իր էությունը ամերիկյան դոլլարին ծախելու և դոլլարի առաջ ծնրադրելու աստիճանը:

Պայմանական շատ բան կա «Հովնաթան Մարշը» գրվածքում,— պայմանական դրություններ ու միջավայր, պայմանական, ավելի

ճիշտ՝ մարդկային հատկանիշներից «զտված» հերոսներ, անսովոր, ֆանտաստիկական բովանդակությունը պարփակող սյուժետային կառուցվածք, դեղարվեստական խոսքի կես-ռեալիստական, կես-սիմվոլիկ ձևեր, բայց այդ պայմանականության շղարշի տակ այնքան իրական գծեր ու կենդանի փոխհարաբերություններ են մատուցվում, որ ամբողջացվում է ազգային ռոմանտիզմի նորագույն արտահայտությունների երգիծական բնութագիրը:

«Երկիր Նաիրիի» ռեալիստական կոլորիտի կողքին վերստեղծելով «Հովնաթան Մարչի» պայմանական կոլորիտը, Բակունցը, բնականաբար, երգիծական այլ հնչերանգ է օգտագործում: Չարենցյան ողբերգական լացին ու ծիծաղին այստեղ փոխարինում են շարժ-զավեշտի հնչերանգը, հերոսի գործերին սուտ կարևորություն ու լրջություն տվող, ակամա ծիծաղը թաքցնող զվարճալիքը, կատակային խոսքի դինարանը: Զվարճալիքի տրամադրությանն են ենթարկված երգիծական մյուս արտահայտաձևերը՝ հիպերբոլաներ, «գիտասիրտ» խոսքեր, սրամիտ կալամբուրներ, ծաղրի լիցք պարունակող սիմվոլներ, հեգնական պաթետիկայի բարձրությանը հասցրված արտահայտություններ:

Զավեշտ-զվարճալիքի հնչերանգը հեղինակին դնում է «օբյեկտիվ», «չեզոք» նկարագրողի դիրքում. կանգնած վարագույրի հետևում, նա քայլ առ քայլ հետևում է Հովնաթանի Մարչի արարքներին՝ տարբեր դրություններում, որոնք մեկը մյուսից ծիծաղելի են ու զավեշտական, մեկ մյուսից սրամիտ մտածված, որոնք հետապնդում են հերոսի սկսած գործի ու նրա «պաշտամունքի» կատարյալ ձախողումը՝ պատմական կյանքի նոր պայմաններում:

Հովնաթան Մարչի գաղափարաբանության պարտությունը ցույց տալու համար Բակունցն ընտրել է նրա ֆանտաստիկական սնամեջ կառուցումների և իրական կյանքի ընդհարումը ցույց տալու եղանակը: Մարչի յուրաքանչյուր քայլափոխ սայթաքում է նպատակից, ամեն մի մտադրություն նրա կյանքի անհեթեթ ընթացքին ավելացնում է մի նոր շերտ, յուրաքանչյուր գործողություն ավարտվում է ազետով: Հերոսին դնելով անբարեպատեհ պայմանների մեջ և իրար հետևից շարելով մեկը մյուսից զվարճալի դիպվածներ, Բակունցը քողազերծում է Հովնաթան Մարչի ներքին էության դատարկությունը և ընթերցողի առաջ կանգնեցնում մարդկային բնական վիճակից ածանցված մի իսկական ծաղրանկար:

Շարժ ու զավեշտի ոճաբանական հնարը ծայր է առնում վիպակի առաջին իսկ էջերից, երբ Բակունցը նկարագրում է իր «պատ-

կառելի» ու «ազդեցիկ» հերոսի հանդիսավոր մուտքը նոր միջավայր։

Նրա մուտքը, ինչպես դիտվում է մի հոդվածում, իր մանրամասնություններով հիշեցնում է Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» գրվածքի հերոսի՝ Աբիսողոմ աղայի գավառից կենարոն ժամանելու արարողությունը։ Ահա այդ պատկերը. «Արևն էլ հանդարտ մնաց իր հրե քայլքի մեջ, նրբ գնացքը ուրիշ աշխարհից հուլիսյան մի շոգ օր ցամաք նետեց Հովնաթան Մարչին։ Սակայն կառապանները նորեկի հանդեպ չունեցան նույն անտարբերությունը։ Նրանցից մի քանիսն ազմուկով իրար անցան և մինչև Հովնաթան Մարչը լսում էր նրանց հայրենի բարբառը և զմայլվում, ամենից հանդուգնը նախ նրա իրերը դարսեց կառքում, ապա Հովնաթան Մարչին էլ նստեցրեց և մտրակեց ձիերին։

Ճանապարհին, փոշու ամպի մեջ մեկը հիացմունքով էր նայում շրջապատին և ծաղկանկար թաշկինակով բերանը ծածկած, շնչում հայրենի երկրի բույրը, որ ավյալ դեպքում կառապանի քրտնած մեջքից էր գալիս, ճամփի ճահճուտից, իսկ մյուսն իր մտքում հաշվում էր կրկնակի՞ ուզի, թե՞ եռակի Ամերիկայից եկած հարուստ պատաժիրից»։

Ներածական բնութագրության բոլոր մանրամասները՝ հերոսի զմայլանքը «մայրենի բարբառով», աղրակուտից նրան հասնող «հայրենի երկրի բույրերը», կառապանների մտովի առևտուրը քաղաքի նոր հյուրի հետ,— այս ամենը կոչված են ասելու, որ երբ Հովնաթան Մարչը ոտք է դնում նոր հողի վրա (Բակունցը չի մոռանում այնպիսի մի մանրամասնություն, ինչպես նրա ժպիտը, երբ «ամերիկյան դեղին կոշիկը կպավ հայրենի հողին»), նրա հոգևոր երթից ու հանդիսավորությունից ոչինչ չի մնում։

Հովնաթան Մարչը «հարձակվող հերոս» է.-նա եկել է այստեղ «հույժ կարևոր» ծրագրով, բայց նա հենց սկզբում իջնում է ցած՝ երևակայության մեջ կառուցած պատվանդանից։ Նա խոնարհվում է «հայրենի հողին» ու նրա մարդկանց, բայց սրանք իրենց «թանկագին հյուրին» ընդունում են չափազանց «անբաղաքավարի»։ Բակունցը անսքող հրճվանքով է նկարագրում Հովնաթան Մարչի հետ պատահած անախորժությունները, ինչպես, օրինակ, նրա և քիսաչի Հովակի հանդիպումը բաղնիսում. «Երբ այն օրը Հովնաթան Մարչը պառկել էր ջրերի տաք քարին և քիսաչի Հովակի բոբիկ ոտքերը սահում էին նրա մեջքի վրայով, քիսաչու գլխում խորհրդածություններ էին ծնվում այն մասին, թե ինչ լավ պահած մարմին ունի մուշտարին, Հովնաթան Մարչը քթի տակ մռմռում էր հայրենաբաղձ եր-

գեր և գլխին բամբակի թուլանների պես թափվող սապոնի պղպջակների միջից նայում Հովակին, նրա շիլ աչքերին, բարակ պոչով բեղերին։

— Փղշտացի՞ է,— մտածում էր Մարչը նրա մասին։ Ինչքան կուրախանա, եթե հենց այստեղ հայտնի իր միտքը՝ Հովակին տեղավորի կառուցվելիք Նոր-Եթովպիայում։

— Ուակի՞ց ես, բարեկամ,— հարցրեց Մարչը, երբ Հովակը նրա մազերի մեջն էր խրել մատները և լվանում էր փղշտական գլուխը։

— Հող ունե՞ս, տուն-տեղ...

— Հողն ի՞նչ պիտի անեմ... Էսպես չոլա ենք գնում։ Ունեմ ես, հող ունեմ։ Քարուտ տեղ է մեր տեղը։ Էստեղ լավ է, օրական հացի փող ենք աշխատում։

Այս վերջին միտքը Հովակը որոշ նկատառումով ասաց, նորեկ մուշտարու առատաձեռնության դռները բանալու հույսով։ Եվ երբ դույլով լի սառը ջուրը թափվեց նրա գլխին, Հովակը չնկատեց, որ բառերն արդեն պաղություն էին թափել Մարչի տաք հայրենասիրության վրա»։

Դրության կոմիզմը ամեն քայլափոխի հետապնդում է Մարչին. ի՜նչ «ազնիվ» նկատառումներով է նա զրույց բացում Հովակի հետ և որքան անտարբեր, «չհասկացող» է ներկայանում նա, ի՜նչպիսի ոգևորությամբ է մտնում նա պապերի ավանդած «հին հողը» և որքան անտարբեր են այդ ոգևորության հանդեպ նրա «լուրջ» մտադրություններից ոչինչ չհասկացող, գործնական ու հաշվենկատ կառապանները։

Բակունցյան «անտրամաբանական կոմիզմի» հնարը ինքնանպատակ չէ, այլ կոչված է վեր հանելու հերոսի արտաքին վայելչության ու նրա ներքին աշխարհի դատարկության հակասությունը, լիովին ընդգծելու մարդկային բովանդակության կատարյալ բացակայությունը Մարչի անունով հայտնվող անձնավորության մեջ։

Մարչը շարունակ ընկնում է նման կատակերգական դրությունների մեջ։ Սակայն նա շուտ հիասթափվողներից չէ. ինչ գնով էլ ուզում է լինի, աշխատում է փրկել այն սևեռյալ գաղափարը, որ ձեվակերպվելով հայկական կապիտալի եռնաբակերում, անվանի վաճառական Բալիքյանի և «գանգուր խոպոպիկներով բարեգործական տիկնոջ»՝ Մարինե Քրաջյանի միջավայրում,— համապատասխան հող է փնտրում «մարմնանալու» համար։

Մարչը գործում է ավելի դժվարին պայմաններում, քան Զաբենցի վեպի հերոսները։ Այս վերջիններիս գործունեության ժամանակ պատմական պայմաններն ինչ-որ չափով նպաստավոր հող

էին ստեղծում՝ «ավետյաց երկրի» լեգենդով դերելու պատմական ծանր դեպքերից ցնցված ժողովրդական խավերին, իսկ մի տասնամյակ հետո, երբ վերացել են այդ «նպաստավոր» պայմանները, երբ ժողովրդական լայն խավերի հայացքի առաջ դղրդյունով տապալվել է ավետյաց երկրի բուրժուական առասպելը, Մարշը ստիպված է հորինել մի նոր ետնաշխարհ՝ Նոր-Եթովպիան, և ամեն ինչ սկսել նորից։

Բակունցը գաղափարական գլխավոր շեշտը դնում է «ազգային հոգեբանության» այս յուրօրինակ ձևափոխության վրա. վիպակի կոնֆլիկտը զարգանում է հավելյալ աշխարհի ու ռևալ իրականության սկզբունքների բախման հիմքով (Չարենցի ստեղծագործության մեջ ռևալ կյանքին փոխարինում էր ապագայի պատկերացումը)։

Ճիշտ է, Մարշը՝ Չարենցի հերոսների մետամորֆոզի ենթարկված այդ տարատեսակը—նույնպես ունի իր շրջապատը, իր միջավայրը, նրա շուրջն են համախմբվում «անձինքն նվիրյալք», «ազգային առանդի» վերջին բեկորները,— սենսացիաների սիրահար բժիշկ Երանոսը, վարժապետ Անթանոսյանը, Հուսիկ Քահանան, լևոնական անունով «Սպարապետը» և էլի մի քանի հոգի, որոնց մասին Մարշը շտապում է հայտնել Ամերիկայում գտնվող իր տիրերին. «Հոս էլ կան սիրանվեր հայրենակիցներ»։ Բայց Մարշը չունի այլևս իր սարդոստայնը հյուսելու այն զորությունն ու հնարավորությունները, որով օժտված էր Չարենցի վեպի «կենտրոնական անձնավորությունը»՝ Մազութի Համոն։ Մարշի գործունեության դաշտը նեղացել է, փոքրացել։ Բակունցը ցույց է տալիս կենտրոնածիգ հատկություններից զրկված այդ հերոսի «խեղճությունն ու անզորությունը», միաժամանակ մոռացության չտալով խեղճության պատյանի տակ թաքնված այն խայթը, որ կարող է գործի դրվել, հենց որ պատեհ առիթը գա։

«Հովնաթան Մարշը» վիպակը իր կառուցվածքով մտահղացված է որպես կատակերգական հանգամանքների հերթագայություն, որտեղ առանձնապես կարևոր գաղափարական դեր են կատարում սյուժետային երեք օղակ։ Դրանցից առաջինը Մարշի հանդիպումն է սովետական հիմնարկներից մեկի աշխատակցի հետ։ Մարշը եկել է նրանից Նոր-Եթովպիա ավանի համար հողամաս խնդրելու։ Սպասում է իր հայցած խնդրի լուծմանը։ «Մերոնք դիշերս դուրս կգան». «Ասում ես սահմանի մո՞տ են»—արտահայտությունները, որով հիմնարկի պետը հեռախոսով դիմում է իր աշխատակցին՝ սահմանի մոտ երևացած մորեխի կապակցությամբ,— անակնկալի է բերում

բանից անահղյակ Մարչին ու նա գլխիկոր հեռանալով հիմնարկից, Բալիբյանին է հասցեագրում իր սոցիալական էությունն ու դասակարգային պատկերը մերկացնող հետևյալ նամակը. «Սիրելի հայրենակիցներ, կպատեն դժնդակ լուրեր: Սահմանի մոտ ինչ-որ եռուզեռ կա: Այս գիշեր ութ հազարանոց բանակ մը պիտի անցնի սահմանը: Չեմ կրնար երկար գրել, ձեռքս կդողա: Ո՞րն է այս երկրին ներքին իմաստը. հողին ուժը: Ով ալ տիրելու ըլլա չքնաղ Արմենիո, կռնակը Արարատին պիտի կրթնեցնի: Տեղեկություննները ստույգ են, բայց գազանի կպահվեն: Ի՞նչ պետք կա ավելորդ թմբկահարության: Ա՜հ, կսիրեմ, կսիրեմ այս վերին գազանիքը: Գործը հաջող կերթա: Վաղը Նոր-Եթովպիա տեղը տեսնելու պիտի երթամ: Ինձի կըսեն, թե այդ հողի վրա արքայական դամբարաններ կան: Օ՜, ցնծա, երկիր մայրենի: Փղշտացի դեռ չեմ տեսած, լուր ունեմ, որ Ալագյազի կողմերը քանի մը եթովպացի կան: Առայժմ այսչափ: Հոս տաք է, սակայն կառավարության դիրքը անսասան կերևա...»:

Արքայական դամբարան, պապերի հավատք, հայրենի հուշարձաններ, սեպագիր քարեր, թանգարանային մասունքներ,— այս «անմեղ» ցուցանակի անունով Մարչը ամերիկյան տարազով շրջում է «հայրենի» վայրերում՝ օտարի բնական սարսափը հոգում:

Բակունցը հատկապես ընդգծում է այս հանգամանքը, հասնելով կերպարի քաղաքական սուր բնութագրության:

Սյուժետային շղթայի մյուս կարևոր օղակը «պատվելի ազգայիններին»՝ Մարչի ու նրա զինակիցների զբոսանքն է սահմանամերձ հղեգնուտում. «Բլրակից իջան: Հովնաթան Մարչը բլրակի գլխից մի անգամ էլ նայեց հղեգնուտին... Եվ երբ Անթանոսյանը կանչեց այն մասին, թե՝

— Երկներ երկիր և երկին...— Մարչն ավելացրեց՝

— Երկներ և ծով ծիրանի...

Արաքսը բլրակի ներքևով օձապտույտ դառնում էր, հանդարտ հոսում: Միակ բարիքը, որ կատր գետն այն ժամանակ, նրա սառը ջրերում լողանալն էր:

Հովնաթան Մարչը թաղիքի մեջ փաթաթած շշի խցանը հանեց և նավը տեսնող լողորդի ուրախությամբ կռացավ ջրի վրա: Անթանոսյանը հետևեց նրան՝ ձեռքին որսորդական հրացանը:

— Սառ՛պ:

Տեսարանը, ընթերցող, ծանր էր, շատ ծանր: Ստոպ ասողը սահմանապահ կարմիր բանակայինն էր, որ հերթական պտույտ էր անում ափերով և որը դեռ հեռվից էր տեսել նրանց: Եվ ստոպ այն ժամանակ, երբ Մարչի փափուկ մատները Արաքսի ջրի սառնու-

թյունն զգացին։ Դուք ծարավ եք, ձեր լեզուն խանձված է ծարավից, թուքը չորանում է, դուք դեռ եք գոնում, սառը ջուր, ձեր շրթունքները կախվում են սառը ջրի վրա և հանկարծ՝

— Stո՛պ»։

Գեղարվեստական նուրբ դիտողականությամբ Բակունցը բացահայտում է Մարշի գործունեության բուն շարժառիթները, նրան կանգնեցնելով իր «անմեղ» անուրջների կործանման փաստի առաջ։ Մարշի «էպիքական կերպարի» վհատությունը գեղեցատարած տապալվում է սահմանապահի մի հարևանցի խոսքից։ «Երկներ երկին և երկիր, դողայր և Հովնաթան Մարշ»,— իր կողմից ավելացնում է հեղինակը, կատարյալ դարձնելով «հերոսական» բնավորության ողբերգությունը։

Վիպակի երրորդ կարևոր օղակի՝ Մարշի առաքելության բարձրակետը, այն է, երբ շարշարանաց ամիսներին արտասահմանյան բարերարներին ուղած հավաստիացումներից հետո («Ձեր անունը մեզի վահան»,— գրել է նա Բալիքյանին), Հովնաթան Մարշը հիմնադրում է Նոր-Եթովպիան, Ավո բիձայի և Խազալ խանումի՝ «մի զույգ տատրակի հարազանիքով»։ «Հովնաթան Մարշը աչքը չէր հեռացնում ամուսնացող զույգից։ Նրանց մասին էր մտածում, թե աչքի առաջ ուրիշ զույգ էր, մեկ, երկու, տասը զույգ, որոնք գալիս էին ու խոնարհվում, ինչպես այս զույգն է ներս մտնում Նոր-Եթովպիայի մայր դռներից։

Ժպտաց Հովնաթան Մարշը, ժպտաց։ Ահա մի զույգ էլ, ոսկեգանգուր խոպոպիկներով կինը և ինքը։ Հետո ժպիտն անցավ, խեղճացավ դեմքը»։

Նոր-Եթովպիան կառուցվում է, բայց չունի բնակիչներ։ Բակունցի վիպակի մտահղացման համար այս վերջաբանը և դրան հաջորդած Մարշի խուճապահար փախուստը, գաղափարական խոր իմաստավորում են ձեռք բերում։ Անցյալի կապանքներից ազատագրված ու հնության պատրանքները հաղթահարած ժողովրդական լայն խավերի մեջ,— ասում է Բակունցը վերջաբանով,— ազգային ֆետիշների խնկարկուները գործունեության ոչ մի ասպարեզ չունեն. նրանք դատապարտված են կործանման։

Նոր-Եթովպիայի առասպելի փոխարեն նոր մարդիկ իրենց աշխատանքային հզոր բազուկներով կառուցում են Նորապատ գյուղը, իսկ նախկին չորացած, ամայացած վայրերում ծնունդ է առնում ոսկեգանգուր մի մանուկ՝ Սովետական Հայաստանը։ Այս այլաբանական իմաստ պարունակող պատկերով էլ ավարտվում է «Հովնաթան Մարշը»,— պարզելով հեղինակի երգիծանքի հասարակա-

կան ելակետը կամ դաղափարական այն բարձունքը, որի գիրքերից նա խարազանում է նոր կյանքի առաջխաղացմանը անհարիր երեվույթները։

Ասացինք, որ «Հովնաթան Մարչի» երգիծական պոեմիկայի առաջատար երակը զավեշտական շարժն ու կատակն է։ Զավեշտ-շարժի պլանի մեջ են առնված թե՛ հերոսների արարքները, թե՛ նրանց ծրագրերի մասին ազդարարող խոսքի յուրահատուկ, կատակաերանգ կառուցվածքը, թե անգամ հեղինակային գնահատումները։ Զավեշտական արարքների նմուշներ են հիշված այուժետային դրույթյունները, օրինակ, Մարչի և նրա զինակիցների զբոսանքը սահմանամերձ եղեգնուտում, տեսարան, երբ Մարչը զառանցում է հնություններով և նիզակը ճոճելով օդի մեջ, կարծում է, թե այն պետք է դեմ առնի ասպետի զրահավոր կրծքին։ Այնինչ, նրա նիզակը դեմ է առնում բամբակե խրտվիլակին։ Հիշենք նաև այն տեսարանը, երբ եկեղեցու զավթում անշարժ կանգնած հորթը Հովնաթանին պատկերանում է որպես ոսկե հորթ։ Նրբագծեր են սրանք, որոնք այնքան շատ բան են ասում «ամեն զոհաբերության պատրաստ», «ազգանվեր» գործչի իսկական էության մասին։

Հերոսների խոսքի մեջ նույնպես,— լինի դա երկխոսություն (Մարչի և Անթանոսյանի զմայլված զրույցը «ապագա» քաղաքի մասին), մենուսի ասված խոսք (Մարչի խորհրդածությունը տիրամոր նկարի առաջ), նամականի (Բալիքյանին հասցեագրած և նրանից ստացած գրություններ),— օգտագործելով գրքային, անկենդան, գրաբարյան խառնուրդով բառաձևեր («ի զեն, ի սուր», «անձինք նվիրյալք» և այլն), Բակունցը հասնում է զավեշտի երգիծական էֆեկտին։ Հեղինակային բնութագրությունների մեջ Բակունցը օգտվում է արտահայտչական այն հնարից, որ կարող ենք անվանել բոլորովին հակառակ իմաստ ունեցող գովաբանություն (երգիծանքը թաքցնելու ակամա ձև), իսկ երբեմն էլ դիմում է անողոք կատակի ուղղակի միջոցին, ինչպես հետևյալ բնութագրությունը. «Արևը միամտորեն կարծում էր, թե նրա գլխի տակ հաստակլեպ դռում էր և ուզում էր խաշել այդ դռումը»։

Զավեշտական կատակից բացի Բակունցն օգտվում է երգիծական պոեմիկայի ուրիշ ոճաբանական միջոցներից՝ տավտալոգիաներ, «լիրիկական» վերհուշներ, անսպասելի նետված սրամիտ դարձվածքներ, նատուրալիստական մանրամասներ (լվերի դեմ մարտնչելու պատմությունը), բայց դրանք բոլորը ըմբռնվում են որպես զավեշտի հնչեղությունը լրացնող միջոցներ։

«Հուլնաթան Մարշը» միացավ սովետահայ երգիծանքի գաղափարական հերթազարկին: Դա քաղաքական երգիծանքի լավագույն նմուշներից մեկն է 20-ական թվականների գրականության մեջ:

3

20-ական թվականների երկրորդ կեսից սկսած հայ գրականության մեջ, մասնավորապես արձակում, նշանակալից տեղ է գրավում կեցության նոր ձևերի և քաղաքական-սոցիալական նոր հարաբերությունների ֆոնի վրա հին կյանքի շառավիղների դանդաղ մահացման ընթացքի գեղարվեստական պատկերումը: Կենտրոնական դիրքեր է գրավում, այսպես կոչված, անցվորների թեման:

Ո՞րն է այդ թեմայի հասարակական բովանդակությունը:

Դրա սպառիչ բացատրությունը տվել է Վ. Ի. Լենինը, պատմական զարգացման պրոցեսի մեջ առանձնացնելով նրա երկու ծայրաթևերը, հին և նոր հոգեբանությունների, հին ու նոր աշխարհազգացումների բախման յուրահատուկ դրսևորումը: Վ. Ի. Լենինը գրել է. «Երբ նորը հենց նոր է ծնվել, հինը որոշ ժամանակի ընթացքում միշտ մնում է նրանից ավելի ուժեղ...»[4]:

«Ուժեղ կողմը», սակայն, աստիճանաբար, դիջում է իր դիրքերը, կորցնում է գոյության հենարանները, նվազում է և կերպարանափոխվում մի նոր որակի, արդեն կորցրած «ուժեղ կողմի» վաղեմի հատկանիշները:

Հասարակական կյանքի հեղաշրջման՝ կարուկ շրջադարձի ժամանակ, իրենց դարն ապրած հայացքների ու պատկերացումների կերպարանափոխության ձևերի մասին Լենինը «Մեր օրերի դլխավոր խնդիրը» հոդվածում ասում է. «Երբ չորս կողմը ամենասոսկալի ավմուկով ու տրաքոցով կոտրվում և փլվում է հինը, իսկ նրա կողքին աննկարագրելի տանջանքներով ծնվում է նորը, ոմանց գլուխը պտտվում է, ոմանց տիրում է հուսալքում, ոմանք չափազանց դառն իրականությունից փրկություն են որոնում դեղեցիկ, հրապուրիչ ֆրազի հովանու տակ»[5]:

Սոցիալիստական հեղափոխության հաղթական երթից սկիզբ առած կյանքի նոր ձևերի հաստատուն ընթացքի առաջ սոցիալական որոշ շերտերին համակած հոգեբանական դրաման և յուրահատուկ պեսիմիզմը արտադրում է վաղեմի փառքն ու դիրքը, ուժն ու հարստությունը, իշխանությունն ու հեղինակությունը կորցրած

[4] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 29, էջ 521:

[5] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 27, էջ 179:

մենակյացների մարդկային տիպը, «պեսիմիստների ու սկեպտիկների սերունդը», որոնք ապրում են մեռած ափերի և խարխուլ անցյալի թաքուն կարոտով։ «Նախկին մարդկանց»՝ հնության ջատագովների ու «մոլորվածների» հոգեբանական լուռ մենամարտը նոր ժամանակների հետ, բարոյական նոր ըմբռնումների հետ,— այս երևույթը պատմական ու փիլիսոփայական լայն տեսանկյունով գեղարվեստորեն յուրացվում է հայ գրականության շատ ու շատ երկերում։ Պատմական երևույթի ցուցադրմանը եռանդուն մասնակցություն է բերում նաև երգիծանքը՝ իր դատապարտման զինանոցով։

Այդ թեմայի առաջնեկն էր պրոլետարական հին գրող Մովսես Արազու «Անցվորներ» ժողովածուն։ Մի շարք պատմվածքներում («Անցյալի նիրհը», «Հին ժամացույց», «Զառիթափ», «Դեղին նըստարանի վրա», «Տեսիլքը», «Փուշ Աբելը» և այլն) Արազին գեղարվեստական նրբանկատությամբ ու հումորով բացահայտում է այն յուրահատուկ գալարումներն ու ցնցումները, որ ունենում են հին կյանքի վերջին բեկորները՝ ծերացած գեներալներ ու հարուստ տնատերեր, բարձր աստիճանավորներ ու կալվածքների կառավարիչներ,— շփվելով իրենց համար անհարազատ սոցիալական նոր միջավայրի երևույթներին։

Անցվորների դրաման Արազին չի ներկայացնում որպես ֆիզիկական անհայտացման մեխանիկական գործողություն։ Այդ ընթացքը նա դիտում է կյանքի նոր ձևերի հետ ունեցած արտաքուստ աննկատ, բայց ներուստ ակտիվ փոխհարաբերությունների ոլորտում։ Նա հայտնաբերում է այն իրողության ըմբռնումը, որ «նախկին մարդիկ» դյուրությամբ չեն թողնում ասպարեզը. նրանք քաշվում են իրենց պատյանների մեջ և ապրում վերադարձի ուղիների մոլորությամբ։

Արազին, նրա հետ միասին և Դ. Դեմիրճյանը իր «Անցյալի ուրուներ» պատմվածքների շարքում, Նար-Դոսը՝ «Վերջին մոհիկաններում», Ստ. Զորյանը՝ «Անխուսափելին» պատմվածքում, Մ. Մանվելյանը՝ «Ծեր գայլը», «Աղա Խոսրովը» էսքիզներում,— այս շարքին կարելի է դումարել էլի ուրիշ անուններ,— նկարագրում են կյանքում բոլոր հենարանները և վաղեմի դիրքերը կորցրած «պատյանավոր» մարդկանց «տրագիկոմեդիանները», նրանց ջղաձիգ հուսահատությունն ու կործանումը։

Գրողները քողազերծում են այդ մարդկանց ֆանտաստիկական կառուցումների ծիծաղելիությունը՝ մեջտեղ բերելով ծաղրի անողոք խարազանը։

Անցվորների թեման միանգամայն ուրույն ու հետաքրքրական մեկնաբանություն է ստանում Եղիշե Չարենցի «Մեծ առօրյան» չափածո նովելում: Ավելի խոր ու իմաստալից: Նովելի հերոսը՝ պատյանի մեջ ներանձնացած քաղքենի մենակյացը, որ գրեթե ոչինչ չի տեսել աշխարհում, բացի իր փոքրիկ ես-ը, որ կյանքում ապրել է սահմանափակ ու անսահման լայն աշխարհի մեջ հիմնել իր «նեղլիկ աշխարհը»,— այդ մարդն առաջին անգամ բանվորական ժողովում տեսնում է մեծ առօրյան՝ հրաշալիքներով, երազներով, գալիքի պայծառ հեռանկարներով: Բանվորական միջավայրը սթափեցնում է նրան, կանգնեցնում իրականության առաջ.

...Առաջին անգամ
Այդ հաշվետարը, այդ մարդը փոքրիկ,
Որ ապրել է միշտ իր փոքրիկ, ճղճիմ,
Չնչին հոգսերով, առաջին անգամ
Իր անասուն կյանքում զգաց նա կյանքի
Աճումն, ահռելի լինելությը,— նրա
Երկաթե քայլերի դոփյունն անհողդողդ:—

Առաջին անգամ քաղքենու մեջ արթնանում է գոյության խոսկան իմաստը.

Աշխարհը նրա
Աչքերին հանկարծ լայնացավ, ձգվեց,
Դարձավ անսահման—անծի՛ր, աննեղերք,
Երկնքի, հոգու և տիեզերքի
Նման աննեղերք...

Չարենցը «փոքրիկ մարդու» վերափոխումը չի հասցնում տրամաբանական ավարտին: Ավելի ստույգ՝ նա «վերափոխման» խնդիր չի դնում, այլ ներկայացնում է առաջին հոգեկան ճեղքվածքն այն մարդախույսի ու «կյանքի քննադատի», որի հայացքի առաջ վաղը նորից գեղեցիկ աշխարհը երևալու է մռայլ դույներով, կյանքը նորից հիշեցնելու է «մութ զառանցանք»: Այդ մարդը, սակայն, ի վերջո, ասպարեզը թողնելու է եկվորներին, ինչպես ինքն է արտահայտվում՝ «քարե դարից մնացած այն արարածներին»՝ նոր մարդկանց, որոնց աշխատանքային ոգևորության ու եռանդի առաջ խուճապահար իրենց պատյաններն են քաշվում խխունջի նման անդուրեկան բան շոշափած քաղքենիները:

Հասարակական կարևոր նշանակություն ունեցող թեման՝ անցվորների թեման գրավում է նաև Բակունցին: Այդ թեման սկզբնա-

պես Բակունցի ստեղծագործության տեսադաշտում հանդես է գալիս կոնկրետ երևույթների էմպիրիկ, փաստական գրառման տեսքով։ «Ծատուն տղան», «Թանգին» և ուրիշ գործերում Բակունցը վերարտադրում է հին աշխարհի տերերի իշխանության աստիճանական թուլացումը, չհասնելով սոցիալական խոր ընդհանրացման։ «Իվան բեյը» պատմվածքում արդեն անցվորների թեման սոցիալական մեկնաբանություն է ստանում, իսկ «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում՝ առօրյայի կոնկրետ թեման վերաճում է հին և նոր դարաշրջանների մասին փիլիսոփայական լայնաձայն ընդհանրացման։

Գրողի ստեղծագործական աշխարհում գեղարվեստական կերպարը միանգամից չի ծնվում։ Նա անցնում է խմորման ու ձևավորման աստիճաններով, հարստանում է նոր կողմերով ու նրբերանգներով։ Կերպարի հարստացումը բերում է նաև գեղարվեստական նոր լուծումներ։ Գյուղական զոռբաների՝ Ծատուն տղայի, Թանդու,— հնի բեկորների, հինն անրջող մարդկանց կրկնօրինակն է նաև Իվան բեյը՝ համանուն պատմվածքի հիմնական դեմքը, որը արտաքուստ նրանց, ինչպես և Արազու ու Դ. Դեմիրճյանի նմանօրինակ հերոսների շարունակությունն է, բայց մեկնաբանությամբ ու գեղարվեստական լուծումով միանգամայն տարբեր և նոր կերպար է։

«Իվան բեյը» պատմվածքի ոչ այնքան բարդ ֆաբուլան կարող ենք ձևակերպել երկու խոսքով՝ գավառական հին չինովնիկը կործանվում է նոր, իր համար խորթ պայմաններում։ Իվան բեյի կործանումը, սակայն, այսպես կոչված մասնավոր պրոբլեմ չէ՝ մի անհատի անհետացումը կյանքից (այդպիսի լուծում ունեն «Թանգին» ու «Ծատուն տղան» պատմվածքները)։ Նրա կործանումը Բակունցի պատմվածքում դիտված է որպես դարաշրջանի հիմնական պրոբլեմներից մեկի՝ ապրողների ու անցվորների հոգեբանության անխուսափելի բախման արտահայտություն։ Այդ բախման սրությունը «Իվան բեյը» պատմվածքում տրված է ողբերգական այն ներքին գալարումների ու ջղաձգության միջոցով, որ ունենում է հերոսը։ «Ողբերգական տառապանքը» պատմվածքի կոնֆլիկտի բացասական լիցքն է։ Հերոսի տառապանքի նկարագրությամբ էլ սկսվում ու ավարտվում է պատմվածքը։ Իսկ ո՞րն է հակադրվող դրական լիցքը։ Դա այն զվարճալի ու «ցավակցական» հնչերանգն է, այն «դիաշարժ կարեկցանքը», որ բաննեցնում է հեղինակը Իվան բեյի հոգեկան ճգնաժամի կապակցությամբ, ցավակցություն ու կա-

բեկցանք, որ պատմվածքի վերջում ձևափոխելով, վերաճում են համարյա թե սպանիչ պամֆլետի։

Ո՞վ է Իվան բեյը, սոցիալական ի՞նչ նկարագիր ունի նա։

Իվան բեյը յուրատեսակ մենակյաց է, կորցրած վաղեմի փառքն ու դիրքը, կորցրած անգամ իր նախկին հեղինակության գիտակցությունը։ «Հե՛յ դիդի ժամանակ։ Ասես երազ էր, իսկի չէր եղել։ Ի՞նչ մարդիկ էին գալիս Իվան բեյի տունը, նրա այգում ի՞նչ քեֆեր էին արել, քանի պրիստավ լեզգինկա է պարել՝ խանչալով կամ դինու շիշը գլխին։ Իվան բեյի այգում մի տանձենի կա՝ բունը ճեղքված։ Տարիների ընթացքում այդ ճեղքվածքի շուրջ բոլորն ուռել է, հաստացել նեղրի պռոշի պես ու սպի կազմել։

Երմոլով պրիստավն էր, որով ծառը ճեղքեց,— կասեր Իվան բեյը ու դանդաղ, ծերի դողդոջ ձայնով, ծոր տալով կպատմեր, թե Երմոլով պրիստավը ութ շուն էր պահում, լավ որսկան էր, կնիկն էլ թաթար էր, համեղ խմորեղեն էր պատրաստում...»։

Իվան բեյի միտքը հաճախ է դիմում դեպի անցյալը, դեպի «երազ օրերը»։ Անվերադարձ հեռուների անրջանքն ու կարոտը մաշում են նրան. շարունակ նա դիմում է այն «երջանիկ օրերին», երբ ինքն էլ այն մարդկանց շարքում էր, ովքեր դրության տերն էին՝ կանգնած կյանքի բարձր սանդղակին. «Կանցելարի շենքից ներս մտնելիս գետնին պպզած դյուղացիք պիտի ոտքի կանգնեին, մինչև դռակատեղ խոնարհ գլուխ տային։ Ահա թե ով է Իվան բեյը»։

Բայց վրա են հասել նոր ժամանակները։ Իվան բեյն այլևս ուրիշ հարաբերությունների մեջ է շրջապատի հետ,— հարաբերություններ, որոնք սրում և խորացնում են նրա հոգեկան ճգնաժամը. «Այնքան մոտիկ, այնպես հարազատ էին թվում օրերը, որ անցան։ Երա՞զ էր, ասես չէր եղել...»։

Այս խոսքերը, մի քանի անգամ հոլովվելով պատմվածքում, ընդգծում են նրա գեղարվեստական գլխավոր խնդիրը՝ հասարակական նշանակալից թեմայից ածանցվող ներքին թեման։

«Երազ էր, ասես չէր եղել»—Իվան բեյի մտքում շարունակ հընչում է այս դառը «մեղեդին», այս տրամադրությունը, որ նրան ինչ-որ չափով դնում է ողբերգական կապերի մեջ։ Բակունցը երազի և իրականության հանդիպման նույն խնդիրն է շոշափում, ինչ-որ ժողովրդական կյանքին նվիրված պատմվածքներում, միայն այն տարբերությամբ, որ այստեղ երազը զուրկ է ոչ միայն գեղեցկությունից, այլև լցված է ահավոր դատարկությամբ, հատուցման ու դատաստանի առաջ կանգնած մարդու անվերադարձ ուղիների խարխուլ պատրանքներով։ Իվան բեյի սոցիալական բնութագիրը

տրված է հետևյալ պատկերում. «Մի պատյան, որի մեջ քաշվում է խխունջը, հենց որ անդուրեկան մի բան է շոշափում»:

Իվան բեյը, Բակունցի նկարագրությամբ, ոչ թե ապրում է, այլ սովերի նման հետևում է իր «ապրող» ոգուն, ոչ թե երազում է, այլ ցաքուցրիվ զառանցում է, ոչ թե իրական կյանքի մեջ է, այլ անիրական երազանքի շրջանակներում: Նրա «գոյության» հիմքը այն մշտարթուն երազի կախարդանքն էր, թե սպիտակների հետ փախած որդին ետ կդառնա, «լավ օրեր էլի կգան, կփոխվի աշխարհը, էլի հին ճամփով կերթա ջուրը առաջվա»:

Իվան բեյի միտքը շարունակ թափառում է հին եղերքում: Անցյալն էր «վերհիշում նա դարպասի քարին նստած ժամանակ: Թաղբեհի հատիկների միալար ձայները ասես զանգերի ծանոթ ղողանջնել էին՝ հարազատ ու հին»:

Պատմվածքի սկզբնամասում Բակունցը մենակյաց հերոսին ներկայացնում է ավելի քան խղճալի տեսքով, ուժահատ, երևրվող քայլվածքով, հին, մաշված վերարկուով, որի մի թևը նա հագնում էր, իսկ մյուս ազատ թևով թաղբեհի հատիկները դլորում: Նրա ծառայությունը սովետական հիմնարկի արխիվում ունի իր հատուկ իմաստը. մգլոտած, հնացած թղթերի մեջ Իվան բեյը որոնում է վաղուց մոռացված վավերագրեր, որոնք հիշեցնում են անցյալը, երբ «անդուկում զրնգում էր ոսկին, ամեն օր գառ ու յուղ էր ընծա առանում գյուղերից, քայլերը հաստատ էին, կեցվածքը՝ հպարտ»:

Բակունցը առանձին մանրակրկիտությամբ է նկարագրում Իվան բեյի չարչարանքներն այն բանից հետո, երբ գավառական քաղաքն է մտնում փոքրիկ ու փայլուն ավտոն, որի ղիլ ու անսովոր կանչը տակն ու վրա է անում Իվան բեյի ներքին աշխարհը: Կյանքի երկու սկզբունքների՝ իրականության և «երազի» կարճատև հանդիպման միջոցով,— Իվան բեյի բոլոր անուրջները փշրվում են երիտասարդ քննիչի լայն ու հաղթական ժպիտի առաջ,— Բակունցը բացահայտում է հանցանքն իրենից հեռացնող, բայց հանցանքի մեջ բնված մարդու դատապարտվածությունը: «Խեղճ մարդը» ներկայանում է ուրիշ տեսքով. «Մոքի առաջ բացվեց մի էջը հին օրերի: Սևացած և անսվազ պատեր, ծալքատեղում մի քանի կեղտոտ տեղաշոր, անկյունում կոծկած կճուճներ և սենյակի մեջտեղ քուրսին՝ կարկատած թաղիքով ծածկած: Ոտաբոբիկ, պորտը բաց, անլվա մանուկներ, կուչ են եկել տան անկյունում, իսկ փափախի մորչին ցրիվ եկած մի գյուղացի գալարվում է Իվան բեյի մտրակի հարվածների տակ, ցավից մեջքը ծռմռատում, բառաչում մորթվող

անասունի պես: Երեխաների վայնասուն, վախից չոռած աչքեր, որ նայում են անկյունից և մորակի ձայնը՝ կորուկ ու խիստ:

Վերմակի տակ տապակվում էր Իվան բեյը, շուռումուռ գալիս, բայց քունը չէր գալիս աչքերին:

Մութի մեջ աչքին մորակի հարվածի տակ ծռմռտավող գյուղացին էր երևում, մանուկները՝ անպաշտպան գառներ, իսկ սենյակի կիսամութ անկյունից երիտասարդն էր ժպտում:

Մինչև լուսաբաց իր ապրած տարիները հազար անգամ վերհիշեց, արարքն անարդար, երդումները սուտ, կեղծիքներն անհամար»:

Գործած բազում հանցանքները Իվան բեյին բարձրացնում են պատվանդանի վրա. «Միայն Իվան բեյն էր կես գիշերին արթուն պահակի պես հսկում քաղաքին»:

Իվան բեյը դատապարտված է կործանման, չկան վերադարձի ուղիներ դեպի այն կյանքը, որ նա երազում է: Հույսից ոչինչ չի մնում. «Էլ ոչինչ չկա վաղվա համար, կորվեց թևն այնքան սովորական օրերի»:

Հին աշխարհի կարոտը նախապատրաստում է նրա վերջնական ոչնչացումը՝ անիմաստ ժպիտ, գիտակցության մթագնում, տարօրինակ, երերուն քայլեր, անասելի դատարկություն սրտի մեջ, մեռելային լռություն՝ նրա տան բոլոր անկյուններում, թանձր խավար՝ ճանապարհին և այս բոլորից հետո՝ ողբերգական վախճան. «Մառանի անկյունում սառած ընկած էր Իվան բեյը, մատներն արնոտ, չոռած աչքերով: Բռունցքի մեջ սեղմել էր երկու կոճակ, կողքից ջարդված կճուճի փշրանքներ, թղթի կտորներ, հին թղթադրամ»:

Իվան բեյի կերպարը կերտված է «ողբերգական» հերոսի սկզբունքով,— նա դրված է ողբերգական հարաբերությունների մեջ,— բայց դա մի ողբերգություն է, որ հարակցվում է կատակերգությանը: Եվ գլխավորն էլ այդ կատակերգական կողմն է: Բակունցը հաճախ երկու պլան է առաջադրում ընթերցողին. մեկը՝ երևույթի տեսանելի, արտաքին կողմը, մյուսը՝ ներքին, ընդհատակյա հոսանքը: Եվ այնպես է զարգացնում պատմվածքը, որ ներքին կողմը խոշորանալով, գրավում է առաջին, տեսանելի պլանի տեղը: Այդպես էլ այստեղ: Բուն տեքստը՝ անցվոր մարդու գալարումները, և ենթատեքստը՝ հեղնական, դատապարտող հնչերանգը, երևույթի «ողբերգական» կացությունն ու հեղինակի վերաբերմունքը,— այնպիսի հարաբերության մեջ են, ինչպես գետի արտաքին հոսանքը ներջրյա հոսանքի հետ: Առաջինը կերպարի տեսանելի պատկերն է՝ մարդու տառապանքը, թող դա լինի նույնիսկ Իվան բեյի նման

անարժան մարդը, և երկրորդը՝ այդ պատկերին հակադրվող հեղինակային շեղակի դատապարտման հնչերանգն է, որի միջոցով Բակունցը անողոքաբար քողազերծում է հերոսի բոլոր ֆանտաստիկական պատրանքները: Այս ենթաբնագրի շնորհիվ պատմվածքը «ողբերգությունից» վերաճում է մի նոր որակի, որտեղ կարեկցության փոխարեն զգալի տեղ են գրավում զվարճանքը, թախծի փոխարեն՝ արհամարհանքը, ֆիլանտրոպիայի փոխարեն՝ մերկացումը մինչև վերջ, սրատուչ շեշտերի փոխարեն՝ «անապատելիորեն» հայտնված կոպիտ խոսքերը:

Այս ճանապարհով Բակունցը հերոսին հասցնում է ծաղրանկարի՝ մարդու հանդեպ պարոդիայի սահմանը: «Մեկ էլ նա ետ նայեց,— նկարագրում է Բակունցը Իվան բեյի վերջին օրը,— և նրա աչքին ընկավ մառանի բաց դուռը: Ներս մտավ և մառանի մութի մեջ պատեպատ ընկնելուց հետո հասավ անկյունին, կռացավ, նրստեց, ձեռքերով շոշափեց գետինը, հոհոաց և սկսեց ձեռքերով փորել գետինը: Ջանգոռտում էր մատներով, եղունգներով: Մութի մեջ տնքում էր, թնչում և չանգռտում: Հանկարծ մատները մի կոշտ բանի դեմ առան: Իվան բեյը մի վայրկյան մնաց, հետո սկսեց ավելի արագ փորել: Նրա ձեռքը խրվեց մի փոքրիկ կճուճի մեջ, ձգեց և հանեց կճուճը, մութի մեջ զրնգաց կճուճը և պղնձի կոճակները փայլուն բզեզների պես դես ու դեն շաղ եկան»:

Սա էլ ողբերգություն է, որը, սակայն, ոչ մի ծեղի արժեք չունի աշխարհի ու շրջապատի համար: Բակունցը մերկացնում է նաև ողբերգությունը: Մի անսպասելի նախադասությամբ՝ «Իսկ հավերը բնում քաղցից ու ցրտից կչկչում էին, կուտ ուտում»,— պատում այս հանդիսատ հնչերանգով Իվան բեյի մահը հասցվում է իր տրամաբանական ավարտին՝ ողբերգությունից ոչինչ չի մնում: Վերջին ֆրազը սպառում է թեման, դառնում է հեղինակային վերաբերմունքի բանալին:

Պատմվածքը ծայրից ծայր ներշնչված է այդ տրամադրությամբ. անողոք երգիծանք՝ «ողբերգական» ցավի հայտաբերման միջոցով, համատարած զայրույթ այն հանցավոր մարդու նկատմամբ, որը պատմության կողմից դատապարտված է ասպարեզը թողնելու և հեռանալու:

Իվան բեյը մենակ չէ Բակունցի անցվոր-հերոսների շարքում: Դրանք մի քանիսն են, բայց սոցիալական տարբեր նկարագրով: Անցվոր հերոսների կերպարները Բակունցի պատմվածքներում տրված են ոչ պակաս վարպետությամբ, քան ժողովրդի մարդկանց կերպարները: Եվ չնայած այդ կերպարների յուրահատկությանը,

նրանք կարծեք թե իրենք իրենց մղվում են երկրորդ պլան։ Բակունցի գրվածքներում առավել ցայտուն ու վառ են գծագրված դյուղացիները, իսկ «անցվորները» այնպես են ներկայացվում, այնպես են նկարվում, կարծեք թե նրանց նկարագրման գույները նույնպես հիշեցնում են հեռացողի ու դատապարտվածի մասին։ «Դատապարտվածության» զգացողությունն էլ Բակունցի այս կարգի հերոսների բնութագրման հիմնական դիծն է։ Հերոսների դատապարտվածության հետ միասին հանդես է գալիս նաև դատապարտողը, որ հեղնանքի տարբեր բաժին է հասցնում իր հերոսներին։

Անցվորները մի դեմք չունեն։ Իվան բեյից իր սոցիալական նկարագրով զգալիորեն տարբերվում է դրոգապան Գևոն՝ համանուն պատմվածքի հերոսը[6], իր ավանդական դրոշից անբաժան մի մարդ, որ Սահփան Զորյանի «Երկաթուղին» պատմվածքի կառապան Պետրոսի նման ամեն ինչ անում է՝ պահպանելու «դրոշի» իշխանությունը ավտոմոբիլի դեմ։ Այդ մեծամարտում, սակայն, դրոգապանը պարտություն է կրում։

Բակունցը ցուցադրում է դրոգապանի գլխապտույտը, որ «հողմացույցի պես փոխեց իր ուղղությունը՝ կառքից մինչև ավտոմոբիլը», հոգեբանական մի բարդ, ներքին ընթացք, որ այս պատմվածքում լուծվում է կենցաղային պլանով։ Գևոն կորցնում է իր գոյության տնտեսական հենարանները և իր դրոշի հետ հեռանում ասպարեզից, իբրև նոր պայմաններին անհամատեղելի վերապրուկ։ Իվան բեյն էլ է կործանվում, դրոգապան Գևոն էլ, սակայն, էական տարբերություն կա այդ երկու հերոսների ապրած ողբերգության բովանդակության մեջ։ Թեև հեղինակը համակրության բաժին չի բերում ոչ մեկին, ոչ մյուսին, բայց դրոգապանի հանդեպ չունի այն «դաժան» ու «անգութ» վերաբերմունքը, որ հանդես բերեց Իվան բեյի նկատմամբ։

Դրոգապանը ընկել է կյանքի հեղաշրջման ալիքների մեջ և տաշեղի նման տարուբերվում է, հուսահատ փորձեր անում՝ փրկելու մանր տնտեսության հնօրյա իշխանությունը։

Բակունցի պատմվածքին զուգահեռ համարվեց Ստ. Զորյանի «Երկաթուղին»։ Ընդհանրության եզրերը այս պատմվածքների մեջ շատ են, բայց Ստ. Զորյանի պատմվածքը գերազանցում է՝ արվեստով, տնտեսական կյանքի փոխանցման շրջանի ընդհանրացումներով, կառապանի հոգեբանության խոր արտահայտությամբ։

«Դրոգապան Գևոն» պատմվածքում երևույթը փոքր-ինչ սխեմատիկ է ներկայացված, հերոսի ապրումները չունեն ողբերգական

[6] Տե՛ս «Նորք», 1926, գիրք երկրորդ։

բովանդակության այն հավաստիությունը, որ ուներ Զորյանի կառապան Պետրոսը։ Երևույթի մատուցման փոքր-ինչ կղզիացած, կենցաղային պլանը հնարավորություն չի տվել խորացնելու նրա հասարակական իմաստը, գտնելու փաստական իրականության գեղարվեստական խոր սինթեզը։

4

Գեղարվեստական այդ խնդիրը Բակունցը լուծեց «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում։

Պատմական պրոցեսի երկու կողմերը՝ նորի ծնունդը, աշխարհի ջահելությունը, կյանքի վերակառուցումը և անցած օրերի կարոտը, անցյալի վերջին բեկորների հոգեբանական դրաման, հնի մահացումը «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում տրված է փիլիսոփայական խոր իմաստավորումով։ Պրոբլեմը դիտված է իբրև դարաշրջանի նշանակալից երևույթներից մեկը։

Այստեղ արտահայտվել է Բակունցի գաղափարական, թեմատիկական, գեղարվեստական նորարարությունը, թեև որոշ իմաստով, նույնիսկ առանձին մանրամասնություններով ու մանրագծերով պատմվածքը «դրական ծագում» ունի։ Խոսքը Ն. Վ. Գոգոլի «Նևսկի պողոտա» վիպակի ակնարկ ազդեցության մասին է, որ արտահայտվել է նախ և առաջ պատմվածքի մտահղացման մեջ։ Գոգոլն իր վիպակում հավաքական կերպար է դարձնում Պետերբուրգի Նևսկի պողոտան, որի մասնիկներն են դառնում հերոսները, նախ և առաջ նկարիչ Պևսկարևը։ Սրա երազանքների կործանումը կապվում է նույն այդ պողոտայի հետ։ Բակունցը Գոգոլի օրինակով գլխավոր կերպար է դարձնում Երևանի Աստաֆյան փողոցը, որի մի մասնիկն է դառնում նրա անանուն հերոսը։ Սա ևս կործանվում է նույն այդ փողոցում, ավելի ճիշտ իր խարխուլ երազանքներով կլանվում է փողոցի կողմից։

Փողոցն ու բաղարը հավաքական կերպար դարձնելու գեղարվեստական նախասիրությունը նախ և առաջ կապվում է դրանց համապատասխանող հեղինակների սոցիալական մտածողության լայնության ու ընդգրկման հետ։ Գոգոլի գավառական քաղաքը՝ Միրգորոդը, նրա Նևսկի պողոտան, Սալտիկով-Շչեդրինի Գլուպով քաղաքը, Ե. Չարենցի գավառական քաղաքը՝ Կարսը, այդ քաղաքի Լորիս-Մելիքյան ու Ալեքսանդրյան փողոցները, Բակունցի Կյորեան ու Աստաֆյան փողոցը,— այս օրինակները, որ կարելի է շարունակել, կոչված են ոչ միայն ներկայացնելու միջավայր ու

հանդամանքներ, այլ նախ և առաջ ցուցադրելու հասարակական կյանքի հակապատկերներն ու մարդկանց սոցիալական հոգեբանությունը: Իհարկե, տարբեր բովանդակություն ունեն այդ բոլոր փողոցների ու քաղաքների կերպարները, տարբեր գեղարվեստական խնդիրների լուծմանն են կոչված դրանք: Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում, մասնավորապես Աստաֆյան փողոցը կոչված է արտահայտելու ժամանակի գլխավոր հակասություններից մեկը՝ սոցիալական որոշ շերտերին հակած հոգեբանական գլխապտույտը, անցյալի հետ իրենց կապերը չխզած հերոսների յուրովի ողբերգությունն ու պեսիմիզմը, նրանց «փիլիսոփայության» կործանումը: Բակունցը Աստաֆյան փողոցից բացի նկարագրում է նաև Երևանի մյուս, ոչ կենտրոնական, այլ, այսպես ասած, անհետաքրքիր, «խաղաղ» փողոցները: Գավառական քաղաքում ամեն մի փողոց ունի իր անկրկնելի պատմությունը, իր առանձնահատկությունները,— Բակունցը ծայր աստիճան կոնկրետ հատկանիշներով է նկարում այդ փողոցների կյանքը, նրանց կենցաղն ու բնակիչներին, այնքան կոնկրետ ու թանձր, որ ամեն մի պատկերում ավարտված նկարի տպավորություն է թողնում:

Ահա պրովինցիայի «նկարչական» անկյուններից մեկի պատկերը. «Մի տափակ կտուրով տան ամբողջ ճակատը զարդարված է դունագեղ աղյուսներով, որոնց համակարգության մեջ կա թաքնված իմաստ, մի ուրիշ տուն ունի երազային պատշգամբ, կապույտ ճաղերով և թվում է, թե ահա ցածր դռնակը կբացվի և նշաձև աչքերով մի աղջիկ դուրս կգա պատշգամբ, և ինչպես երազ, նորից կանհետանա: Ահա մի գետնափոր տուն, որ դրսից լուսամուտ չունի և դորշ պատի մեջ չի երևում դուռը: Կարծես դեղնած այգիներում ամայի հնձան է, որտեղ այլևս չկա ո՛չ միրգ, ո՛չ նրգ: Սակայն գետնի տակից լսվում է երեխայի լաց և գետինը բնդում է փայտե օրորոցի զարկերից: Ու չքանում են պատերը, տեսնում ենք մորը՝ կռացած օրորոցի վրա, և մոռացված մի երգ օրորում է ձեր մանկությունը»:

«Ահա մի ուրիշ փողոց,— շարունակում է Բակունցը Երևանի փողոցների տարեգրությունը,— որի միջով դնում է բարակ գետը: Տները գետափին են և շատ պատշգամբներ կախված են ջրերի վրա, տնից-տուն կամրջակներ են, որ գարնան հեղեղին բարձրանում են վեր: Ի՜նչ քաղցր է ղուվ գիշերը քնել ջրերի վրա կախված պատշգամբում, լսել ջրերի ձայնը և ղգալ գետի հունով սարերից իջնող հովը: Իսկ եթե պատշգամբի վրա շողք է գցել դեղձենին և նրա սալերի միջով ջրերի մեջ լողանում են աստղերը, իսկ եթե գետի մյուս ա-

փին, կավե պատի նեռը, քնել է մի աղջիկ, ինչպես եղնիկը անտառի խաղալի վրա...»:

Երևանյան մի շարք փողոցներում կատարած հեղինակային «շրջագայությունը», նրանցից յուրաքանչյուրի սովորական պատմությունն ու առօրյայի չափ սովորական կյանքի վերարտադրությունը կոչված են ընդգծելու՝ կոնտրաստի օրենքով, Աստաֆյան փողոցի անսովոր, մյուսներից առանձնացվող, մյուսներից հեռացող բովանդակությունը:

Այս առանձնացման իմաստի մասին Բակունցը գրում է. «Նրանք բոլորը փողոց են, հաղորդակցության անոթներ և նրանցից ոչ մեկի անունը չի կապված երազների, բամբասանքների, այլատեսակ շաղակրատությունների, դատարկապորտ թափառումների և ժամանակի վատնման հետ, ինչպես այս փողոցն է, որի նկարագրությունը հիմա կանենք, ապա կպատմենք մի ուրախահիշ դեպք և նրա հետ կապված մի անանուն մարդու եղերական վախճանը»:

Քաղաքի փողոցների համառոտ նախադրությունից հետո առաջին պլան է մղվում Աստաֆյան փողոցը, որտեղ մյուս փողոցներին բնորոշ երազային, մեղմ, ջրաներկային փափուկ գույները փոխվում են իրենց հակադրությանը:

Աստաֆյան փողոցը նույն արժեքն ունի Երևանի համար, ինչպես Նևսկի պրոսպեկտ Պետերբուրգի համար: „Невский проспект единственная улица в Петербурге, где сколько-нибудь показывается наше таинственное общество, в многолюдной массе пользующееся самою бесцветною славою, заставляющею даже подозревать и сомневаться в его существовании„,— արձանագրում է Գոգոլն իր վիպակում:

«Ճշմարտության դեմ կմեղանչենք, եթե այս տարածությունը, որ կոչվում է Աստաֆյան, անվանենք փողոց, որովհետև մեր քաղաքում այս փողոցը հռչակված է նաև իբրև ժամադրավայր, նավահանգիստ... Նա նաև պատկերասրահ է... Այս տարածությունը սովորական առումով փողոց չէ, այլ ունի այնպիսի հատկանիշներ, որոնցից զուրկ են քաղաքի մյուս փողոցները»,— գրում է Բակունցն իր փողոցի մասին[7]:

---

[7] Ստեփան Զորյանը 1924—1927 թվականներին ձեռնարկում է «Երևանի յոթը հրաշալիքները» երգիծական ակնարկաշարը, որի առաջին գլուխը՝ «Արովյանի փողոցը» վերնագրով ակնարկն է (հատ. 5, 1961): Սա նույն Աստաֆյան փողոցն է՝ նորոգված անունով: Զորյանը նույնպես տալիս է այդ փողոցի կենսագրությունը՝ հետևյալ ծանոթագրությամբ. «Նրանից ավելի շահագործված ու հարստահարված փողոց չկա Երևանում, դուցե և ամբողջ աշխարհում: Ո՞ր փողոցն է այնքան քանդ-

«Նևսկի պրոսպեկտ» վիպակի հետ Բակունցի պատմվածքը «շադկապող» հանգույցներից մեկը գլխավոր փողոցների նկարագրության հարազատությունն է, նկարագրություն, որ հետամուտ է փողոցի սոցիալական բովանդակության վերհանմանը: Ահա Գոգոլի նկարագրած պրոլոգը.

„Все, что вы ни встретите на Невском проспекте, все исполнено приличия... Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстух... Здесь Вы встретите усы чудные... усы, которым посвящена лучшая половина жизни,— тысячи сортов шляпок, платьев, платков пестрых, легких, к которым иногда в течение целых двух дней сохраняется привязанность их владетельниц, ослепят хоть кого на Невском проспекте. Кажется, как будто целое море мотыльков иоднялось вдруг со стеблей и волнуется блестящею тучéю иад черными жуками мужского пола. А какие вы встретите дамские рукава на Невском проспекте!. Ах, какая прелесть!.. Нигде при взаимной встрече не раскланиваются так благородно и непринужденно, как на Невском проспекте!. Здесь вы встретите улыбку единственную,улыбку верх искусства... Здесь вы встретите разговаривающих о концерте или о погоде с необыкновенным благородством и чувством собственного достоинства. Тут вы встретите тысячу непостижимых характеров и явлений. Создатель! какие странные характеры встречаются на Невском проспекте. Есть множество таких людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши, и если вы пройдете, или оборотятся назад, чтобы посмотреть на ваши фалды... Я до сих пор не могу понять отчего это бывает. Сначала я думал, что они сапожники, но однако же, ничуть не бывало: они большею частью служат в разных департаментах, многие из них превосходным образом могут написать отношение из одного казенного места в другое: или же люди, занимающиеся прогулками, чтением газет по кондитерским,

---

վում, տրորվում, այնքան բամբասանք ու հայհոյանք լսում, որքան Արովյանը: Տա՜ղջված Արովյանի փողոց... Բայց չնայած դրան՝ այնուամենայնիվ, սիրտն ու զարկերակն է երևանի»:

Նույն «փողոցի մոտիվի» դուպդիպությունը, թեև արտաքին փաստ է, բայց հետաքրքրական է, որ Զորյանը նույնպես որոշ իմաստով վիճում է այդ փողոցի ռոմանտիկական «կախարդանքի» դեմ:

словом, большею частью все порядочные люди... В это благословенное время от 2-х до 3-х часов пополудни, которое может назваться движущеюся столицею Невского проспекта, происходит главная выставка всех лучших произведений человека. Один показывает щегольский сюртук с лучшим бобром, другой—греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая—пару хорошеньких глазок и удивительную шляпу, пятый—перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая—ножку в очаровательном башмачке, седьмой—галстух, возбуждающий удивление, осьмой—усы, повергающие в изумление".

Ահա և Բակունցի ներկայացրած փողոցի մի ժամանակահատվածը միայն. «Մի քանի րոպե ևս և ահա փողոցը հեղեղում են գործավորները, մեքենագրուհիները, հաշվապահները, վիճակագիրները, հաշվետարները, մանր բաժինների վարիչները, որոնց մեջ, ինչպես սարյակը ճնճղուկների երամում, կարելի է տեսնել և վարչության պետերին: Միայն գլխավոր հաշվապահներն են իրենց քայլվածքով ներշնչում ուժ ու վստահություն: Իսկ մանր հաշվետարները, որ միայն թվաբանական չորս գործողություն են կատարում հաշիվների հետ,— կարծես դպրոց են գնում: Հապա մեքենագրուհիները... կան այնպիսիները, որ փողոցում են ավարտում իրենց տուալետը. կա, որ հենց գլխավոր հաշվապահի քթի տակ վեր է քաշում գուլպան և կորցնում է իր ոտքը (և ի՞նչ ոտք, սրտեր խոցող կամ յաթաղան...): Կա և այնպիսին, որ մինչև հիմնարկի մուտքը զարմանալի արագությամբ տեղեկանում է գիշերային պատահարների մասին, մի քիչ բամբասում է, մի քիչ զվարճացնում և մի քիչ նախանձում: Ահա սրանց են ասում «Աստաֆյանի օրիորդներ», սրբրանք են, որ փողոցը լցնում են երփնաբույր օծանելիքներով, օդի մեջ թողնելով աննյութական ժապավեններ, երբ նրանց բարակ մատներն արդեն խաղում են ունդերվուդի ատեղների վրա: Առավոտյան այդ ժամին փողոցում կարելի է լսել զանազան տեմբրների ծիծաղ, գլխավոր հաշվապահի կոշտ վրնջոցից մինչև մանր հաշվապահի անպատեհ քրքիջը: Սակայն այդ ամենն ոչինչ են այն խոսակցությունների աղմուկի մեջ, որով հեղեղվում է փողոցը»:

Գոգոլյան ռիթմով ու կոլորիտով ներկայացնելով Աստաֆյան փողոցի շարժումն ու ներքին պարունակությունն օրվա տարբեր ժամերին՝ առավոտից մինչև իրիկուն, վերստեղծելով հասարակության հավաքական կերպարը՝ արտաքին, տեսանելի հատկանիշներով, Բակունցը հասնում է հին, քաղքենիական կենցաղաձևերի ու

նոր, սովետական առօրյայի, Աստաֆյանի «անբան» երիտհերոսների, նրա հրապույրներին գերված «հոգևոր անձանց և փողոցի «հրապույրների» նկատմամբ անտարբեր «աշխատանքի մարդկանց» լուռ, զսպված հակամարտության բացահայտմանը: Աստաֆյանի «հասարակության» միջից նա չի առանձնացնում հերոսների՝ մանրակրկիտ վերլուծելու նրանց հոգեբանությունը: Նա ներկայացնում է լոկ մարդկանց առանձին ուրվագծեր ու սովերագծեր, անգույն ու անդեմ զանգվածների մասնիկներ, որոնք կարծես թե դուրս են եկել դիմակահանդեսի: «Հասարակության» ամենօրյա շարժման մեջ չկան մարդիկ, այլ կան դիմակներ, չկան ընդգծված անհատներ, այլ կան հագուստներ, ձևեր, մարմնի մասեր: «Ահա գնում է մեկը և գիտես, որ քաղաքի ամենագեղեցիկ ոտքերն իրենն են, գնում է և ոտքերը փոխում այնպես կաքավաքայլ, կարծես ափսոսում է կոխել գետինը: Ահա և մեկ ուրիշը՝ երկար ու սև արտևանունքներով, որոնց տակից երևում են մթին աչքերը, ինչպես աստղերը ջրհորի մեջ: Կան և կապույտ աչքեր, այնքան վճիտ, որ նրանց մեջ արտացոլվում է զգեստի ծփանքը, ինչպես անտառի շորորը լեռնային լճակի մեջ: Կան և հոլանի բազուկներ և ի՜նչեր չկան և ի՜նչ ձևեր, ձևերի որպիսի կորություն, ամենը նուրբ...»

Ակամա համեմատության մեջ ես գնում Աստաֆյանի բնակիչներին Բակունցի ժողովրդական բնավորություններ հետ, որոնք ընթերցողի առաջ կանգնում են իրենց լիաթոռն բնավորությամբ ու շռայլ հոգով, իրենց երազանքների գունագեղությամբ և անհատական աշխարհի փայլով: Այդ համեմատությանը բերում է Բակունցն իր վերաբերմունքով, շեղակի երգիծական լեզվով, իր պատկերների ենթաբնագրով: Ենթաբնագրի իմաստն այն է, որ այդ «անգույն», դիմակավորված, «զանգվածային» հասարակությունը խորթ է ժողովրդական կյանքի բուն էությանը, որ սրան բնորոշ են ձգտումների քաղքենիական սահմանափակությունը, հայացքների ֆիլիստերական նեղությունն ու հոգևոկան դատարկությունը:

«Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում Աստաֆյան փողոցի համայնապատկերը երկրորդ նախադրությունն է՝ մի ավելի էական սոցիալական խնդրի լուծման համար: Նախադրություն, որ նախապատրաստում է պատմվածքի գաղափարական ու գեղարվեստական չափազանց խոր իմաստը: Այստեղ արդեն Բակունցը «բաժանվում է» «գրական աղբյուրից» և մեջտեղ բերում իր գեղարվեստական խնդիրը: Մի կողմ թողնելով պատմվածքի մյուս գծերը, այսպես ասած, նրա «հասարակական երակը», Բակունցն անցնում է պատմվածքի «անհատական երակին»՝ անանուն հերոսի հոգե-

բանութեան վերլուծութեանը. «Այնուամենայնիվ, ամենահրաշալի այդ ժամերի նկարագրութիւնը չի կարող գերել մեր գրիչը և մեզ ստիպել մոռացութեան տալու մի էակի, որին մենք պետք է անվաննենք անանուն մարդ, որովհետև մի առանձին բան չի ավելանա, եթե հիշենք նրա անունն ու ազգանունը, նկարագրենք նրա դեմքն ու պատմենք նրա կյանքը, թեկուզ համառոտագրած»:

Բակունցի հերոսը քաղքենիութեան ախտանշաններով վարակված «զանգվածի» մի մասնիկն է, որին հեղնանքով ու նուրբ ընդգծումով հեղինակը հանդես է բերում առանց անուն-ազգանվան: Նորից գործ ունենք մարդու դիմակի հետ. դիմակ ո՛չ միայն արտաքնապես, այլև ներքին էութեամբ: Այդպես էլ ներկայացնում է հեղինակն իր հերոսին. «Գիշերային այդ ժամին երկու խուլ փողոցներից... դուրս է գալիս մի վտիտ մարդ, մի անանուն մարդ: Նա կանգնում է երեք բարդիների առաջ, նայում է ներքև, տեսնում է փողոցի դեսինը, որ շողում է լույսերի տակ և լսում է ջրերի ձայնը: Հետո նա բարձրացնում է վերարկուի օձիքը և մայթի վրայով գնում է դեպի վեր: Փողոցի վերջում նա անհայտանում է և երկար ժամանակ չի երևում»:

Քաղաքի գիշերային այցելուն տարօրինակ մենակյաց է՝ փախած կյանքի աղմուկներից, անձնապաստանած իր պատյանի մեջ, ֆիլիստերութեան չափ սկեպտիկ՝ նորի հանդեպ: Նա խորշում է նոր կյանքից, փողոցի լույսերից, նրա անցուդարձից, նրա մարդկանցից: Նա սարսափում է քաղաքակրթութիւնից: Անանուն մարդն ունի իր պատկերացումների աշխարհը՝ աննյութական, անհետացած ու խարխուլ մի աշխարհ, ունի իր երազանքները, իր անպտուղ ու անիրագործելի անուրջները:

Ո՞րն է նրա աշխարհը, նրա երազանքների իմաստը:

«Նա կփակեր փողոցի բոլոր մուտքերը կավե պատերով, կթողներ միայն մի դռնակ, որով մտներ միայն սայլը: Նա հողին կհավասարեցներ բոլոր քարհղեն տները և նրանց փոխարեն կկառուցեր կավե խրճիթներ, նրանց կտուրին չարդախ, որպեսզի լուսընկա գիշերներին բնակիչները բարձրանային վերև և լուսնյակը շողք գցեր փայտե օրորոցների վրա: Նա կկտրատեր բոլոր լարերը և բնակիչներին կհրամայեր, որ ձմեռը ձեթ վառեն, մնացած ժամանակ ելնեն արևի հետ և պառկեն մթնով: Ելնեն արևի հետ և աշխատեն իրենց պարտեզներում, այգիներում, ցանեն սոխ ու սխտոր, ոսկեհատ ցորեն և հնձաններում ոտքերով ճմլեն խաղողը: Նա կցանկանար տեսնել համեստ աղջիկներ, արծաթե մախշայով, գլխանոցներով, երկա՜ր-երկա՜ր ծամերով, որոնց ծայրերին լինեին ուլունքներ: Աղ-

ջիկները սափորներով դինի բերին հնձաններից, մարեն մառանից հաներ սպիտակ լավաշ, յուղ ու պանիր, ինքը նստեր կառուրի վրա, ներքևը ջրեր խոխոջային, վերևը՝ երկնքի խոր կապույտը: Հավիտյան այդպես մնար այս փողոցը, բերդի պես դրսից անջատված խոր խրամատներով, կապույտ ծուխը բարձրության վերև և ածխի միջից ինքը նայեր Արարատին ու հիանար: Թող ամբողջ աշխարհում թագավորեր երկաթը և միայն այստեղ իշխեր կավը, քարը, փայտը: Դրսից չհասներ ոչ մի հնչյուն, ոչ մի օտար աղմուկ և ոչինչ չվերդովեր նրա հանգիստը:

Աննման մնար պրովինցիան...

Այդ էր նրա ցնորքը...»:

Բակունցը անաղարտ տեսքով մեջ է բերում անանուն մարդու երազանքը, որ հանդում է իրենց դարն ապրած կեցության պատմական ու հնավանդ ձևերի իդեալականացմանը: Դա, սակայն, միայն իդեալականացում չէ: Պրովինցիայի ջերմեռանդ պաշտպանի երազանքը՝ նրա պատրանքների աշխարհը, յուրովի վեճ է կյանքի նոր ձևերի ու երևույթների հետ: Վեճ, որ նրան դարձրել է մարդախույս, անձնապաստան-ուրվական, վեճ, որ նրան տանում է դեպի սուվերային գոյության ոլորտները, նրա մարդկային էությունը դարձնում հնադարյան ֆետիշ:

Չհաշտվելով նորի հետ և սոցիալական հոգեբանության նկարագրով անպատրաստ լինելով ընդունելու հեղափոխության հրաշագործ վերափոխությունների իմաստը, անանուն մարդը, բնականաբար, ապավինում է նախնադարյանի հրապուրիչ «կուռքերին»՝ հայացքի խորքում հնռավոր դարերի պատմականորեն հեռացած կյանքի կարոտը: Առանց սոցիոլոգիական կանխակալ տենդենցի, բայց հերոսի հոգեբանական աշխարհի նրբերանգներն ի ցույց դնելով, Բակունցը բացահայտում է հնության և սկեպտիցիզմի փիլիսոփայության սոցիալական արմատները, հնի կրողների պատմական դատապարտվածությունը:

«Անանուն հերոսի» մասնավոր երազանքը պատմվածքում վերաճում է հնադարյանի ու քաղաքակրթության գոտեմարտին:

«Պրովինցիայի մայրամուտը» ուշագրավ վերջաբան ունի, որ պարզում է այդ գոտեմարտի հանդեպ գրողի վերաբերմունքն առավել որոշակի. «Աշխատավոր ժողովուրդը մի օր շրջվեց դեպի այս փողոցը: Սկսվեց այն, ինչ անջնջելի կմնա մեր փողոցի պատմության մեջ: Բահերով ու բրիչներով զինված մի բազմություն գրոհի դիմեց: Փորեցին գետինը և արևի տակ շողաց այն հողը, որ երբեք արևի երես չի տեսել: Հող լցվեց մայթերի վրա, առաջացան խրա-

մատներ և դուբեր, խճաքարերի կույտեր, որոնք վերջ տվին այդ փողոցի սիրահարների հոգևոր երթին: Քաղաքից դուրս արդեն հաստատ քայլերով, մերթ ընդ մերթ քաղաքին և նրա փողոցներին էին մոտենում պողպատե գծերը... Եկավ և այն օրը, երբ առաջին վագոնը սուրաց այս փողոցով: Խնդություն էր ու աղատության աղաղակներ: Կարծես զրահապնացք էր, որ քաղաքի բնակիչներին բերում էր փրկություն բազմադարյան ստրկությունից:

Փողոցն ուրիշ դարձավ: Թևքվեց պրովինցիայի դեղնած արևը: Բացվեց մի վիհ և այդ վիհը կլաներց այն միակն ու անկրկնելին, որ հայտնի էր որպես Երևան քաղաքի Աստաֆյան փողոց»:

Տրամվայի կապտագույն ռելսերը խորհրդանշում են «սայլային-հյուղակային» աշխարհի նահանջը քաղաքակրթության առաջ: Երկաթե դարի հաղթանակը, որ հռչակում է Բակունցն այս պատմվածքում, ժողովրդի հեղափոխական եռանդի հաղթանակն է հնության դեմ, նրա կենսագործունեության, որպես երջանկության ճշմարիտ ճանապարհի, փառաբանությունը: Հեղինակի հաստատումը այստեղ ձուլվում է դարաշրջանի պատմական խնդիրներին:

Բակունցը փառաբանելով իրական, առարկայական երկաթը, որ ազդարարում է պրովինցիայի ռոմանտիկայի մայրամուտը, միաժամանակ տրամվայի «կապույտ ռելսերի» ու «զրահապնացքի» մեջ դնում է մետաֆորական բովանդակություն: Նա գովաբանում է նաև մարդկային երկաթը, ժողովրդի հեղափոխական ոգևորությունը, նրա աշխատանքի աշխարհավերակառուցման կոչված բովանդակությունը:

Այս մթնոլորտն է, որ նախադրյալներ է ստեղծում բոլոր ոչբասացների ու հնապաշտների, սկեպտիկների ու պեսիմիստների անհետացման համար: Այս իմաստն է ակնարկում պատմվածքի զարմանալի նուրբ ու բազմանշանակ վերջվածքը: «Մի գիշեր այն անանուն մարդը, որ վերջին սիրահարն էր այս փողոցի, դուրս եկավ նեղ փողոցների լաբիրինթոսից, որտեղ ամեն տան մեջ, ամեն ներքնահարկում խոսում էին այդ վիթխարի հաղթանակի մասին: Դուրս եկավ մարդը, նայեց իր երեք բարդիներին: Նրանք կանգուն էին, և երբ սլացավ լույսերով ողողված վագոնը, նա բնազդաբար սեղմվեց բարդիներին: Ապա արագ-արագ բարձրացավ վեր, դեպի այն բարձրությունը:

Այստեղ նա տեսավ ռելսերը, որ ձգվում էին փողոցի ամբողջ երկարությամբ: Դրանք գնում էին հեռու, խառնվում ուրիշ ուղիների, անցնում աշխարհից-աշխարհ:

...Հետո պատահմամբ գտան մի վերարկու, որ կոթնել էր քա-

ին, մի զույգ կոշիկներ և հնաձև գլխարկ։ Այդ ամենն այնպես էր, որ կարծես մեջը մարդ կա՝ գլխարկի տակ գլուխ, վերարկուի մեջ՝ իրան և կոշիկների մեջ՝ ոտքեր։ Բայց ոչինչ չկար։ Կարծես մարդը շորերի միջից հրաշքով դուրս էր եկել և անհետացել»։

Ֆանտաստիկ հրաշապատումը և հիպնոսացումն ունի կոնկրետ հասարակական հիմքեր։

Այս պատկերի մեջ երգիծական անողոքությամբ բացահայտվում է անիրական երազանքի վերջնական փլուզումը իրական կյանքի ուժեղ հորձանքի առաջ, պեսիմիզմի նեղ հոգեբանության կործանումը հեղափոխության առաջընթացի առաջ։

Հեռավոր երկու պատմությունների՝ անանուն մարդու կործանման և քաղաքում տրամվայ գցելու գործողության մերձեցումը պատմվածքում ունի ոչ միայն արտաքին, այլ ներքին խոր իմաստ։ Անանուն մարդու եղերական վախճանը վերադարձնում է նորից սոցիալական երևույթին. անանուն մարդու և նրա երազների կործանումը պայմանավորված է նախ և առաջ պրովինցիան մարմնացնող փողոցի մեջ թաքնված կործանարար ուժերով։ Անանուն մարդը պրովինցիայի զոհն է։ Պրովինցիան է «իր ներքին հմայքներով» մղում դեպի կործանում։ Բայց պրովինցիան իր այդ լիցքը ստանում է նոր միջավայրի գոյության շնորհիվ։ Պրովինցիան և նոր միջավայրը կարծեք թե կապված, և կապված չեն իրար։ Նրանց հարաբերության այս նրբությունը, անկախությունը և կախվածությունը մեկը մյուսից, արտահայտվում է պատմվածքի երգիծական բնույթի ու ոճի մեջ։ Դա միանգամայն ռեալիստական և զգալի չափով նուրբ իրոնիա է, «կարեկցությամբ» պատսպարված հեգնանք, որ իր սահմաններում թույլ է տալիս նաև հոֆմանյան ֆանտաստիկական հեգնանքի տարրեր։ Ֆանտաստիկական հեգնանքի արտահայտությունն է պատմվածքի վերջաբանը՝ շորերի միջից դուրս եկած և անհետացած մարդու պատկերը։ Գեղարվեստական իմաստալից պատկեր, որի խնդիրն է պեսիմիստների սերնդի մանրացման, փոշիացման, կլանման փաստի հռչակումը։ Մի պատկեր, որն ասում է՝ հերոսի «ցնորքի աշխարհը» սոսկ պատրանք է ու սառանցանք, Չարենցի բառերով ասած՝ «ուղեղային մորմոք ու սրտի հիվանդություն», ինքնասնույց մի երևույթ, որ ասպարեզ չունի տարածվելու։ Այս եզրակացությանն է բերում պատմվածքը ամբողջությամբ, ներկայացնելով պրովինցիալ ռոմանտիկայի պատմական դատապարտվածության ճշմարտությունը։

ԳԱՎԱՌԱԿԱՆ ՔԱՂԱՔԻ ՏԱՐԵԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ. «ԿՅՈՐԵՍ»

1

1935 թվականին, «Եղբայրության ընկուզենիները» պատմվածքի հետ միասին, մի գրքում, լույս տեսավ Բակունցի հասուն շրջանի ավարտված ստեղծագործություններից մեկը՝ «Կյորես» երգիծական տարեգրությունը:

Դա այն կամուրջն էր, որով Բակունցը թևակոխում էր ստեղծագործական կյանքի նոր շրջանը և պատրաստվում էր հանդես գալու հայ ժողովրդի պատմական կյանքի ավելի լայն ու խոր, սինթետիկ ընդհանրացումներով:

«Կյորեսը» Բակունցի վաստակի և, ընդհանրապես, հայ գրականության երգիծաբանական ուղղության բարձրագույն երևույթներից մեկն է, նրա իսկական կոթողը: Պատահական չէ, որ գրական քննադատությունը առանձին ջերմությամբ ու ակնածանքով է արտահայտվում Բակունցի այս գրվածքի մասին ու անվերապահորեն դասում է ռուս և հայրենի գրականության մեջ երբևէ ստեղծված երգիծանքի անկրկնելի արժեքների շարքում, կողք-կողքի[1]:

Ինչո՞ւ գրվեց «Կյորեսը», ի՞նչ շարժառիթներ ու նախադրյալներ կային այդ գրվածքի հրապարակ գալու՝ գրողի «հետադարձ հայացքի» համար:

Հարցեր են սրանք, որոնց պատասխանը տանում է դեպի Բակունցի ստեղծագործության արմատական թեմաների ու խնդիրնե-

[1] «Նրա երգիծական էջերը, օրինակ, «Կյորես» վիպակը... հիրավի աննման են: Նրա «Դավառական ակնարկներն» իրենց խայթող ուժով ստիպում են վերհիշել Շչեդրինին» (К. Зелинский, Аксель Бакунц, „Дружба народов", 1956, № 5): «Երգիծական գրականության սքանչելի նմուշ է «Կյորեսը», որի տեղն իրավամբ Չարենցի «Երկիր Նաիրիի» կողքին է» (Ռ. Ջարյան, Ա. Բակունցի երկերի համար գրված առաջաբան, 1955, էջ 11): «Կյորեսը» հանդիսանում է Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» երգիծական վեպի լրացումը, որի արդյունավետ ազդեցությամբ էլ, հավանորեն, գրվել է» (В. Кирпотин, Любовь к простым людям, „Литературная газета", 1956, № 63).

րի, առհասարակ նրա գեղարվեստական ստեղծագործության միասնական բովանդակությանը ենթարկված կոնցեպցիայի բնագավառը:

Գլխավոր շարժառիթը հայրենի ժողովրդի պատմական կյանքի ուղիներն ու բովանդակությունը վերարտադրելու ձգտումն էր, որ մի դեպքում Բակունցին տանում է դեպի XIX դարի քաղաքական զարթոնքի ու լուսավորական շրջանի անցքերը («Խաչատուր Աբովյան»), մյուս դեպքում՝ հայ իրականության մեջ կապիտալիզմի զարգացման դարաշրջանը («Կարմրաքար»), մի երրորդ առիթով՝ իրեն քաջածանոթ, բայց արդեն «անհետացած կյանքը», որ-ժողովրդյան ճակատագրի պատմական կարևոր հանգույցն էր: «Կյորեսում», ինչպես կտեսնենք, Բակունցն արծարծում է, իհարկե, որպես անուղղակի եղրակացություն, նաև ժամանակակիցներին հուզող մի շարք կենսական, հրատապ խնդիրներ:

Բակունցի գեղարվեստական ելակետը,— գրեթե անխախտ բոլոր գրվածքներում,— արվեստագետի գիտակցության մեջ բյուրեղացած ու ստուգված փորձն է: Արվեստի իսկական, տևական, ո՛չ անցողիկ ճշմարտությունը նվաճելու գլխավոր պայմանը Բակունցը համարում է նկարագրվող իրականության ներքին կառուցվածքի, հասարակական միջավայրի ու այդ միջավայրում գործող մարդկանց հասարակական հոգեբանության բազմակողմանի ու խոր ճանաչողությունը: Ճանաչողություն, որ մանրամասների կուտակումից, դիտողական պաշարից, փաստերի մթերումից, նախատիպերի հետ կատարած նախնական, «սև» աշխատանքից բացի ենթադրում է նաև ստեղծագործական հոգեբանության նախապատրաստության այնպիսի աստիճան, որը հնարավորություն է տալիս երևույթների պարզ, հայելիական արտացոլումից թևակոխել փաստերի հոգեբանության, նրանց ներքին էության մեջ, բացահայտել այդ իրականության գեղարվեստական ճշմարտությունը: Ճանաչողության այդպիսի բարդ ճանապարհով է անցել «Կյորեսը»: Մանկության ու պատանեկության տարիներից մինչև արմատները ծանոթ իրականությունը՝ գավառի կյանքը, անցնելով նրա գիտակցության միջով, ծնունդ է տալիս «Կյորեսի» նման գեղարվեստական մի անթառամ հուշարձանի, որով Բակունցը անսասան կանգնում է հայ գրականության այնպիսի երգիծաբանների շարքում, ինչպես Հակոբ Պարոնյանը, Երվանդ Օտյանը, Դերենիկ Դեմիրճյանը, Եղիշե Չարենցը:

«Կյորեսը»,— զանգեզուրյան կյանքի ակնառուկներ,— ժանրային որոշ հատկանիշներով հիշեցնում է միջնադարյան հայ գրականության մեջ լայնորեն տարածված տարեգրություններն ու ժամա-

նակագրությունների դրական տեսակը: Դա նոր ժամանակների կյանքի ու կենցաղի տարեգրություն ստեղծելու այնպիսի փորձ էր, որ բխում էր դեղարվեստական արձակի միօրինակությունը հաղթահարելու և հին դրականության մեջ մշակված ձևերը օգտագործելու հարցասիրությունից:

1934 թվականին, գրողների համամիութենական առաջին համագումարում արտասանած ճառում, Բակունցն ուրիշ խնդիրներից բացի կանգ է առնում նաև դրականության ժանրային միակողմանիությունը վերացնելու, անցյալի խոշոր վարպետների կողմից արդեն յուրացված դեղարվեստական ձևերի կապանքները հաղթահարելու ու դրական նոր ձևեր զարգացնելու պրոբլեմի վրա: Դեղարվեստական ձևի արդիականացման ու նորացման համար Բակունցը ո՛չ թե վերացական դեղատոմսեր է առաջարկում, կամ ժամանակի «մոդեռն» ուղղությունների ճաշակին հարմարվում, այլ առաջարկում է մի ճանապարհ, որ տանում է դեպի դրականության պատմության հնագույն ակունքները: Մասնավորապես նա առաջ է քաշում հին դրականության որոշ տեսակներ, այդ թվում պատմական բռոնիկոնի ժանրը զարգացնելու, նրա էպիքական վեհությունը և ճարտարապետական բարեձևությունը օգտագործելու խնդիրը:

«Վիթխարի հետաքրքրություն են ներկայացնում ժանրի հարցերը,— ասում է Բակունցը համագումարում:— Ես պետք է ասեմ, որ ազգային դրականությունների հիմնական թերությունն է ժանրերի ոչ արդիական լինելը, այն, որ այդ դրականություններն ընկնում են խոշոր վարպետների կողմից արդեն հաղթահարված ձևերի ազդեցության տակ: Ոչ ոք այժմ չի կարող գրել Ռուսթավելու նման: Ես նույնիսկ կասեի, որ այն ձևերը, որոնք հաղթահարված են XIX և XX դարերում այս կամ այն վրացի կամ հայ վարպետի կողմից, ընդօրինակման պատճառով արդելք են հանդիսանում դեղարվեստական նոր ձևերի զարգացման համար:

Ո՞րն է ճիշտ ճանապարհը: Վերադարձը դեպի սկզբնաղբյուրները, դեպի ժողովրդական ստեղծագործությունը: Ես նկատի ունեմ ոչ թե վերադարձը դեպի ժողովրդական ստեղծագործության հին աղբյուրները, դեպի ֆոլկլորը, թեև ֆոլկլորը նույնպես ապրում և զարգանում է, այլ ժողովրդական ստեղծագործության նոր և իսկական արմատները»[2]:

Ակներև է, որ Բակունցն այստեղ նկատի ունի ոչ թե ժողովրդական բանահյուսության նյութերի մշակումն ու դրանց ոճավորու-

[2] „Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет". М., 1934, стр. 214.

մը, այլ գրավոր գրականության այն հուշարձանները, որոնց վրա զգացվում է ժողովրդական մտածողության դեմոկրատական շունչը, «ռամկական» հոգեբանության կնիքը: Այս առիթով նա մատնացույց է անում միջնադարյան պատմական քրոնիկոնը. «Ժանրերի հարցի կապակցությամբ, ես պետք է ասեմ, որ մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում պատմական գեղարվեստական քրոնիկոնի ժանրը: Հայկական գեղարվեստական քրոնիկոնների վիթխարի պաշարը չի օգտագործված գեղարվեստական գրականության մեջ: Մեր գրողների պարտականությունն է՝ քննել դրանք, ուսումնասիրել, քննադատորեն վերցնել նրանց էպիքականությունը, խստաշունչ տոնը, լեզվի հարստությունը, խոսքի ժլատ տնտեսման սկզբունքը»[3]:

Ժանրերի հարցը Բակունցը առաջ է քաշում տեսական լայն պլանով, սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի շրջանակներում «հին ժանրերի օգտագործման և նոր ժանրերի ձևավորման» դիալեկտիկական բարդ հարաբերությամբ: Այս հարցի մասին նա խոսում է նաև « Литературная газета » թերթում տպագրած «Ժանրերի բազմազանության համար» հոդվածում, գրողներից պահանջելով «բավարար մտածված վերաբերմունք» դեպի հին ժանրերը նոր ձևով ու նոր միջոցներով լրացնելու խնդիրը. «Ես կարծում եմ, որ ձևով ազգային, էությամբ սոցիալիստական բանաձևը պետք է լեցվի կոնկրետ բովանդակությամբ նաև այս (ժանրի.—Ս. Ա..) բնագավառում: Յուրաքանչյուր ազգության գրականություն իր ավանդը պետք է մուծի սոցիալիստական գրականության ձևերի ընդհանուր գանձարանը: Մինչդեռ համարյա թե մեզնից ոչ ոք չի օգտագործել, օրինակ, արևելյան հեքիաթի ժանրը: Իսկ այդ ժանրը կարող է ավելի արդյունավետ ձևով օգտագործվել, ինչպես ցույց է տալիս թեկուզ և Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» պիեսի հաջողությունը»[4]:

Արևելյան ժողովուրդների բանահյուսության մեջ լայնորեն ու բազմաթիվ տարբերակներով տարածված հեքիաթը, նրա կերպարներն ու սյուժեն, նրա երգիծական-պոետիկական արվեստն ու ոճաբանությունն օգտագործելով, Դ. Դեմիրճյանը գրել է թե՛ բովանդակությամբ և թե՛ ձևով միանգամայն արդիական կատակերգություն, ցույց տալով ստեղծագործական վերաբերմունքի ճշմարիտ օրինակ:

Բակունցին գրավել է հնագույն ժողովրդական հեքիաթի ո՛չ միայն գաղափարական բովանդակության, այլև ժանրային կառուց-

[3] „Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет", стр. 214.

[4] „Литературная газета". 1934, 15 августа.

վածքի նորացումը, հնքիաթի արմատական ձևափոխությունը՝ Դ. Դեմիրճյանի գրչի տակ: Այդպիսի մի օրինակ էլ Բակունցը համարում է Ն. Վ. Գոգոլի «Տարաս Բուլբա» էպոպեան, որի ժանրային նկարագրի կապակցությամբ նա անում է հետևյալ դիտողությունը. «Տարաս Բուլբան» ճիշտ կհասկանանք, եթե այդ երկն ընդունենք իբրև նմանության ժողովրդական ավանդավեպին, իբրև մի զրույց, որ փանդիռի նվագակցությամբ պատմում էին ուկրաինական գյուղերում: Գոգոլը վերցնում է ոչ միայն ավանդավեպի նյութը, այլև ձևը... Սակայն Գոգոլը պարզ նմանողությամբ չի օգտագործել ժողովրդական ստեղծագործության ձևերը: Այդ ձևերը մշակել և հարըստացրել է»[5]:

Պատմական քրոնիկոնի, արևելյան հնքիաթի, հնագույն տարեգրության, ժողովրդական ավանդազրույցի և գեղարվեստական ուրիշ ձևերի օգտագործումը Բակունցը պատկերացնում էր ոչ թե որպես պատրաստի, նախագրված կաղապար, որի մեջ պետք է լցնել ինչ-որ նոր բովանդակություն, այլ անհրաժեշտ էր համարում գրանց կառուցվածքում ներմուծել նաև հետագա դարերի գրական ձևերի փորձը: Ժանրերի նորացումը նա ըմբռնում էր հին և նոր ձևերի փոխադարձ հարստացման ու ներթափանցման ճանապարհով: Այս պահանջի կիրառության լավագույն օրինակներից էր «Կյորևսք», որտեղ պատմական ժամանակագրությունների ժանրային հին, կանոնիկ ձևի մեջ մուծված է ավելի ուշ շրջանների վիպագրության փորձը՝ մարդկային հոգեբանության վերլուծությունը, որ բացակայում էր քրոնիկոններում, և երգիծանքի ժամանակակից կուլտուրան, որին հասել է Բակունցը՝ ուսումնասիրելով համաշխարհային երգիծական գրականության նվաճումները:

«Կյորևսը»,— եթե փորձենք բացահայտել նրա գրական ծննդաբանությունը,— միջնադարյան պատմական քրոնիկոններից բացի ընդհանրության կողեր ունի նաև ուշ շրջանի գրականության՝ Գոգոլի «Միրգորոդյան պատմվածքների («Հնօրյա կալվածատերերը» և այլն), Սալտիկով-Շչեդրինի «Նահանգական ակնարկների», Ջարինցի երգիծական էպոսի հետ: Այս առնչություններն անժխտելի են:

Բակունցը երգիծանքի լավագույն դիտակ էր: «Ջոնաթան Սվիֆտը և նրա դիրքը» հոդվածից (որն առաջին անգամ տպագրվել է 1933 թվականին, հայերեն հրատարակված «Գուլիվերի ճանապարհորդությունը» գրքում, որպես առաջաբան) երևում է, որ նա քաջատեղյակ էր հին ու նոր աշխարհի այնպիսի ականավոր երգիծա-

[5] Ակսել Բակունց, *Գրականության մասին*, էջ 90:

բաննների ստեղծագործությանը, ինչպես Արիստոֆանը, Լուկիանոսը, Էրազմ Ռոտերդամցին, Շերիդանը: Այդ ժառանգության էության մեջ նա այնքան էր խորացել, որ ուշագրավ դիտողություններ է անում երգիծական արվեստի առանձնահատկությունների մասին:

«Ջոնաթան Սվիֆտը և նրա դիրքը» առաջաբանը անգլիական երգիծաբանի հայտնի կենսագիրների նյութերից քաղված համառոտ կենսագրություն է՝ Սվիֆտի կյանքի և նրա քաղաքական հայացքների, անձնական կյանքի ձախորդությունների, «Գուլիվերի ճանապարհորդությունը» գրքի ստեղծագործական պատմության մասին: «Փոխառյալ» կենսագրության մեջ, սակայն, կան մի շարք ինքնուրույն տեսական դատողություններ, ինչպես, օրինակ, անգլիական մեծ երգիծաբանի աշխարհայացքին հատուկ «մարդատյացության» հետևյալ բացատրությունը. «Սվիֆտի գրքում, որքան էլ այս տարօրինակ լինի, մարդատյացությունը պայմանավորվում է նույնպիսի հիպերտրոֆիայի ենթարկված մարդասիրությամբ: Սվիֆտը պախարակելով մարդուն և նրա գործը, կարծես նպատակ ունի հարվածելով շտկել, թեև այդ մասին նա շատ կցկտուր է ասում: Ճշմարիտ է, որ նա չի կամեցել գրավիչ պատմություններ հորինել, բայց ճիշտ է և այն, որ նա նպատակ է դրել մարդուն տանջել: Մեր կարծիքով նա ժամանակի իրադարձությունների մեջ որոնում էր լույսի մի փոքր նշույլ, որ լուսավորեր ճանապարհը դեպի կատարյալ մարդկային հասարակություն, քան ստեղծում էր գրոհի ելած բուրժուազիան»:

Կամ ահա քաղաքական երգիծանքի արտահայտչության եղանակներից մեկի դիպուկ բնութագրությունը. «Հեղինակի երկյուղը գրքի և իր անձնական վիճակի համար արքունիքի առաջ, ստիպել է նրան ոչ միայն գիրքը հրատարակել առանց հեղինակի անվան, այլև գործածել գովեստներ շռայլելու ձևերը, որ իրականում հակառակ իմաստն ունեն: Երբ Գուլիվերը հսկաների աշխարհում գովում է Մեծ Բրիտանիան, նրա թագավորին, մինիստրներին, այդ ոչ միայն պատմությունը ճշմարտանմանն դարձնելու ձգտումն է, այլև երգիծանքը թաքցնելու ակամա ձև»:

Հետաքրքրական է, որ Բակունցի գրականագիտական սակավաքանակ ժառանգության մեջ հիմնական տեղը գրավում են երգիծանքին նվիրված էջերը, ինչպես Միքայել Նալբանդյանի «Երկու ուղղ» քաղաքական պամֆլետի մասին գրած հոդվածը, Սալտիկով-Շչեդրինի հեքիաթների հայերեն թարգմանության համար գրած առաջաբանը և վերջապես՝ հայկական միջնադարյան առակների՝

«Աղվեսագրքի» թարգմանությանը կցած հակիրճ ուսումնասիրությունը[6]:

Այս վերջին աշխատանքը՝ ծանոթագրություններին հետ միասին, հատատում է ոչ միայն միջնադարյան երգիծանքի՝ ժողովրդական առակի ժանրային նկարագրի ու սոցիալական բովանդակության խոր ըմբռնումը, այլև Բակունցի ծանոթությունը նաև ուրիշ ժողովուրդների առակագրքերի հետ (վրացական «Աղվեսագիրքը», «Պանչանտա» սանսկրիտ մատյանը, սիրիական առակների ժողովածուն, Եզովպոսը, Լոհմանը, Արաբական «Աղվեսագիրքը», «Կալիլա և Դիմնան» և այլն): Սրանց կապակցությամբ նա բանասիրական ուշագրավ դուգահեռներ է կատարում հայկական առակների մոտիվների հետ:

Փաստերն արդեն վկայում են, որ Բակունցը ոչ միայն խորապես ըմբռնում էր երգիծական գրականության հուշարձանները, այլև, որպես ստեղծագործող, զգում էր երգիծանքի յուրահատուկ պոետիկական բովանդակությունը: Նրա իմացությունն ու զգացողությունը արտահայտվել են «Հովնաթան Մարշը» վիպակում, «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում, ուրիշ պատկերներում, բայց ամենից ավելի՝ «Կյորես» երգիծական տարեգրության էջերում:

Գրական երևույթները,— լինի դա Սալտիկով-Շչեդրինի խայթող զրիչը, թե՛ Հակոբ Պարոնյանի «Ազգային ջոջերի» խստաշունչ հեգնանքը, այգեկցիական ծաղրի յուրահատուկ ձևերը, թե՛ Գոգոլի իրոնիայի բանաստեղծական ոգեշնչումը, Շչեդրինի «Ջարախոսության դպրոցի» պայթող քրքիջը, թե՛ Չեխովի ցավագին հումորը, Ջարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի ողբերգական ծիծաղը, թե՛ Հ. Հայկնի «Ճանապարհորդություն դեպի Հարց» գրքի երգիծական հնարագիտությունը,— այս բոլորը ուղղակի կամ անուղղակի ստեղծագործական ազդակներ են եղել Բակունցի գրվածքի համար, ճանապարհ են բացել, հարստացրել են երգիծանքի մտածողությունն ու կուլտուրան: Սակայն «Կյորեսի» պատկերների հյուսվածքը, իրոնիայի ձևերը, կատակերգականի տեխնիկան հենվում են ժողովրդական-ազգային, նույնիսկ ավելի նեղ շրջանակի՝ զանգեզուրյան տեղային երգիծական մտածողության տարրերի վրա: Ուրիշ խոսքով՝ Բակունցի երգիծանքը չունի դրքային աղբյուրներ, այլ, ծնվե-

[6] Բակունցը, հիացած միջնադարյան առակների զնդարվեստական արժեքով, նպատակահարմար էր համարում դրանց թարգմանությունը ռուսերեն: Այդ մասին 1935 թվականի դեկտեմբերի 16-ին նա նամակ է գրում Կարեն Միքայելյանին (տե՛ս ԳԱԹ, Կարեն Միքայելյանի ֆոնդ):

լով պատմության մի շատ յուրահատուկ ժամանակաշրջան սոցիալական փորձից, արտահայտում է այդ ժամանակաշրջանի մարդկանց հոգեբանության ու կենցաղի, նրանց ապրած պատմական կյանքի միանգամայն ուրույն պատմությունը՝ երգիծական հեռապատկերով։

2

Սոցիալական ի՞նչ հատկանիշներով, պատմական ի՞նչ գծերով ու բովանդակությամբ է բնութագրվում այն իրականությունը, որ Բակունցը ներկայացնում է «Կյորես»-ում։

Ժամանակագրության նախաբանում մի էպիքական ընդարձակ հատվածով Բակունցը տալիս է պատմական ժամանակաշրջանի սպառիչ ու սեղմ բնութագրությունը. «Քաղաքն ուներ երկու անուն՝ Գորիս և Կյորես։ Երրորդ անունը՝ Կորիս,— տալիս էր միայն մի մարդ՝ դեղավաճառ Քյալլա Ծատուրը, որը քաղաքում հռչակված էր որպես փիլիսոփա և հին գրքերի սիրահար...

Քաղաքն ուներ երկու անուն և այդ երկու անվան մեջ, ինչպես ընկույզի երկու կճեպի մեջ, պարփակվում էր մի քաղաք՝ երկու իմաստով, մի բնակավայր՝ երկու տարբեր ժողովրդով, որոնք ունեին իրենց առանձին սովորությունները, առանձին շահերը և մինչև անազգերը իրար լեզու չէին հասկանում։ Մի կողմը «օտարականներն» դամ նրանց անունները տարբեր էին և պատահում էր, որ այդ երկու էին, կամ ինչպես կյորեսեցիք էին ասում՝ զարիբականներն էին,— մյուս կողմը՝ բուն Կյորեսն էր և նրա միջնաբերդը՝ Շենը, և նրա նշանավոր պարագլուխները՝ Ղաթրինի Ազալոն, որ բռնած էշը գետնից բարձրացնում էր, Պարան-Պարան Ավանեսը, որի ձայնը հասնում էր մինչև Դրնգանի ձորը, Գյուրջի Օբին, որի լեզվից վախենում էր մինչև անգամ քաղաքապլուխ Մատթեոս բեյը։

Ղաթրինի Ազալոն, Պարան-Պարան Ավանեսը, Գյուրջի Օբին և շատ ուրիշ կյորեսեցիներ, լինելով բուն Կյորեսի պարագլուխները, ժամանակակից չեն եղել։ Այդ մի դինաստիա էր հողագործների, բրուտների, ներկարարների, դարբինների ու տավարածների, ցեղային դինաստիա, որ ի դեպ, գլխավորում էր բուն Կյորեսի և նրա միջնաբերդ Շենի կռիվը Գորիս քաղաքի և նրա «օտարականների» դեմ...

Կար Գորիս և կար Կյորես։ Երկու տարբեր ժողովուրդ էին և տարբեր էին նրանց լեզուն, սովորությունները, անունները և մշտաբորբոք կրակի նման նրանց միջև վառվում էր հին կռիվը»։

Բակունցի այս պարբերության մեջ,— իսկ ամբողջ գրվածքի միջով անցնում է «երկու ազգի» մոտիվը, ամբողջ գրվածքը կառուցված է երկու հոսանքների հակադրության վրա,— արտահայտված է նրա ստեղծագործության մտահղացման ելակետային սկզբունքը։

Կյորես և Գորիս անունները տվյալ դեպքում հանդես են գալիս որպես պատմական-սոցիալական որոշակի իմաստ պարունակող ծածկագրություններ և ոչ թե որպես բնակավայրերի սոսկական անուններ։

Ո՞րն է դա հասարակագիտական իմաստով։ Նահապետական կենցաղի, ավանդական աշխարհի բարքերի ընդհարումը «քաղաքակրթության» աշխարհի երևույթների հետ, ընդհարում, որ պատմական ակնթարթի մեջ կենտրոնացնում է ժողովրդական կյանքի մի ամբողջ ծանր.ու անտանելի ողբերգություն։

Կյորեսի անվան հետ են կապված ժողովրդական առողջ սկզբունքները, կենցաղի գեղեցկությունները, ազգային արժեքները, Գորիսի անվան հետ՝ ամեն ինչ համահարթող «քաղաքակրթության» գորշությունը, ժողովրդական կենցաղի կործանումը, առաջին անվան հետ՝ իսկական կյանքը, հասարակ ժողովրդի ինքնատիպությունը, երկրորդի հետ՝ կեղծ, թափանցիկ, բանաստեղծական փայլից զրկված կենցաղը, առաջինը պատսպարում է ժողովրդական աշխարհի բուն էությունը, նրա պոեզիան ու ոգևորությունը, իսկ երկրորդը հանդես է գալիս որպես նույն այդ կյանքի արտաքին, քայքայվող պատյանը։

Կյորեսը և Գորիսը որպես պատմական կյանքի տարբեր կողմերը մարմնացնող հասկացություններ, արտահայտում են հայկական կյանքի անցման դարաշրջանի ողբերգական ճշմարտությունը։ Գյուղական արդար համայնքի ուտոպիական անուրջներով ապրող, ավանդապահ, աշխարհին իր բանաստեղծական գագաթից նայող հողագործի կամ արհեստավորի համար, որոնք Կյորեսի հիմնական բնակիչներն էին, դաժան ողբերգություն էր «քաղաքակրթության» դարի՝ «կուպեցի արշինի» ու չինովնիկական միջավայրի բարոյականության ազդեցությունը, որ բերում էր բարքերի ապականություն և, բնականաբար, բնակչության հոգեկան աշխարհում ծնում վախի ու հուսահատության խռովահույզ տրամադրություններ՝ ժամանակի ավերիչ երթի դեմ։

Անցման ժամանակաշրջանի ցավագին ողբերգությունը Բակունցի «երգիծական հովվերգության» համարյա բոլոր կոնտրաստային պատկերներին ուղեկցող, նրանցից անբաժան բովանդակությունն է։ Սակայն կյանքի հին և նոր ըմբռնումների ողբերգական

բախման ահագնությունը առանձին ցայտունությամբ է արտահայտվել Բակունցի ժամանակագրության երկրորդ ակնարկում՝ Խաչի անունով հանդես եկող գյուղացու հետ կապված պատմության մեջ:

«Տոհմական կյորիսեցի» որսորդը, մականվանյալ՝ Ծմակի Խաչին, տասնմեկ մանեթ պարտքի դիմաց տարին երկու անգամ Գորիսի վաճառական Միրումովների «մաղազան» է բերում երկու շալակ աղվեսի ու կզաքիսի մորթի և, այդուամենայնիվ, չի կարողանում ազատագրվել մեծատուննների դրած ծանր լծից: Վերջին հուսահատ փորձն է անում. «Ծմակի Խաչին մտածում էր, որ այս անգամ կազատվի պարտքից, որովհետև մորթիների մեջ կային երկու աղվեսի արծաթափայլ մորթի, որ հազվագյուտ է: Միրումովների մաղազայում նրան ասում են, որ պարտքից դեռևս մնում է քսանչորս մանեթ և երեք աբասի:

— Երեք աբասին էլ քո գլխին մատաղ,— և Միրումով Կյուքին, որին անվանում էին Կույր գայլ, համբրիչը դնում է տեղը:

Ասում են՝ Ծմակի Խաչին դուռացել է, ինչպես՝ երեխ վրան կրակ թափեին: Եվ փախել է առանց ետ նայելու...

Երեք օր փնտրել են նրան: Փնտրել են որսորդ ընկերները, փնտրել են եղնարածները, մինչև անգամ տանուտերերին են հայտնում, երբ մի օր մի հորթարած լուր է բերում, թե Լաչին քերծի տակ երևում է մի դիակ: Գնում և քերծի գլխից ճանաչում են Ծմակի Խաչու դիակը: Ձորն այնքան խորն է ու անառիկ, որ հնար չի լինում իջնել՝ ո՛չ պարանով և ո՛չ այլ կերպ:

Այդ օրերին ջրաղացպանը պատմել է, որ ինքը դիշերով Լաչին քերծի կողմից լսել է մի ամեհի դոռոց.

— Քանդվե՛ս դու, Գորիս,— լսել է ջրաղացպանը:

Այդ դեպքից հետո Գյուրջի Օբին այլևս չերևաց քաղաքի հրապարակում և այնպիսի ահ պատեց Կյորիսին, ինչպես՝ երեխ հանկարծ պայթեր Լաստի խութը»:

Նահապետական գյուղացու էպիքական անհնձքը՝ «Քանդվե՛ս դու, Գորիս», նրա հոգում կուտակված մաղձն ու ատելությունը «քաղաքակրթության» երևույթների դեմ, ամենևին կենցաղային անձուկ բովանդակություն չունեն: Այդ անհնձքի ու ատելության հիմքում ընկած են սահմանադրային դարաշրջանի հոգեբանական հակասությունները, որոնք գավառական աշխարհի գյուղացուն ու աշխատավորին հանում են իրենց «բնական վիճակից» և նետում «կանխիկ հաշվի» հարաբերությունների հորձանուտը:

կյանքի կերպարանափոխությունը, ավելի ստույգ՝ կյանքի բուրժուականացումը, ինչպես գրում են Մարքսն ու Էնգելսը, «եսամոլ հաշվի սառցային ջրի մեջ խեղդում է կրոնական անուրջի, ապիատական ոգևորության, քաղքենիական սենտիմենտալության սրբազան դողումը։ Նա մարդու անձնական արժանապատվությունը վեր է ածում փոխանակային արժեքի և շնորհված ու սեփական վաստակով ձեռք բերված անթիվ ազատությունների տեղը դնում է միայն առևտրի անխիղճ ազատությունը»[7]։

Հայկական բնաշխարհում կյանքի բուրժուականացումը գործածության դուրս է մղում բարոյական շատ չափանիշներ, կենցաղի շատ արժեքներ և վտանգի տակ է դնում մարդկային հարաբերությունների մեջ դարերի ընթացքում ձևավորված դրական սկզբունքները։

Պատմելով փոխանցման շրջանի՝ նահապետականության ու կյանքի բուրժուականացման սկզբունքների բախման հիմքի վրա առաջացած ողբերգության մասին, Բակունցը, սակայն, եղերերգություն չի կարդում անցյալի հանդեպ։ Նա չի արդարացնում ժողովրդական ներքին խավերի ահաբեկված տագնապն ու սարսափները քաղաքակրթության նորամուծություններից։ Ավելին. նա իր երգիծանքի ոլորտի մեջ է առնում թե՛ հասարակության, այսպես կոչված, «ընտրյալ» մասին, վերջինիս հասարակական արատները և թե՛ ներքին խավերի միամիտ անուրջների պատմական սահմանափակությունը։

Բակունցի իրոնիան հարվածում է հասարակության երկու բևեռները հավասարապես՝ և՛ Գորիսի, և՛ Կյորեսի բնակիչներին, միայն թե նրանց կյանքի կոնտրաստների խորությունը համապատասխանաբար առաջ է բերում իրոնիայի տարատեսակներ. մի դեպքում իրոնիայի միջով անցնում է լիրիկական սիրո մեղեդին, մյուս դեպքում՝ էպիքական ատելության լիցքը։ «Կյորեսի» այս առանձնահատկության կապակցությամբ ճշմարիտ նկատողություն է արել պրոֆ. Վ. Կիրպոտինը. «Բակունցի իրոնիան ուղղված է կյանքի երկու բևեռների դեմ, սակայն այդ իրոնիան լիցքն է մաղձով, սարկազմով, ատելությամբ, երբ նրա հարվածներն իջնում են վերնախավի վրա, իսկ երբ հարվածն ուղղած է դեպի ներքև, նրանում թրթռում է համակրանքի, կարեկցության, ցավի և զայրույթի զգա-

[7] «Կոմունիստական մանիֆեստ», Հայպետհրատ, 1944, էջ 178։

ցումը՝ հետամնացության համար, վայրենի սովորությունների համար, պայքարի անընդունակ մարդկանց համար»[8]:

Իրենիայի երկու հոսանքները, անշուշտ, հանգում են «արցունք՝ ժպիտի միջից» շատ տարածված ու օրինականացված երգիծական սկզբունքին, միայն թե դրանք «Կյորևս» գրվածքում ապրում են ոչ թե համատեղ ու ամբողջական հոսանքով, ինչպես Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպում, այլ առանձին-առանձին՝ հարևանության մեջ, կողք-կողքի, որպես ուղղակիորեն միմյանց ժխտող սկզբունքներ:

«Կյորևս» երգիծական տարեգրության համար որպես բնաբան օգտագործված հռոմեական իմաստունի նշանավոր արտահայտությունը՝ «Օ՜, ժամանակներ, օ՜, բարքեր» («O tempora, o mores» յուրաքանչյուր լույս է գցում Բակունցի ստեղծագործության իմաստին, ավելի ստույգ՝ բացատրում է թեմայի մեկնաբանության ու նյութի արծարծման ուղղության էությունը: Հին, ավանդական, տոհմական Կյորևսի ու նորածագ, «նորոգվող», ավանդականից ձերբազատված Գորիսի կենցաղային կոլորիտի, նահապետական «ասպետությամբ» սրբագործված հին բարքերի ու նոր ժամանակների աղետավոր բարոյականության շարունակաբար կրկնվող և մշտապես սաստկացող սոցիալական բախումների յուրաձև դրսևորումները նկարագրելով, Բակունցը ծավալում է «ժամանակների ու բարքերի» գլխավոր թեման: Այդ թեման նա զարգացնում է, սակայն ոչ որպես «ընկույզի կեղևի մեջ» ներամփոփված կենցաղի թեմա, նեղ բարքագրության թեմա, այլ որոնում է բարքերի կերպարանափոխության սոցիալական շարժառիթները, պատմական երևույթի հասարակական արժեքավորումները: Կենցաղային արտաքին կեղևի տակ Բակունցը քանդակման մեծ ուժով ցուցադրում է «նաստուրալ» կյանքի դրական սկզբունքների աստիճանական կրճատը «կուպեցի արշինի» և կյանքի բուրժուականացման օրհցօր հզորացող ազդեցության ներքո. «Հետզհետե ամայանում էր Կյորևսը: Անդունդն էր սուզվում հողագործների ազգը: Ոլ մեռնում էր՝ առանց բարձրացնելու այն քարը, որ ընկնում էր հին տան պատից, ով ծախում էր վերջին հորթը՝ պարտքի դիմաց և կամ գերի էր գրվում մի վաճառականի կամ գլուխը փեշի տակ գնում էր օտարության՝ Բաքու կամ Անդրկասպյան երկիր...»:

Այս պարբերությունը պատմական մի ամբողջ, դրամատիկական ցնցումներով ու կերպարանափոխություններով հագեցած ժամանակաշրջանի բնութագրությունն է, ժամանակաշրջան, երբ «նոր

[8] В. Кирпотин Любовь к простым людям, „Литературная газета", 1956, № 63.

կյանքի» հերոսների ուժի ու կամքի առաջ խուճապահար նահանջում էր նահապետական աշխարհը, երբ գյուղացիությունը, վայրենի կողոպուտի ու թալանի պայմաններում, հայացքը թեքում էր դեպի հեռավոր ուղիներ՝ մեծ քաղաքները տանող արտադաղթի ճանապարհները...

Պատմական պրոցեսի առաջ բերած ողբերգական երևույթներից, դրանցից ամենաէականը՝ «հողագործների» ազգի անհետացումը «քաղաքակրթության» հզորության առաջ, Բակունցը դիտում է որպես ժողովրդական կյանքի դեմոկրատական ոգու, հայրենասիրական ոգևորության, աշխատասիրական գծերի կորստյան սկիզբ և, իր ժամանակագրության ներսում, հնչեցնում է մի շարք մոտիվներ, որոնց գերը ժողովրդական երազների ու հասարակական միջավայրի ներքին կոպտության հակադրության վերհանումն է։

Նկարագրված բազմաթիվ դրվագներից և ժամանակագրության էջերում, տողամեջ արված հեղինակային «կողմնակի» դատողություններից ընդգծվում է լեզվի մասին ասված բանաստեղծական ներշնչված խոսքը, որով փակվում է «Կյորեսը»։ Դա անմիջական ու սերտ առնչություն ունի գրվածքի գաղափարական մտահղացման հետ։ Բուն պատմությանը չմերվող, «կողմնակի» մոտիվը, հեղինակային ընդգծված վերաբերմունքի շնորհիվ, դառնում է գրքի կենտրոնական մոտիվներից մեկը։

Ի՞նչ առումով է ժողովրդական լեզուն այդպիսի անհրաժեշտ ու կարևոր, կարելի է ասել՝ վճռական տեղ գրավում Բակունցի գրվածքում։ Պատասխանը պետք է փնտրել այն իրականության մեջ, որի հետացած պատկերներն է ոգևորում հեղինակը։

Հին բերդերի շառավիղները, հարուստ վաճառականները, չինովնիկական վերնախավը,— պատմում է ժամանակագիրը,— իրենց էության մեջ կրում են այնպիսի հատկանիշներ, որոնք ավելի ու ավելի են հետացնում նրանց ժողովրդական աշխարհի նվիրական արմատներից։ Նրանց համար արդար վաստակն ու ազնիվ աշխատանքը խորթ հասկացություններ են։ Նրանք հավելյալ տարր են՝ ժողովրդական առողջ օրգանիզմի վրա պատվաստված, որովհետև հեռացել են ժողովրդական կյանքի ակունքներից, ժողովրդի հոգևոր պահանջմունքներից և, բնականաբար, խոսում են կամ «չալ հայերենով», կամ ռուսերենի ու թուրքերենի խառնուրդով, կամ գրոց լեզվի անկենդան ու անկյանք ոճերով, ինչպես Սյունյաց հին թագավորությունը երազող Պավլի բեյ Օրբելյանը և «Տեր ղի բազում» անունով հայտնի հոգևորականը։

Իսկական, կենդանի ժողովրդական խոսքը՝ կյորեսներենը, Բակունցը հակադրում է հասարակության «ընտրյալ» մասի լեզվի խայտաբղետությանը, վերջինիս «հույժ քաղաքավարի ու բլազիրոդնի» լեզվին,— դրանով իսկ, լեզվական արժևթավորման միջոցով, հասնելով խոր ընդհանրացման՝ ցածր ու վերին խավերի սոցիալական նկարագրի, նրանց «հոգևոր շահերի» տարբերության, հայ ժողովրդի ապագա կառուցվածքում մայրենի լեզվին վերապահված առաջնակարգ դերի մասին։

«Ի՞նչ չքնաղ լեզու էր կյորեսներենը... Ջուտեիր ու չամեիր, այլ միայն այդ լեզվով խոսեիր կամ լսեիր, քե ինչպես քաղցր և նուրբ հնչյուններով խոսում էր լվացարարուհի Մինան, ինչպես էր ծար տալիս, ասես ոչ թե խոսում, այլ ճախարակի առաջ բարակ երգ էր ասում և բառերը նստում էին, ինչպես փափուկ մալանշներ։ Հապա Դոլուն Կարին... Կռանում էր սառն աղբյուրի վրա, կուշտ խմում և ջուրը բեղերից կաթկթելով ասում էր. խուվա՛յ... և այնպես էր ասում, այդ բառն այնպես էր զրնգում, որ եթե աղբյուրը նորահարս լիներ, ամոթից քողը կքաշեր երեսին... Իսկ Աթա ապերը, երբ բարկանար, այնպես մի ըմբո կասեր, որ Մեղրաքերծը կզրնգար...

Գորիսի ոչ մի փողոցում լեզուն այնքան վճիտ չէր, որքան Հին Ճանապարհի վրա։ Այդ լեզուն չէր, այլ կարոտ, տխրություն, դայրույթ. այդպես Դաթրինի ձորում երգում էր կաքավը և մթնում կարկաչում էր Ցուրտ աղբյուրը...»։

«...Գեղեցիկ ու հնչեղ էր Կյորեսի լեզուն,— շարունակում է Բակունցը տուրգենևյան հրճվեցնող ներշնչանքին համարժեք իր փառաբանությունը[9]։—Նա մի չքնաղ գորգ էր՝ նախշերով և վարդ ծաղիկներով մի հին գորգ, ինչպես Մինայի աղջիկ ժամանակ գործած գորգը, որ փռված էր հատ Ներսես բեյի դահլիճում։ Ինչքան հնանում և մաշվում էր, այնքան շքեղանում էին գորգի գույները և պատահում էր, որ Մինան, երբ այդ հին գորգը տանում էր գետը և լվանում էր,— Մինան լաց էր լինում և նրա հետ լաց էր լինում Կյորեսի լեզուն»։

Հայոց ժողովրդական լեզվի փայլուն բնութագրություն, որ ծնվել է, ինչպես Զարենցն է ասում՝ Բակունցի «մյուռոնի պես սրբազնագույն» պաշտամունքից դեպի մայրենի բարբառը։ Մայրենի լեզվին հավատարմության երդում հիշեցնող խոսքերը առավել ի-

---

[9] Պրոֆ. Կիրպոտինը զուգահեռ անցկացնելով Տուրգենևի և Բակունցի վերաբերմունքի միջև, գրում է. «Բակունցն այստեղ աշակերտ և պատճենող չէ։ Նրա ապրումները լեցուն են հայոց պատմության և հայկական պատկերավորման յուրահատուկ գույներով» («Литературная газета», 1956, № 63)։

մաստալից ու առավել ուժգին զրնգոցով են հնչում բակունցյան ժամանակագրության ենթաբնագրում:

Ժողովրդական լեզվի մասին բանաստեղծական ոգեշնչված տողերը ուղղակի հարաբերություն ունեն «Կյորեսի» ընդհանուր ուղղության, առհասարակ Բակունցի ստեղծագործության մեջ արտահայտություն գտած ժողովրդական հայեցության հետ:

Սահմանազատելով անխառն ու ազնիվ կյորեսներենը լեզվական այն խայտաբղետ ժարգոնից, որ գործ են ածում Գորիսի բնակիչները՝ Զիլֆուղար բեյը («Հայերեն թեմական հաջորդին ասում էր աճուրդ, հայ գյուղացուն՝ էշ հայվան»), Ասատուր բեյը (որ արձակում է դժգոհության կամ հավանության նշաններ, նայած թե ինչ որակի է առջևը դրված ճաշը), Նազար բեյը («Ոչ մի լեզվով չի խոսում, այլ աղվեսահաչ է տալիս»), վաճառական Սողոմոնը («յուրաքանչյուր խոսքից հետո նա ասում էր՝ «վե՛ց աբասի, վե՛ց աբասի»), դեղագործ և քաղաքում հայտնի փիլիսոփա Քյալլա Ծատուրը (խոսում էր այսպիսի հազվագյուտ լեզվով. «Զանգեզուրա գավառի Կորիս քաղաքն լուսավորյալ ի...), տեղական խոջաները («որոնցից մեկը պարտամուրհակին վեքսիլ էր ասում, մյուսը՝ սանադ»),— Բակունցը դրանով իսկ արտահայտում է իր վերաբերմունքը դեպի հասարակական կյանքի տարբեր բևեռները:

Ժամանակագրության էջերում վերարտադրելով սոցիալական սանդուղքի տարբեր աստիճանների վրա կանգնած մարդկանց լեզվական բնորոշ դարձվածաբանությունը, Բակունցը «օրերի անիվը պտտեցնող» ուժերին բաժին է հասցնում ոչ մի ներողամտություն չհանդուրժող ատելությունը, իսկ հասարակության ներքնախավերին՝ քնքուշ, խանդաղատանքի հասնող սերը: Առաջինները՝ «բուլկի ուտող» և «պալտոնավոր» վաճառականները, բեյերը, չինովնիկները, վաշխառուները, խոջաները,— ոչ մի դեր չունեն ժողովրդի կյանքի ապագա կառուցվածքում, ուստի և դատապարտված են բարոյական ու հոգևոր կործանման, իսկ սրանց հակադիր ուժերը՝ տավարածներ, որսորդներ, սերմնացաններ, այգեգործներ, թեև համեստ տեղ են զբաղեցնում հասարակական կառուցվածքում, բայց նրանք են երկրի աղը, նրանց հետ է կապված ժողովրդի ապագան:

«Լեռնային քամու նման դեպի երկինք պտույտ անող» մայրենի բարբառի՝ ժողովրդական լեզվի պահպանման ու զարգացման հարցը, այնքան կրքոտությամբ պաշտպանված դասական հայ գրականության մեջ՝ Խաչատուր Աբովյանից մինչև Եղիշե Չարենց,— կենտրոնական այն հանգույցներից մեկն է, որով անցած-գնացած կյանք նկարագրող «Կյորեսը» արձագանքում էր նաև ժամանակա-

կից հարցերի։ «Կյորևսի» գրական հյուսվածքում ժամանակակից արժեք ունեցող հարցերը արտահայտվում են նրա բնագրից «ածանցված», մի շարք «երգ-երազներին» միջոցով։

Լեզվի մասին ասված բանաստեղծական խոսքը «երազ-երգերից» մեկն է, որով հին կյանքի տարեգիրը խոսում է նաև ժամանակակից սերնդի հետ։ Այսպիսի շրջադարձով «Կյորևսը» ներկայանում է երկու եղրով՝ անցյալի ժամանակագրության ու ապագայի «երազ-երգերի» համագրությամբ, հեռացած կյանքի մասին պատմիչի «հանդարտ» շարադրանքով ու ժողովրդի ապագայի վերաբերյալ ժամանակակցի սուր խորհրդածություններով։ Բակունցի հայեցության մեջ, որով պայմանավորված է նրա քաղաքացիական ազնիվ զայրույթը հին կյանքի տերերի դեմ, առաջնակարգ նշանակություն ունի նաև աշխատանքի նկատմամբ վերաբերմունքի հարցը։ Աշխատանքի պաշտամունքը նույնպես այն «երգ-երազներից» մեկն է, որ իր հոգում կրում է հեղինակը և դրա չափանիշով մոտենում իրականության պատկերմանը։

Ներկայացնելով ազնվական հին շառավիղների, քաղաքային չինովնիկության, վաճառական մեծատուններ հոգեծական դիմանկարները, այն մարդկանց, որոնք գտնվում են բարոյական անկման և վերջնական վերասերման եղրին, Բակունցը ցույց է տալիս, որ դրա գլխավոր պատճառներից մեկն այն է, որ նրանք դուրս են մնացել հասարակական օգտավետ աշխատանքի ոլորտից, ապրում են սահմանափակ, լճացած, երազներից զուրկ, կոպիտ կյանքով։ Բակունցյան ժամանակագրությունը նկարագրում է, որ գավառական քաղաքում իրենց անուններով, ավելի ճիշտ՝ տիտղոսներով ու աստիճաններով, զրնգացող բոլոր բեյերի, կուպեցների, խոջաների, բոլոր մեծ ու փոքր պաշտոնյաների կենցաղի ձևերը սուր հակասության մեջ են ժողովրդի կենսական շահերի հետ, իսկ այդ խոր հակասությունն ամենից առաջ արտահայտվում է այն բանում, որ նրանց հոգեկան կառուցվածքին խորթ է արդար աշխատանքի երազանքը։

Աշխատանքի հրաշագործ ուժն ու պաշտամունքը, աշխատանքի երազանքն ու փառաբանությունը,— ահա այն սոցիալական, ինչպես և բարոյական ըմբռնումը, որ հողի ազնիվ մշակներին ու հողի պաշտպաններին բաժանում է Գորիսի «օտարականներից», «հողի թշնամիներից»։ Ահա այն սահմանաբաժան հանգույցը, որտեղ ցավագնորեն բախվում են Կյորևսի և Գորիսի շահերը։ Կյորևսի «խռովության» հիմքը աշխատանքի նկատմամբ Գորիսի հանդես բերած անարդար վերաբերմունքն է,— մի տխուր հանգամանք, որ զայ-

րույթով է լցնում դեմոկրատիային։ «Որ նրանք հայ լինեն, ես հայությունից դուրս կգամ,— ասում է Բակունցի հերոսներից մեկը՝ Աթա ապերը մեծատուններին հասցեին։— Հայը ես եմ, Ղուրդանց Իսոն է, որ ցամաք հացին աստված է կանչում,— չկա՛։ Հայը վար կանի, ծառ կտնկի, շալակով փայտ կբերի, քերծ կքանդի, հայը խեղճ ու կրակ ոահաթ է էս ձորերում բառաչող։ Խոջա Բաղիրի ժառանգներն ի՞նչ հայ են, կամ Ավագիմովներն ինչ հայ են, ասենք նրանց պապի անունը հայ է»։

Աթա ապոր հոլովումով հայ բառը ոչ թե ազգային հատկանիշ է արտահայտում, այլ նախ և առաջ՝ սոցիալական իմաստ, հոմանիշ դառնալով հողի հետ կապված ժողովրդական մարդկանց էությանը։

Աթա ապոր վերոբերյալ «սուբյեկտիվ» միտքը՝ ծնված նորամուտ քաղաքակրթության երևույթների ու ժողովրդական կենցաղի ողբերգական գոտեմարտի յուրովի ընկալումից, բաժանում է նաև Բակունցը՝ «նատուրալ» կյանքի մեջ առանձնացնելով դրական ու կենսաբեր այն սկզբունքները, որոնք հանդիսանում են ազգային գոյության հիմքն ու պատվանդանը։ Բակունցի համաձայնությունը Աթա ապոր «հայացքներին», բնավ էլ չունի այն միակողմանիությունը, որ հատուկ էր այն գեղագետներին, որոնց հոգում նահապետական կյանքի նահանջը «քաղաքակրթության» հաղթարշավի առաջ, ծնում էր պատմական պրոցեսի առաջն առնելու անզոր դիմադրության տրամադրություններ։

Նույն երևույթը՝ նահապետական կյանքի ու «քաղաքակրթության» բերած մենամարտը, երբ առանձնապես վիթխարի չափերի էր հասնում գյուղացիության՝ հողից կտրվելու և օտար հորիզոններ չվելու, կովկասյան էլդորադոն՝ Բաքուն, մարդկային հոծ զանգվածներով լցնելու ընթացքը, Բակունցը ներկայացնում է ավելի լայն պլանով, ոչ թե իբրև «քաղաքակրթության» և «ազատ բնության» ընդհարում, այլ որպես սոցիալական մի այնպիսի կերպարանափոխություն, որը դառնում է գյուղացիության դանդաղ ու տանջալից մահացման, աշխատանքի կործանման սկիզբ։

Բակունցն ըմբռնում էր պատմական շարժման ուղղությունը։ Ժամանակագրության էջերում այդ պրոցեսը նա արտահայտում է հետևյալ, դրամատիզմով հագեցած նախադասությամբ. «Հողը հողագործի ձեռքից գնում էր և դա անխուսափելի էր, ինչպես մահը, ինչպես մայրամուտը...»։

Այս և նման դատողությունները բոլորովին էլ «եղերերգական մխիթարության» շեշտ չեն մտցնում «Կյորեսի» հյուսվածքը, այլ

ժամանակագրի օբյեկտիվ դիտողություններն են ժամանակի մասին: «Քաղաքակրթության» երևույթները Բակունցը ներկայացնում է որպես անխուսափելի օրինաչափություն, բայց և «քաղաքակրթության» հաղթության մեջ նկատում է նրա հակաբնական կողմերն ու արատները:

Գավառական քաղաքի երևելիները՝ տոհմական անցյալ ունեցող ազնվականները, իսկ առանձնապես՝ հարուստ վաճառականներն ու տեղական չինովնիկական շրջապատի մեծ ու փոքր պաշտոնյաները, քաղքենիության ամեն տեսակ ներկայացուցիչները, «ուսյալ հասարակությունը» անտեսապես կործանում են թուլլերին, գյուղացիությանը մատնում են թշվառության, վերածվում են նրանց կենցաղը, տարազը, լեզուն, սովորությունները...

3

«Կյորեսն», անցյալին, ժանրային կառուցվածքով ու ձևով հիշեցնում է միջնադարյան պատմական քրոնիկոնի ժանրը: Տարեգրող հեղինակը պատմիչի «աստվածային հանդարտությամբ» ու մանրանկարչի համբերությամբ քայլ առ քայլ, անշտապ ու մանրամասն, ծավալում է գավառական իրականության սոցիալական բազմատեսակ երևույթների, այդ կյանքի հերոսների, նրանց ընտանեկան ու հասարակական կենցաղի, գործերի ու վաստակների, սոցիալական ու հոգեբանական հակասությունների մանրակրկիտ նկարագրությունը:

Ավարտելով գրվածքի ընթերցանությունը, թվում է, թե դուրս ես գալիս մի հետաքրքրական ցուցասրահից, որտեղ տեսել ես ո՛չ թե անկենդան էքսպոնատներ ու հնության մասունքներ, այլ կենդանի, աշխույժ, բնական ռիթմով ու շարժումով ապրող մի կյանք, նրա բովանդակ հակասություններով, ներհակ կողմերի բախումներով, կյանքի առանձին մասնիկների միջև հաճախ տեսանելի ու անտեսանելի կապակցություններով:

Հայրենի քաղաքի անցյալի, նրա բնակիչների կենցաղի ու հասարակական կառուցվածքի, նրանց տագնապների ու ցավերի անթերի իմացությունը մուծելով գեղարվեստական տարեգրության էջերը, Բակունցը հասել է մանրագծերի ու երանգների այնպիսի դրաֆիկական հստակության, պատմական բովանդակության այնպիսի թանձրության ու լիարժեքության, որ վերանում է գրքի տպավորությունը և ընդհակառակը՝ շատրվանում է կյանքի զգացմունքը: Այստեղ գործ ունենք գեղարվեստական այն երևույթի հետ, որ Ա. Պ.

Չեխովն անվանում է «մաթեմատիկական ճշգրտություն և հարազատություն իրականությանը»:

Իրականության վերարտադրության ծայրագույն ճշգրտությունն ու հարազատությունը պայմանավորել են «Կյորեսի» մի շարք գեղարվեստական առանձնահատկությունների ինքնատիպությունը: Այսպես, օրինակ, «Կյորեսը» կարելի է դասել այն գրվածքների շարքում, որոնք սովորական իմաստով չունեն սյուժետային միասնություն, չեն ենթարկվում գրական պայմանականության օրենքներին: Բայց դա նաև «անսյուժե գրականության» ոչ միայն օրինակը չէ, այլև ներսում հայտաբերում է սյուժետային ամուր կապակցություններ ու պատճառաբանություններ: Ջանգեզուրյան գավառական կյանքի ակնարկները, ինչպիսիք են «Կյորեսի» տասնըմեկ գլուխներից յուրաքանչյուրը, միանում են իրար որպես լայնատարած շղթայի առանձին օղակներ, որոնց խնդիրն է կյանքի իրական, բնական, չմիջնորդված սյուժեի վերարծարծումը: «Չմիջնորդված սյուժեի» շրջանակներում էլ ամեն մի գրվագ ու հերոս իմաստային որոշակի դեր է վերցնում իր վրա, այսինքն բոլորը միևնույն սյուժետային խնդրի լուծմանն են ծառայում: «Կյորեսի» այս հատկանիշը, անշուշտ, թելադրված է նրա մի ուրիշ առանձնահատկությամբ. գավառական քաղաքի գեղարվեստական տարեգրության էջերում մեծ վարպետություն ու ստեղծագործական հնարագիտություն հանդես բերելով, Բակունցը չի առանձնացնում գլխավոր կամ երկրորդական հերոսների, առաջին պլանում կամ հետին պլանի վրա գտնվող կերպարների: Հեղինակի նպատակից դուրս է եղել այս կամ այն հերոսի բնավորության պատմության ցուցադրումը: Գրվածքի հերոսներին նա ներկայացնում է ճիշտ այն սկզբունքով, որ կիրառում է Չարենցը «Երկիր Նաիրի» վեպում: Ո՞րն է այդ սկզբունքը: Այն, որ ինչպես նկատում է Մ. Շահինյանը «Երկիր Նաիրի» վեպի ռուսերեն հրատարակության համար գրած առաջաբանում, Չարենցի ստեղծագործության մեջ «բոլոր երեք ցիկլերի միջով անցնում են նույն գործող անձինք, որոնք վերցված են ոչ թե սյուժետային (պայմանական) զարգացման մեջ, այլ էպիկական (կենսագրական) ձևավորման միջով»[10]:

«Կյորեսում» նույնպես, ինչպես «Երկիր Նաիրի» «պոեմանման վեպում», հերոսները հանդես են գալիս առանց պայմանական կապերի, իրենց բնական վիճակներում, որպես էպիքական պատումի մասնիկներ: Ավելի ստույգ՝ գրվածքի հերոսն այն կյանքն է, որտեղ

[10] Е. Чаренц, Страна Наири, Предисловие к русскому изданию, М., Гослитиздат, 1935.

իրար հետևից շարվում են գավառական քաղաքի բնակիչները՝ առօրյա հարաբերություններով ու «կենցաղային» կոլորիտով։ Այս իմաստով էլ «Կյորևսը» կարելի է անվանել նաև գավառական «կյանքի տեսություն»՝ վերցված դեղարվեստական որոշակի կոնցեպցիայի լույսի տակ։

Քաղաքի բնակիչների կազմը, որ նկարագրում է Բ.Լունցը, բնականաբար, միասեռ չէ։ Նրանց մեջ կան «հերոսներ», որոնք իրենց ձեռքն են վերցրել հասարակական կյանքի ղեկը և կատարում են մեկը մյուսից անմարդկային արարքներ։ Կան նաև այնպիսի հերոսներ, որոնք հանդիսանում են կյանքի դրական սկզբունքների պաշտպանները։ Հերոսների այդ երկու, իրար հակադրվող ու ժխտող խմբերի ներկայացուցիչները գլխավոր հերոսի՝ կյանքի հորձանուտի մեջ են,— բոլորն անհրաժեշտ գաղափարական բեռով. նրանցից յուրաքանչյուրի միջոցով արտահայտվում է ժամանակի կամ միջավայրի այս կամ այն առանձնահատկությունը, հասարակական հոգեբանության այս կամ այն կողմը, պատմական շարժման այս կամ այն մոտիվը։

Ընդհանուր պլան վերցնելով, ամբողջական համայնապատկերի մեջ առնելով գավառական քաղաքի խայտաբղետ կապերով հարուստ իրականությունը, Բակունցը, այդուամենայնիվ, անուշադրության չի մատնել տարեգրության բնակիչներից յուրաքանչյուրի անհատականությունը, այն, ինչը հանդիսանում է գեղարվեստի բուն նպատակն ու կոչումը։ Բակունցյան հերոսները,— լինի գյուղացի կամ վաշխառու, գավառական հասարակ չինովնիկ, թե ապազգայնացած վաճառական,— հանդես են գալիս ոչ թե տվյալ հասարակական ուժի սոցիալական մերկ աբստրակցիայի ձևով, այլ իրենց անհատական հատկանիշների ուրույնությամբ։

«Ամբողջ մեկը անհատական գոյավիճակի, տվյալ տիպերի բնավորությունների ու հոգեբանական վերլուծության մեջ է»— ասել է Վ. Ի. Լենինը՝ Ինեսա Արմանդին գրած մի նամակում, խոր կերպով պարզաբանելով տիպականի ու անհատականի, սոցիալականի ու անհատականի փոխհարաբերության գեղագիտական դրույթը։

Հավատարիմ մնալով ռեալիստական գեղագիտության պահանջին, գավառական քաղաքի բազմագույն զանգվածի միջից Բակունցն առանձնացնում է այնպիսի հերոսներ, որոնք ներկայացնում են տվյալ հասարակական միջավայրի թե՛ տիպական-ընդհանուր առանձնահատկությունները, և թե՛ հերոսների անհատական բնավորության կոնկրետ հատկանիշները։ Ահա, օրինակ, Գորիսի հայտ-

նի բեյերի բակունցյան նկարագրությունը, որոնցից յուրաքանչյուրը մի քանի տողում՝ հակիրճ նրբագծերով, բնութագրված է սպառիչ լիակատարությամբ. «Առևտրականների չափ, գույն և ավելի, Գորիսն ուներ բեյեր ու պաշտոնյաներ: Կային երեք Ներսես բեյ՝ հատ Ներսես բեյ, Խուրդա կամ Կարճլիկ Ներսես բեյ և Պրիստավի Ներսես բեյ: Կային Կևեր բեյ՝ ճաղար, այսինքն կապուտաչյա և Բալասան Կևեր բեյ: Կային երկու Ջիլֆուղար բեյ՝ հայ և թուրք, որոնց միջև կար միայն մի տարբերություն. տարին երկու անգամ հայ Ջիլֆուղար բեյի անունն օրհնում էր տեր Ջավեն քահանան (Տեր ղի բազումը՝ ինչպես նրան անվանում էին), իսկ թուրք Ջիլֆուղար բեյի տունն օրհնում էր մոլլա Մուսին: Ուրիշ ոչ մի տարբերություն չկար երկու Ջիլֆուղար բեյերի միջև: Վերջապես՝ կային բեյեր, որոնք մի հատ էին, ինչպես Գորիսում մի հատ էր տիկին Օլինկան, փոշտի Անտոնը, Եփրատ Երեմը, նավթավաճառ Գյորգին և ուրիշներ: Կար մի Աստատուր բեյ, որ ատունաս չէր խաղում, այլ սիրում էր որսի այծի միս, կար Պավլի բեյ, որ «Մշակ» թերթի անխափան բաժանորդն էր, կար Վաղարշակ բեյ՝ զառ գցող, կար Խանլար բեյ՝ շուն պահող, կար... և այլն, ի՞նչպիսի բեյեր չկային նրանելի Գորիս քաղաքում:

Բեյերի բույլը բոռերի նման վխտում էր գավառային վարչության դիվանում (դավթարխանա), զինվորական և հաշտարար դատարաններում (սուդարան), հարկային տեսչության մեջ,— վխտում էին, աղմկելով սապոգների պղնձե խթաններով, ոսկանք թրերով, ոսկանք ճոռացնելով սապոգները: Ընդարձակ սենյակներում դործավար, սեղանապետ և վարչարար բեյերի խմբերը մինչև ճաշ հնչեցնում էին իրենց ձայները թավ, երբ Համզա բեյ Մահմուդբեկովը պատմում էր մի «անառակ» աննկդոտ խոպոտ, երբ հատ Ներսես բեյը վերջացնում էր ռապորտի պատճենը և մեջքը հենելով աթոռին, ասում էր. «Դատ՞աս... Երեկ լավ ժամանակ անցկացրինք... И не скучала душа моя...»: Իսկ մի հեռու սենյակից լսվում էր աղվեսահաչ՝ արագ-արագ և սուր ձայնով, ինչպես հաչում է տնային շնիկը կատվի վրա, որ նայում է պատի գլխից և բեղը չի շարժում: Նվ բոլորն էլ ճանաչում էին ավագ դրագիր Նազար բեյի ձայնը և առանց տեսնելու գիտեին, որ նա բարկացել է շինականի վրա»:

Այս ընդարձակ հատվածի մեջբերումից պարզ երևում է Բակունցի հակումը դեպի բնորոշ մանրամասների ընտրությունը. այնպիսի մանրամասներ են, որոնք լուսավորում են երևույթները՝ նրբանց անհատական էությամբ, որոնք առարկայացնում ու նյութա-

կանացնում են մարդկանց աշխարհը և, միաժամանակ, կոչված են կատարելու հոգեբանական խնդիրներ:

Հայ դրականության մեջ (ներառյալ նաև նրա դասական անցյալը) քիչ ստեղծագործություններ կարելի է մատնացույց անել, որոնք մանրամասնի առատությամբ ու դիտողությունների հարբատությամբ համեմատվեն «Կյորևսի» հետ: Կենսաբանի նման, մանրադիտակը աչքին, Բակունցը հետազոտում է կյանքի բոլոր մանրուքներն ու նրա կենդանի, շարժվող բջիջները, մանրուքների հայտնաբերումը, սակայն, չհանգեցնելով աննպատակ հավիշտակության: Բակունցը կյանքի մանրուքներին հաղորդում է ընդհանուր նշանակություն՝ ավյալ իրականության ներքին շարժումն ու ռիթմը, նրա բնորոշ կոլորիտն ու պատմությունը բնութագրելու համար:

Նյութի մանրամասնացումը, որով «Կյորևսը» առանձնապես հարուստ է, անխմաստ հակում չէ նաև դեպի նատուրալիստական մանրացում, դեպի ավյալ երևույթի կենդանի պատկերի տրոհում ու կոտորակում: Դա կյանքի բազմերանգությունն ու ամբողջությունը բացահայտելու նպատակով պայմանավորված ստեղծագործական երևույթ է: Կյանքի պատկերը՝ բնական ռիթմերով ու գույներով, նախնական, առաջնային փայլով ու հնչյուններով արտացոլելու սկզբունքը Բակունցի տաղանդի առանձնահատկությունն է, որ «Կյորևսում» վերակենդանանում է առանձին ուժով ու ընդգծված ձևով:

Իրականության զարկերակը Բակունցը շոշափում է մանրազնին հետազոտության ճանապարհով, նրա հարուստ ու բազմիմաստ մանրամասների ամբողջության մեջ: Գեղարվեստական այս կամ այն բնորոշ մանրամասնը «Կյորևսում» դառնում է այն ելման կետը, որից հեղինակը շարժվում է դեպի մարդու և միջավայրի միջև եղած կապերի ցուցադրումը: Բակունցի գրվածքում առատորեն սփռված մանրամասները վկայում են ոչ միայն նրա դիտողականության, — գրողի սուր տեսողությունը հաճախ ջնջում է խոսքի ու պատկերի, արտահայտչության ու նկարչության սահմանները, — այլև ցույց են տալիս, թե նա որքան անհրաժեշտաբար ու տեղին, նպատակահարմար ու ճիշտ է օգտագործում յուրաքանչյուր մանրուք՝ երկի դաղափարական մտահղացումն ավելի խոր արտահայտելու, ժամանակաշրջանի պատմության ու միջավայրի կոլորիտը պահպանելու համար: Օրինակ, գեղարվեստական մի այսպիսի մանրամասնություն՝ արտահայտման հետևյալ պատկերավոր ձևով՝ «մուրհակների դարսը դպպանակի նման վեր էր թռչում»— առանց հեղինակային հավելյալ բացատրության, պարզում է գավառական

վաշխառուի գործունեության հզորացող թափն ու ծավալը: Կամ ի՞նչպիսի հոգեբանական նուրբ ապրումներ են արտահայտվում հայ հողագործի՝ Աթա ապոր ուտոպիական միամիտ անուրջի մեջ. «Աթա ապերը իրրև տեսիլք նկարագրում էր այն ժամանակը, երբ բազարի տեղ ինքը կամ մի ուրիշ կյորխեցի վար կանի»: Այս երազանքը խտացնում է ժողովրդական մի ամբողջ ողբերգություն: Կամ, ի՞նչպիսի երգիծական հնարագիտություն է բանեցնում Բակունցը բնիկների և «օտարականների» անունների ընտրությամբ բացահայտելով հասարակական տարբեր խմբերի կոնտրաստը:

Մանրակրկիտ նկարագրության փայլուն օրինակ է Գորիսի հին և նոր շուկաների պատկերը, որտեղ, ինչպես ափիդ մեջ, տեսնում ես նրա «հայտնի», նշանավոր և փոքր, աննշան հաճախորդներին, շուկայի տիրակալներին ու սպասողներին, «եվրոպական» ու «ասիական» կուլտուրաների բախումը. մի քանի նրբագծի օգնությամբ ընթերցողի առաջ կանգնում են քաղաքի կենդանի տիպերը՝ իրենց հոգեկան աշխարհի ուրույն ձևերով, հետաքրքրություններով, կենսագրությամբ ու ճակատագրով:

Կամ ահա ինչպիսի լիարժեք ընդհանրացման է հասնում ժամանակագիրը քաղաքի շենքերի նկարագրությամբ տալով նրանց տերերի բնութագիրը. «Ամբողջ քաղաքում բեյերը քնել են հետևեսօրյա քնով և քանի նրանք քնած են, հարկավոր է պատսյա անել քաղաքի փողոցներում, որովհետև շներն էլ քնած են: Իսկ Գորիս քաղաքի շները կատվի ձագեր չէին, ինչպես Լյուդմիլա Լվովնայի շնիկը, որի մասին խոջա Մակիչը մի անգամ ասել էր.

— Փա՜ռքդ շատ, աստված... Սա էլ կասի, որ շուն է, շան ազգից է:

Գորիսում հայտնի շներ կային, ինչպես, օրինակ, Սիմոն բեյի Թոբուշը, որից ամբողջ թաղը դողում էր և նույնիսկ մուրացկանները սիրտ չէին անում նրանց բակը մտնել: Նրանք շներ չէին, այլ շղթայած առյուծներ և վագրեր, ինչպես Խանլար բեյի Ջինդաո շունը, որ միրոջ հետևից գնում էր գյուղերը հավ հավաքելու, այսինքն աչքն ընկած հավը կուլ էր տալիս և մնում էր անպատիժ, կարծես թագավորական խարջ հավաքող էր: Հա՜պա պրիստավ Աղալոյի Ջանգի-Ջրանգին. նրանց փողոցով անցուդարձը դադարում էր, երբ լուր էր տարածվում, որ պրիստավ Աղալոն էլի մեղք է եկել շներին և նրանց արձակել է: Վերջապես փաստ է, որ 1913 թվականի դեկտեմբերի 4-ին Գորիսի քաղաքային դումայի քննության առավ շների հարցը, որովհետև Սիմոն բեյի Թոբուշը կծել էր փոշտի Անտոնի քիթը պարտականության կատարման, այսինքն նամակա-

տարության ժամին: Այդ առթիվ դումայում մեծ կռիվ ծագեց պրոդրեսիստների և հետադիմականների միջև, և միայն արհեստավորության դեպուտատ Զաքմաչի Վեսկանը, որ ոչ առաջադիմական էր և ոչ հետադիմական, այլ պադվալական էր (նա այդպես էր ասել Բարի աջողումի դինու նկուղում),— միայն Զաքմաչի Վեսկանի առաջարկով դուման որոշեց դեղամահ անել քաղաքի անտիրական շներին:

Այնպիսի անվանի շներ կային Գորիսում, որոնք որդուց որդի ապրելով միևնույն տանը, վարժվել էին իրենց տերերի բնավորությանն, իսկ մի քանիսն այնքան էին երես առել, որ իրենց վարքն ու բնավորությունը նմանեցնում էին տերերին: Օրինակ, Նազար բեյի շունը, երբ դյուղացին փափախով մտներ նրանց բակը, աղվեսահաչ էր տալիս՝ արագ-արագ և սուր ձայնով և ձայնը կտրում էր, երբ դյուղացին փափախը հանում էր: Տեր Ղի բաղումի Զամբարը ոռնում էր, «երբ լսում էր ռուսաց եկեղեցու զանգերի ձայնը»: Զիլֆուղար բեյը (հայ) մի շուն ուներ, որ երբեք չէր հաչի, եթե նույնիսկ կեսգիշերին դյուղացիները թափվեին նրանց բակը, բայց եթե նրանք գային առանց ոչխարի, առանց պանրի ու յուղի, շունը բիչ էր մնում շղթան կտրեր, կարծես նա էր կաշառք հավաքում»:

Շները,— բակունցյան երգիծական մտահղացման տրամաբանությամբ,— հանդես են գալիս որպես մարդկանց դիմակ-հոմանիշներ, կամ էլ՝ բացատրում են նրանց տերերի անասնականությունը:

«Կյորեսում» բացառիկ ուժով է հնչում գավառական քաղաքի կենցաղի մոտիվը,— կենցաղը Բակունցի համար առանձնապես մատչելի, տեսանելի աշխարհ է,— այնքան մատչելի, որ թվում է, թե նա այդ կենցաղը ստեղծողների համահեղինակն է: Քաղաքի կենցաղային կոլորիտը, սակայն, արձակագիրը ներկայացնում է նախ և առաջ մարդկանց սոցիալական էությունն արտահայտելու նպատակով: Նա կենցաղային առօրյայի առանձին երևույթները հնչեցնում է իբրև սոցիալական մեծ թեմաների մասնակի դրսևորումներ, «անշարժ» իրադարձությունների միջից որսում է կյանքի դինամիկ ճշմարտությունը, պլոզային կյանքի ձևերի պատյանից դուրս է հանում նրանց սոցիալական բովանդակությունը:

«Կյորեսի» մեջ նկարագրված մարդկանց, բարքերի, սովորությունների ռեալիստական ծայրագույնս արժանահավատությունը պայմանավորված է նրանով, որ Բակունցի նկարագրական ձիրքը ղեկավարում է ճշմարտության խստապահանջ զգացմունքը: Այդ նույն զգացմունքն է ղեկավարում նաև Բակունցի իրոնիան, որի միջոցով գրվածքում առանձնանում են ողբերգության դաժան ճըշ-

մարտությունը՝ լիրիկական մեղմ երանգների կողքին, կծու, սարկաստիկ, անողոք ծաղրը՝ հումորի տխուր շիթերի կողքին, գավառական քաղաքի առօրյա պրոզան՝ ռոմանտիկական բարձր ոգեշնչման կողքին, կատակերգականը՝ ողբերգականի կողքին:

Ողբերգական իրոնիան հանդես է գալիս և՛ որպես ժխտող սկզբունք, և՛ որպես կյանքի էպիքական հիմունքների հաստատման սկզբունք, և՛ որպես բացասման ուժ, և՛ որպես լիրիկական վերելքի նախապայման:

«Բակունցը հիանալի տիրապետում է իրոնիայի վարպետությանը,— գրում է Վ. Կիրպոտինը,— իսկ իրոնիայի արվեստը դժվարին արվեստ է: Իրոնիան ի սեր իրոնիայի շատ հեշտությամբ կարող է վերածվել էժանագին զվեհությյան կամ սուբյեկտիվ սկեպտիցիզմի, որն ամեն ինչ դարձնում է ծաղրի առարկա և հաստատուն հող չունի իր ոտքերի տակ: Բակունցի իրոնիային ուղղություն է տալիս նրա աշխարհայացքը»[11]:

Գորիսի և Կյորեսի յուրօրինակ կոնֆլիկտի մեջ Բակունցը տեսնում է պատմության կողմից դատապարտված ուժերի ու ապագայի նախանշանները: Գաղափարական այս կայուն դիտակետից էլ գործի է դնում իր երգիծանքի երկու բևեռները՝ ռամկական անգութ ծաղրն ու թախծոտ հումորը, տեսանելի ծիծաղն ու անտեսանելի արցունքը: Իրոնիայի մի բևեռը հասնում է գավառական քաղաքի պորտաբույծներին, մյուս բևեռը՝ ժողովրդի ներկայացուցիչներին, որոնք տառապանքի ուղիներով ձգտում են պահպանել իրենց հոգևոր կառուցվածքի նվիրական սկզբունքները: Մի դեպքում Բակունցը դիմում է շեշտակի ծաղրին, որ լեցուն է թունոտ սարկազմով, մյուս դեպքում հանդես է գալիս Բակունցի տխրագին կարոտը հողագործների, բրուտների, տավարածների, ներկարարների, դարբինների աշխարհի նկատմամբ: Մի դեպքում նա դիմում է ծիծաղի ահեղ որոտի օգնությանը, մյուս դեպքում իջնում է լիրիկայի լուսավոր հովիտները, մի դեպքում գրում է ծիծաղելի երևույթը, մյուս դեպքում՝ խորհրդածում համակրելի երևույթի շուրջը:

Բակունցի իրոնիայի պոետիկան խորապես ժողովրդական բնույթ ունի: Իրոնիայի այդ հատկությունը ոչ միայն առանձին սրամիտ դարձվածքների, առածանման խոսքերի, կատակների ու զավեշտի օգտագործման մեջ է, այլ ամենից առաջ ժողովրդի երգիծական մտածողության և արվեստագետի պոետիկական հնարների այնպիսի ձուլման, որ թվում է, թե ժողովրդական կատակաբանեն-

[11] В. Кирпотин, Любовь к простым людям, „Литературная газета", 1956, № 63.

ր հանդես են գալիս որպես «Կյորևս» դրքի համահեղինակներ։ Նրանք բերում են ժողովրդական, որոշ հատվածներում՝ բալադանային զվարճախոսությունն ու զրնգացող, կենդանի ծաղրը վաճառականական ու չինովնիկական Գորիսի հանդեպ, բերում են ժողովրդական անհնդուրժողականությունը՝ դեպի մարդկային բովանդակությունից զրկված, մեռած, ծաղրանկարի սահմանը թևակոխած «հերոսները»։

Հեղինակի հնչերանգում ժողովրդական երգիծանքի ներմուծումով ուժեղանում է էպիքական ատելության ուժը։

«Կյորևսը» երգիծական հնարագիտության գծերով ու գաղափարական որոշ սկզբունքներով ազգակից է «Երկիր Նաիրի» վեպին։ Չարենցն իր վեպում արտահայտում էր ազգայնական գաղափարաբանության տրագիկոմեդիան, Բակունցը՝ նույնպիսի փայլուն վարպետությամբ արտահայտում է գավառական քաղաքի տրագիկոմեդիան։ Երկու դեպքում էլ տրագիկոմեդիայի կողքին արտահայտված են նաև հայկական կյանքի ողբերգական պատմությունը, միայն թե տարբեր ոճաբանական մոտեցումներով։

Չարենցի հեղնական պաթետիկայի՝ երևույթը ժխտող «հիացմունքի» խորքում կա մի ներքին ողբերգական ցավ, իսկ Բակունցի դրվածքում՝ այդ ցավն արտահայտվում է ուղղակիորեն, անցման ժամանակաշրջանի երևույթների շուրջը հեղինակի մտասույզ խորհրդածությունների ձևով։ Տարբեր են նաև իրականության մատուցման եղանակները։ Եթե Չարենցը գերազանցորեն իր՝ հեղինակային, սուբյեկտիվ խոսքի ուժով է հասնում նաիրյան քաղաքի «հերոսների» ահեղ խարազանմանը, առօրյան հասցնում է ֆանտաստիկականի աստիճանին ու այնտեղից ցած գլորում, ապա Բակունցի ռեալիստական իրոնիան հենվում է այն ճշմարտության վրա, որ կատակերգականը, ծաղրվողը ամենից շատ իրականության մեջ է գտնվում, որ իրականությունն արդեն իր մեջ ունի իր բացատման, ժխտման սկզբունքները։ Այս առումով Չարենցի ծիծաղը Գոգոլի ծիծաղի զուգահեռն է, Բակունցինը՝ Չեխովյան ծիծաղի ոճական սկզբունքին մոտ կանգնած երգիծական որակ։

Ստեղծագործական այս սկզբունքը նկատի ունենալով Վ. Գ. Բելինսկին գրել է. «Իրոնիան ժամանակակից դրականության տիրապետող տարրն է։ Դա հասկանալի է. դրականությունը իրականության վերարտադրությունն է, ավելի ճիշտ՝ կյանքի հայելին, իսկ որտե՞ղ ավելի շատ իրոնիա կա, եթե ոչ իրականության մեջ։ Ո՞վ է մեծ չափով չարությամբ ծիծաղում իր վրա՝ կյանքից ավելի»[12]։

[12] В. Г. Белинский, Собр. соч., т. 7, М., стр. 601.

Կիրառելով այս՝ պայմանականորեն կոչենք «օբյեկտիվիստական» մեթոդը, Բակունցը վերցնում է կյանքում եղած կատակերգական փոխհարաբերությունները՝ կատակերգական դեպքերն ու վիճակները, վերցնում է գավառի կյանքի «կատակերգական հովվերդությունը», այնպես, որ դրեթե առանց հեղինակային միջամտության, դրանք իրենք արդեն ծաղրում են գավառական միջավայրի բոլոր հակաբնական երևույթները:

Բակունցի պրվածքում կյանքի ճշմարտությունն արդեն հանդես է գալիս իբրև երգիծանք՝ ուղղված նույն կյանքի դեմ: Այս մոտեցումը տեսնում ենք նաև ժողովրդի երգիծական մտածողության ձևերը, ժողովրդական անսպառ ծիծաղի հանքաքարը օգտագործելիս, որոնք կիրառված են իրենց յուրահատուկ դույներով, ֆոլկլորային ծագում ունեցող խոսքի այնպիսի նրբերանգներով, որոնք կարծես թե չեն բեկվել հեղինակի խոսքի մեջ, այլ ուղղակիորեն մուծվել են պրվածքի էջերը:

«Կյորեսը» ոչ միայն երգիծանք է, այլ գեղանկարչական հարուստ կտավ, որտեղ աչքի է ընկնում խոսքի միջոցներով մարդկանց կապերն ու միջավայրը, կենցաղն ու հոգեբանությունը նկարելու Բակունցի զարմանալի ձիրքը: Գունային տարբեր երանգների վրա կառուցված նկարչության մեջ տեսանելի են գավառական կյանքի աշխարհագրական միջավայրը, պեյզաժը, կոլորիտը, նյութական միջավայրը և գլխավորապես՝ մարդիկ:

«Կյորեսին» վիճակված է երկարատև կյանք գրականության մեջ: Նրա գունագեղ պատկերավորությունը, ոճի ինքնատիպությունը, նրբակերտ կառուցվածքը և փոքր տարածության վրա ընդհանրացումներ անելու կուլտուրան, երբ ոչ մի տողում չես զգում դատարկություն, երբ ոչ մի էջում չես հանդիպում պատկերի ու մտքի նոսրության,— այսօր էլ մնում են իբրև ընդօրինակման արժանի երևույթներ:

ԲԱԿՈՒՆՑԻ ԱՆԱՎԱՐՏ ՎԵՊԵՐԸ։ «ԿԱՐՄՐԱՔԱՐ»

1

Անցնելով արձակի կարճ ձևերի՝ ակնարկի ու պատմվածքի վարպետության դպրոցը, հմտանալով «գրական արհեստի» գաղտնիքների մեջ և իբրև արվեստագետ հասունանալով, արդեն 20-ական թվականների վերջում Բակունցը ներքին պահանջ է զգում մանրանկարից թևակոխելու մեծակտավ արձակի բնագավառը։

Բակունցի տաղանդի բնորոշ գծերից մեկը,— դատելով նրա պատմվածքներից,— նյութի ու ժանրի դիմադրության սուր զգացողությունն է, հատկանիշ, որ Ալեքսեյ Տոլստոյը համարում է իսկական արվեստագետին հատուկ և պարտադիր շնորհներից մեկը։ Գրական աշխատանքի հոգեբանության մասին գրած հոդվածներից մեկում Ալ. Տոլստոյը արվեստի այս առանձնահատկության մասին ասում է. «Գրելու ընթացքը—հաղթահարման ընթացք է»[1]։ Համառոտ, բայց խորիմաստ ձևակերպման տակ հասկացվում է ո՛չ միայն և ո՛չ առաջին հերթին գրասեղանի առաջ գրողի կատարած աշխատանքը, այլև գեղարվեստական երկի նախապատրաստության հոգեբանական ամբողջ ընթացքը. նյութի բազմակողմանի ուսումնասիրություն և յուրացում, գեղարվեստական կոնցեպցիայի ճշգրտում, տվյալ թեմային համապատասխանող կառուցվածքի որոնում, կերպարների, միջավայրի, գործողությունների պլաստիկական ձևավորման համար ոճական ինքնատիպ հնարանքների, բառային կոլորիտի և արտահայտման ճշգրիտ հնչերանգի հայտնագործում։

Գրական աշխատանքի առաջին իսկ քայլերից Բակունցն ըմբռնել է հին իմաստությունը՝ «ժամանակը կարճ է, արվեստը երկար»։ Եվ չի շտապել հանդես գալու էպիքական ծավալուն կտավ-

[1] Ал. Толстой, О литературе, М., 1960.

ներով՝ լայնաթև ռեալիզմի երկերով, նախքան կհասներ ստեղծագործական զարգացման այն կետին, երբ կզգար դրա ներքին անհրաժեշտությունը։ Գրողի ստեղծագործական արթուն խիղճը ենթարկված էր բանականությանը, երևակայությունը համերաշխ էր զգաստ կամքին՝ ժամանակից շուտ առագաստները չբացելու պատահական հողմերի հանդեպ։

Բակունցը միայն այն ժամանակ է «հանդգնում» բռնել մեծ կտավի ակոսը, երբ արվեստագետի ներքին աշխարհում խմորվում է լայնաշունչ ընդհանրացումների պահանջը, երբ նրա գրիչը վըստահություն է ձեռք բերում վիպական «վտանդավոր ուղևորության» համար։

Մեզ անհայտ ու անծանոթ է Բակունցի ստեղծագործական լաբորատորիան. չեն պահպանվել նրա գրվածքների ձեռագիր օրինակները, նրա դիտողությունների ու մթերումների ծոցատետրերը, նրա գրառումները՝ նյութի, թեմայի, ժանրի, ռիթմի ու ոճի շուրջը։ Չկան Բակունցի երկերի գրության կոնկրետ շարժառիթների վրա լրացուցիչ լույս սփռող կենսագրական նյութեր, սակայն մի բան ակներև է, որ գրականության մեջ Բակունցը եղել է իսկական աշխատավոր, որ երկունքի ծանր ցավերով են ասպարեզ եկել նրա հղկված, բյուրեղացած գրվածքները, և գրողը, ունենալով կայուն ու անբասիր ստեղծագործական վարքագիծ, հարազատ է մնացել բարձր արվեստի կոչմանը։ «Ես չգիտեմ մի ուրիշ գրող, որ այդպես դժգոհ լիներ իր ստեղծագործություններից, ինչպես Բակունցն էր։ Ուզում էր գտնել մի այնպիսի ձև, որ լիներ ավելի քան պարզ ու հասկանալի»,— ասում է Մովսես Արազին Բակունցի գեղարվեստական խստապահանջության մասին[2]։

Թե՛ իր պատմվածքները և թե՛ հատկապես էպիքական մեծ կտավները՝ «Կյորես» պատմական-երգիծական քրոնիկոնը, «Կարմրաքար» և «Խաչատուր Աբովյան» վեպերը կերտելուց առաջ Բակունցը վիթխարի գործ է ստանձնել՝ թե անցած ժամանակների հասարակական-քաղաքական հարաբերությունների, սոցիալական կառուցվածքի, նյութական միջավայրի, կենցաղային-ազգագրական կոլորիտի ուսումնասիրության, թե այդ գրվածքների գաղափարական կոնցեպցիան ճշտելու, կառուցվածքն ու ձևը որոշելու, լեզվական-հնչերանգային ռիթմը գտնելու համար։

Եթե նկատի ունենանք, որ հիշատակված երեք ծավալուն երկերը գրվել են նույն տարիներին, համարյա զուգահեռաբար, ապա պարզ կդառնա, թե ո՜րքան ուշադիր և հնարագետ էր Բակունցը

[2] «Գրական թերթ», 1959, № 43։

նրանցից յուրաքանչյուրի պոետիկական ոիթմը, նրանց կառուցվածքային մեխանիզմը, գեղարվեստական ձևը դառնելու ոչ այնքան հեշտ որոնումներում։

Երեք ստեղծագործություն և երեք տարբեր, միմյանց «անհարազատ» գրական հյուսվածք, կոլորիտ ու ոճական երևույթ։

«Կյորեսում» իշխում է ժողովրդական երգիծական կոլորիտն ու ոիթմը, «Կարմրաքարում»՝ ժողովրդական իմաստության տարերքը, «Խաչատուր Աբովյան» վեպում՝ ողբերգական-լիրիկական սկզբունքը։

Այդ երեք կապիտալ գործերից, դժբախտաբար, Բակունցը ամբողջացրեց միայն զանգվածության ակնարկների շարքը՝ «Կյորեսը», իսկ «Կարմրաքար» ու «Խաչատուր Աբովյան» վեպերը մնացին անավարտ և ընթերցող հասարակությանը հայտնի դարձան պարբերական մամուլի էջերում հրատարակված առանձին բեկորներով։ Ջտալով ամբողջի լիակատար պատկերը, վեպերի այդ բեկորները, այդուամենայնիվ, պարզում են դրանք ստեղծագործող վարպետի աշխատանքի ուղղությունը, նրա մտահղացումների և կատարման յուրահատկություններր։

«Մոնումենտալն անգամ իր փշրանքներում մոնումենտալ է, ինչպես կլասիկ արձակից կտրած մի բեկոր ձևերը, շրթունքը և այլն, կլասիկ է»—բացատրում է Դ. Դեմիրճյանը[3] մասերի և ամբողջի հարաբերությունը։ Այսպես է և՛ Բակունցի անավարտ գործերի կապակցությամբ։ Դրանց թերավարտ լինելը չի խանգարում մի ընդհանուր հայտարարի բերելու արվեստագետի աշխատանքը մեծ կտավի բնագավառում, որոշ եզրակացություններ անելու նրա վեպերի գեղարվեստական կոնցեպցիայի և գրական վարպետության առանձնահատկությունների վերաբերյալ։

2

Հենվելով դարձյալ գյուղաշխարհի, նրա բնակիչների սոցիալական հոգեբանության և կենցաղի անզուգական իմացության վրա, Բակունցը պատրաստվում էր իր երկարամյա զննումները, իր տպավորությունները և դիտողությունները, իր քաղաքացիական իդեալները հանրագումարի բերել մի կապիտալ երկի մեջ։ Այդ մոնումենտալ գրվածքը լինելու էր «Կարմրաքարը», որը նույն իրականությունն է պատկերում, ինչ որ բակունցյան պատմվածքների

[3] Դ. Դեմիրճյան, Հայ գրականությունը հայրենական պատերազմի տարիներին, «Սովետական գրականություն», 1946, № 9—10։

մի գլխի մասը, միայն ավելի ընդարձակ տեսադաշտով և ստեղծագործական ավելի լայն հայեցակետով։

Հայտնի է «Կարմրաքար» վեպի սկզբնավորման ստույգ տարեթիվը (նրա «Զկյթայի ավերումը» գլուխը թվագրված է 1928), սակայն «հոգեբանորեն» վավերացված ձևով, այն ավելի շուտ է սկսել գրվել, Բակունցի պատմվածքներին զուգահեռ, գրեթե ամբողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում։

Աշխարհի նշանավոր գրողներից շատերը ռավենատագետի աշխատանքի բուն ընթացքը պատկերացնելու համար հաճախ են մեջ բերում մեզվի աշխատանքի զուգահեռը։ Բակունցը նույնպես, նման անխոնջ ու աշխատասեր մեզվին, երկար ժամանակ մթերումներ է կատարել իր այս գրվածքի համար, նյութեր է ժողովել ու իմաստավորել քաղել ժողովրդական կյանքից։ Սա մի անընդմեջ, անընդհատ, ճանաչողության և հայացքների խորացման, դիտողականության հարստացման և կենսական նյութից գեղարվեստի նյութին «փոխակերպման» ընթացք է եղել։

«Կարմրաքարը» մի շարք մոտիվներով, կերպարների բովանդակությամբ, նրանց փոխհարաբերություններով զգալի չափով հենվում է նրա պատմվածքների վրա։ Այլ կերպ ասած՝ Բակունցի մոնումենտալ էպիկան նախապատրաստվել է նրա մանրանկարչական պատմվածքով։

«Կարմրաքարի» հատվածներում ավելի, քան Բակունցի մի ուրիշ ստեղծագործության մեջ, արտահայտվել են նրա բազմաշնորհ ձիրքի հատկանիշները՝ կյանքի դրվագների իմաստավորման արվեստն ու հոգեբանական վերլուծման վարպետությունը, լիրիկական «սուբյեկտիվիզմն» ու էպիքական տարերքը, երգիծական հնարագիտությունն ու գեղարվեստական պատկերի նկարչական թանձրացումը։

Եվ այս բոլորը մի նոր, բարձր սինթեզի մեջ, ժողովրդական կյանքի արտացոլման ու արվեստի ժողովրդայնության ավելի խոր ըմբռնումով։

Առաջին հարցը, որ հետազոտողի առաջ ծառանում է, «Կարմրաքարի» ժանրային նկարագրի, նրա ժանրային բովանդակության հարցն է։

Ի՞նչ էր մտադրվել գրել Բակունցը՝ պատմա-գեղարվեստական ժամանակագրությո՞ւն, վե՞պ, էպոպեա՞, թե՞ մի այլ բան։ Այս հարցադրումը անկարևոր չէ երկու առումով։ Հարցը առաջ է գալիս նախ և առաջ «Կարմրաքարի»՝ հայ վիպագրության ավանդական ուղիներին «անծանոթ», ինքնատիպ ձևի պատճառով։ Այնուհետև, հար-

ցը կարևորվում է նաև այն բանով, որ վիպագրության վերոհիշյալ տեսակների միջև, հյուսվածքի արտաքին նմանություններից բացի, գոյություն ունի մի էական, նշանակալից սահմանագիծ: Ձևական մոտեցման համաձայն որոշողը տպագրական երկերի քանակն է. վեպի, կամ ասենք էպոպեայի սահմանները որոշվում են նրանց ծավալով, մի սխալ մատնություն, որ այնքան տարածված է ժամանակակից արձակագրության մեջ: Պուշկինը մի առիթով կատակել է. «Վեպը շատախոսություն է պահանջում. ասա, ինչ կամենում ես»[4]: Հանճարեղ կատակը, դժբախտաբար, ըմբռնվել է ոչղզակի իմաստով. և՛ անցյալում, և՛ մեր օրերում գրվում են «վեպեր», որոնցում շատախոսության ու ճարպակալման լայնության մեջ կորչում է ժանրի ու ձևի, վիպագրության գեղարվեստական խնդրի զգացողությունը: Շատերը վեպի մեջ դնում են փոքրիկ պատմվածքի բովանդակություն և միայն ծավալային նկատառումով իրենց ընդարձակ գրվածքը կնքում են «վեպ» անվանումով, այնինչ, ինչպես վկայում է գրականության պատմության ու գրական ժանրերի շարժման փորձը, արձակի յուրաքանչյուր տեսակ ունի կամ պետք է ուննենա գաղափարական-գեղարվեստական իր կոնկրետ խնդիրը: Որոշող պարագան ոչ այնքան ծավալն է և ոչ էլ նույնիսկ ընդգրկվող ժամանակաշրջանի մեծ կամ փոքր տարածական հատվածը, ոչ էլ մարդկանց՝ հերոսների ու դեպքերի բազմաքանակության ասպիճանը, այլ այն հիմնական գաղափարական մտահղացումը, որը որակական նոր բովանդակություն, նոր տեսք է հաղորդում գրական այս կամ այն տեսակին, մեկը տարբերում է մյուսից: Այս որակական տարբերությունը ո՛չ միայն պատմվածքի, վիպակի ու վեպի մեջ է արտահայտվում, այլև այնքան իրար մերված ու պատկերման ձևով հանդամանալից գրական տեսակներում, ինչպես վեպն ու էպոպեան են:

Ժամանակակից վեպը, ինչպես ցույց է տալիս նրա առաջացման ու ձևավորման պատմական ընթացքը, անհատների գեղարվեստական պատմություն է, անհատների և հասարակության կապերի, մարդկային առանձին բնավորությունների գեղարվեստական հետազոտություն է:

Էպոպեան, իհարկե, նույնպես անհատների ճակատագրի միջոցով, վերարտադրում է ժողովրդի գեղարվեստական պատմությունը՝ պատմական զարգացման տվյալ նշանակալից հանգույցում: Էպոպեան վերարտադրում է պատմական պրոցեսի ոչ թե առանձին

[4] А. С. Пушкин, Собр. соч., т. X, 1951, стр. 174.

դրվագների դումարը, կամ դեպքերի ժամանակագրությունը, այլ ժողովրդի ակտիվ ու վճռական դերը պատմական շարժման մեջ։

Նիհ վեպում ժողովուրդը նկարագրության օբյեկտ է, այսպես կոչված, «սոցիալական ֆոն»՝ ավելի խոր, իմաստալից ու պատճառաբանված արտահայտելու անհատների ճակատագրի կապերը հասարակական հանգամանքների հետ, ապա էպոպեայի ժանրում, ձևափոխության ենթարկվելով, ժողովուրդը դառնում է գործողության գլխավոր սուբյեկտը, ժողովուրդը դիտակցվում է որպես տրվյալ դարաշրջանի սոցիալական ու քաղաքական հարաբերությունների զարգացման հիմնական շարժիչ ուժ, ժողովուրդը դիտակցվում է որպես կյանքի կենտրոն։

Վեպի և էպոպեայի միջև եղած որակական տարբերությունը ցույց տալու համար ցայտուն օրինակ են հայ գրականության երկու նշանավոր կոթողները՝ Ալ. Շիրվանզադեի «Քաոսը» և Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին»։

Իր վիպական սիստեմի մեջ ընկած տիպերի հոգեբանության վերլուծումով Շիրվանզադեն գեղարվեստական բացառիկ ուժով և պլաստիկական վրձինով բացահայտում է բուրժուական հասարակական հարաբերությունների դեմոնիզմը՝ նրա ծննդից ու ձևավորումից մինչև նրա կատարյալ քաոսը։ Եվ, այդուամենայնիվ, Շիրվանզադեի վեպի առանցքային, կենտրոնական խնդիրը մնում է բուրժուական հասարակության առանձին ներկայացուցիչների՝ հարուստ վաճառական Մարկոս Ալիմյանի և նրա «հարազատների», «բարեկամների» ու «բշնամիների» և նրանց ծնող հասարակական միջավայրի փոխհարաբերության վերհանումը։ «Քաոսը» բուրժուական հասարակության արտադրած առանձին անհատների սոցիալական հոգեբանությունը վերարտադրելու կոչված ստեղծագործություն է, իսկ ժամանակակից հասարակական կյանքի մյուս բնագավառների պատկերումը ծառայում է որպես սոսկ «ժամանակի ֆոն»՝ Ալիմյանների աշխարհի հոգեբանությունն ավելի խոր ու բազմակողմանի բացահայտելու համար։

Միանգամայն ուրիշ, որակապես տարբեր վիպական սիստեմով է դրված Աբովյանի «Վերք Հայաստանին»։ «Աղասու պատմությունը» անցնելով նրա մի ծայրից մյուսը, դառնալով այուժետային ամուր կապակցություն, այդուամենայնիվ, չի դառնում նրա գլխավոր պրոբլեմը, նրա ինքնուրույն խնդիրը։ «Աղասու պատմությունը» այստեղ դիտվում է որպես ժողովրդի գեղարվեստական կերպարի և ժամանակաշրջանի պատմական բովանդակությունը վերհանելու միջոց։ Աղասու հերոսական անհատականության միջոցով Աբովյա-

նը դրվատում է ժողովրդի պատմական գործողությունն ու նրա վճռական դերը հասարակական կյանքում, հատկություն, որ «Վերք Հայաստանին» ձևափոխում է էպոպեայի: Իհարկե, Աղասու կերպարը և առհասարակ մարդիկ «Վերքում» էպիզոդ կամ իլյուստրացիա չեն պատմության համար, բայց նրանում պատումի հիմնական առարկան ժողովրդի շարժումն է՝ պատմության ուղիներում:

Դեռ Ն. Վ. Գոգոլն է նկատել վեպի և էպոպեայի տարբերությունը. «Վեպը էպոպեա չէ, ավելի շուտ նա կարելի է դրամա համարել...»[5]:

Ուրիշները նույնպես վեպը համարում են «ծանրաշարժ» դրամա, նկատի ունենալով նրա կենտրոնացումը անհատական ճակատագրի վրա, իսկ էպոպեան անվանում են «դանդաղաշարժ էպոս»՝ նկատի ունենալով դեպքերի մատուցման մասշտաբայնությունը և կենտրոնացումը՝ ժողովրդի հոգեբանության շուրջը:

Վեպի և էպոպեայի ժանրերի որակական զգալի տարբերությունը պայմանավորված է նաև այն հանգամանքով, որ առաջին դեպքում ներկայացվում է հասարակական կյանքի, այսպես կոչված, առօրյան, նրա հարաբերականորեն ըմբռնված «ստատիկան», երկրորդ դեպքում՝ ժողովրդի կյանքի պատմական շրջադարձը, նրա դինամիկան, նրա կյանքի հեղաշրջությունը:

Էպոպեայի ժանրում, այսպիսով, ավելի նշանակալից դեր է խաղում ժողովրդի պատմական զարգացումը և այդ ժանրային տեսակը ավելի է հագեցած պատմական բովանդակությամբ: Այդ պատճառով էլ հասկանալի ու օրինաչափ է այն երևույթը, որ սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության մեջ այդքան մեծ ուշադրության է արժանանում և այդպես ծաղկում է վեպ-էպոպեան:

Ժանրային նոր տեսակների կազմավորումը միշտ էլ տեղի է ունենում հին տեսակների հիմքի վրա՝ կապված արծարծվող նյութի բարդացման հետ: Ինչպես նշում է Վ. Դնեպրովը, «այն բովանդակությունը, որ առաջ միայն մաս էր, դեղարվեստական կառուցվածքի մի մոմենտ, սկսում է ինքնուրույնություն ձեռք բերել և գտնել իր յուրահատուկ ժանրային ձևը»[6]:

Այդպես էլ վեպի մի մոմենտը՝ ժողովրդական կյանքը, մի ուրիշ ժանրային կաղապար է փնտրում. այդ «կաղապարը» հանդիսացավ էպոպեան, որտեղ մոմենտը դարձավ գլխավոր բովանդակություն:

---

[5] Н. В. Гоголь, Полное соб. соч., т. 8, 1952, стр. 481.

[6] В. Днепров, Проблемы реализма, Л, 1956, стр. 74.

Սովետական գրականության օրինաչափ այս երևույթը՝ շարժումը դեպի էպոպեան, անշուշտ, չպետք է ըմբռնվի միայն որպես սոցիալիստական հասարակության արվեստի բնորոշ գիծ։ 19-րդ դարի ռուս գրականությանը՝ ի դեմս Լ. Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն», Ն. Վ. Գոգոլի «Տարաս Բուլբա» երկերի, հայ գրականությանը՝ ի դեմս Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի», Րաֆֆու «Կայծեր», Ավ. Իսահակյանի անավարտ «Ուստա Կարո» երկերի,—հայտնի էին էպոպեայի ժանրի նմուշները։ Բայց որպես մասսայական երևույթ, որպես զարգացման օրինաչափություն ու կենտրոն, էպոպեան՝ նրա պատմական-էպիքական բովանդակությամբ ու լրիվությամբ, դիտակցվում է սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության մեջ։ Հոկտեմբերյան հեղափոխության համաշխարհային-պատմական բովանդակությունն արտահայտելու համար սովետական ժողովուրդների գրողները դիմում են պատմական մեծ ճանապարհի ամբողջական պատկերը բացահայտող էպոպեայի ժանրին։

Սովետական արձակի մոնումենտալ ձևը դառնում է էպոպեան։ Անշուշտ, սխալվում են գրականության այն տեսաբանները, ովքեր ձևի այդ շարժումը բացարձակացնելով, բացառում են սովետական գրականության մեջ վիպական այլ տեսակների զարգացման հնարավորությունը։ Տեսակետ, որ հերքվում է գրական կենդանի փորձով, որն իր շարքերում տեղավորում է էպոպեային «հակադիր» այնպիսի տեսակներ, ինչպես լիրիկական-փիլիսոփայական վեպը, պրոբլեմային վեպը, «արտադրական» վեպը, սոցիալական-հոգեբանական վեպը, պատմական ժամանակագրությունը և այլն, և այլն։ Եվ, այդուամենայնիվ, վիպական սիստեմների բազմազանության մեջ աչքի է ընկնում վեպ-էպոպեայի ժանրը՝ սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության խոշորագույն նվաճումը։

Սովետահայ գրականության մեջ գրական ձևի շարժման պրոցեսի խոր զգացողությունը արտահայտվում է արտաքնապես այնպիսի «ոչ էպոպեական» երկում, ինչպես Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» գրվածքն է, որի մեջ տրվում է հայ ժողովրդի պատմության շրջադարձային դարաշրջանի պատկերը։ «Երկիր Նաիրիի» այս հատկանիշը նկատի ունենալով է, որ Մ. Շահինյանն այն անվանում է «Կարս քաղաքի էպոսը՝ հրեք ցիկլով»։

Բակունցի «Կարմրաքարը» նույնպես գրվում էր ժողովրդական էպոպեայի օրենքներով։ Գրելով «Կարմրաքարը», Բակունցը փորձում էր մոնումենտալ ձևի մեջ, մարդկային բազմատեսակ ճակատագրերի միջոցով, ստեղծել հայ ժողովրդի հավաքական կերպարը։

«Կարմրաքարը»,— դատելով հրապարակի վրա՝ եղած ընդարձակ հատվածներից,— պետք է ցուցադրեր պատմական-հոգեբանական այն պրոցեսը, որ անցնում է հայ ժողովուրդը 20-րդ դարի սոցիալական մեծ հեղաշրջումների միջով՝ հասնելով Հոկտեմբերյան հեղափոխության և սոցիալիզմի դաղափարներին: «Կարմրաքարը» կոչված էր վերհանելու կյանքի սոցիալական վերափոխության այն տարրերը, որոնք հեղափոխության նախօրյակին, պատմական նշանավոր դեպքերի ազդեցությամբ, հասունանում էին հայ իրականության մեջ:

Այն հանգամանքը, որ Բակունցը՝ առաջիններից մեկը հայ գրողներից, անդրադարձավ ժողովրդի դեղարվեստական պատմությունը էպոպեայի վիպական համակարգով հյուսելու աշխատանքին, վկայում է նրա դաղափարական դիրքերի հասունացումն ու սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության բնորոշ տենդենցի խոր ըմբռնողությունը:

«Կարմրաքարը» Բակունցին տանում էր սոցիալիստական ռեալիզմի ժողովրդայնության ու պատմականության լայն ճանապարհը: Մարդու և աշխարհի, մարդու և միջավայրի կապերի լայնացումն ու բարդացումը, հասկանալի է, որ ուժեղացնում էր գրողի ռեալիստական տեսողունակությունը ո՛չ միայն փաստական նյութով, այլև պատմական պրոցեսի մեջ, պատմության առաջշարժման մեջ ժողովրդի խաղացած վճռական դերի խոր ըմբռնումով: «Կարմրաքարում» ժողովուրդը ըմբռնվում է որպես պատմական գործողության գլխավոր սուբյեկտ:

Ժողովուրդը պատմության ստեղծողն ու շարժիչ ուժը, դրույթը, իհարկե, պատմական մատերիալիզմի գիտական մեծ հայտնագործություններ է, որին ապավինում են սովետական գրողները, սակայն, մի բան է գիտության կողմից հաստատված, պատրաստի տեսակետը, մի այլ բան՝ դեղարվեստական ստեղծագործությունը՝ հոգեբանության ու պատկերների դժվարին արվեստը:

Արվեստի, այսինքն՝ «մարդագիտության» բնագավառում, ամեն մի իսկական էպոպեա չի կարող հանդիսանալ պատմական մատերիալիզմի հանրահայտ ճշմարտությունների կրկնության, այլ պետք է դեղարվեստորեն հիմնավորված հայտնագործություն լինի: Այն պետք է լինի ոչ թե մարդկային բնավորությունների ու կյանքի երևույթների հարմարեցում նախապես կառուցված սխեմաներին, այլ մարդկային բնավորությունների, պատմական կոնֆլիկտների, պատմության հին ու նոր, մեռնող ու կենսունակ ձևերի զարգացման

տրամաբանությամբ պատճառաբանված գեղարվեստական ու կենսական ճշմարտություն։

3

«Կարմրաքարը» արտացոլում է XX դարասկզբի՝ հեղափոխության նախօրյակի հայ գյուղի սոցիալական իրականությունը, այսինքն այն ժամանակաշրջանը, երբ սրընթաց արագությամբ ծայր առած կապիտալիստական արշավը արդեն մուտք էր գործել նաև ռուսական կայսրության հետամնաց ու խուլ անկյունները, ջնջելով նահապետականության արբադործված կապերը և դրանք փոխարինելով հակամարդկային արատներով։ «Քաղաքակրթված բարբարոսությունը»,— ինչպես բնութագրում է կապիտալիզմը Վ. Ի. Լենինը,— ողբերգականորեն է անդրադառնում հետամնաց անկյան՝ հայ գյուղի հետագա զարգացման վրա։ Նա ոչ միայն սրում է արդեն առկա հակասությունները, զարկ տալով դասակարգային բևեռացմանը, ո՛չ միայն սոցիալական ու բարոյական նոր կապանքներ է բերում ժողովրդին, այլև «մի հարվածով» ամայացնում, տակն ու վրա անում գյուղաշխարհը։ Կապիտալիստական հարաբերությունների առաջին իսկ շորշոփները գյուղի բնակիչների հոգեկան կյանքը ենթարկում են «ավետյաց երկրի» խարուսիկ անուրջներին, նրանց միաբն ու սիրտը լցնում հողի վերահաս կորստյան տագնապներով և գյուղի կործանման անելանելի թախիծով։ Մանր արտադրողների օրհցօր խորացող անտեսական անզորությունը դառնում է այն պատվանդանը, որի վրա իր ազդեցության շառավիղն է ընդարձակում, իր գործունեության դաշտն է մեծացնում գյուղական բուրժուազիան՝ բարձրացող կուլակությունը։ Սա ուռճանում է վարձու աշխատանքի հաշվին, պարտքատեր գյուղացիներից ստացած աննկատելի տոկոսների հաշվին. կուլակությունը դիմում է տնտեսության բարձր, «քաղաքակրթված» ձևվերին, գտնելով շահագործման ավելի նուրբ ու աննկատելի միջոցներ։ Այս երևույթներին համապատասխան էլ նահապետական աշխարհում ուժեղանում է գյուղական զանգվածների շահագործումն ու աղքատացումը, այսինքն տեղի է ունենում պատմական այն ընթացքը, որը Վ. Ի. Լենինն անվանում է «...գյուղացիների ապագյուղացիացում»[7]։

«Կարմրաքարը» այն ժամանակաշրջանի պատկերն է ներկայացնում, երբ ոմանք «հարստանում էին, ոմանք աղքատանում։

[7] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 1, էջ 215։

Հարստացողը մի աչք ավելի էր տուն շինում, կամ մի կտոր հող առնում, գույգ եզը դարձնում երկու-երեք, ընկնում՝ բարձրանում։ Մեկը մյուսին ոտնատակ էր տալիս։ Կռվում էին, գլուխ ջարդում, պատահում էր, որ մարդ էին սպանում։ Ոմանք ուրիշ քաղաքներ էին գնում վաստակի և այդ վաստակը, որպես հնչուն արծաթ, քանդում, խարխլում էր այն, սպասում էր թեթև շնչի՝ փլվելու համար»։

Բակունցը բացահայտում է կապիտալիզմի ավերիչ երթի հետևանքով ավելի կենսունակ դարձած գյուղական բուրժուազիայի՝ կուլակության զարգացման յուրահատուկ ընթացքը։ Նա մատնանշում է կուլակության ուռճացման հետ անմիջականորեն կապված տնտեսական այն նոր լծակները, որոնք հայ գյուղաշխարհը հանում են իր նախկին «խաղաղ» հունից, «նահապետական անշարժության» վիճակից, և նրան կապում հասարակական նոր հարաբերությունների հետ, գյուղացիության զանգվածներին դատապարտում ծանր կարիքի, թշվառության ու տաժանակիր աշխատանքի։

Տնտեսական նոր կյանքը, բնականաբար, իր հետ բերում է հասարակական որոշ հոգեբանություն, ուժեղացնում է գյուղացիության անբավականության զգացմունքը և ինչ-որ հակադարձ ազդեցության օրենքով նրանց մեջ արմատավորում է կյանքի հին ձևերի, նահապետական աշխարհի երևույթների պաշտամունք։ Կարմրաքարի գյուղացիները թախիծով ու կարոտով են հիշում այն «երանելի» ժամանակները, երբ դեռ չէին ապականվել բարքերը, և չկար այն ծանր հարաբերությունը, որ տնտեսական կյանքի զարգացման այս նոր շրջանում ստեղծվել էր քաղաքի ու գյուղի միջև, գյուղացիների տարբեր խմբերի միջև։

Ո՞րն էր հին կյանքի՝ նահապետական աշխարհի բնորոշ հատկանիշը, նրա առանձնահատկությունը, որի վերհուշն անգամ բորբոքում էր գյուղացիության կարոտի զգացմունքը և առաջ բերում անցյալի յուրատեսակ պաշտամունք։

«Այն ժամանակ քաղաքը մեծ չէր,— պատում են Բակունցի նկարագրած գյուղացիները,— դերձակը դուբան չուներ, ձեռքին մի ասեղ էր, մի մկրատ։ Տնեցուն ման էր գալիս և՛ աշխատում, և՛ տանն էլ հաց ուտում։ Երեք օրում մի արխալուղ էր կարում։ Քաղաքում մի քանի դուրգար կային և ներկարար, բայց դուքանդարը շատ էր։ Թավրիզից ուղտերի քարավանով ճոթ ու կտոր էին բերում, շիլեյի, գյուլի արխալուղ, շաքարը փափուկ էր, մի քիչ դեղին... Հիմա Հիբանի որդի Մկրտումի խանութում տասը փութով էլ կարելի է շաքար առնել և այն էլ լա՜վը, կապույտ խալերով, շուտ չհալվող... Նրանք հիմա շիլեյ չեն ծախում... ուզող չկա։

Առաջ նեղ կածան էր, բայց քանի՛-քանի՛ մարդ ծեծեցին ու կածանը մի քիչ լայնացավ, ճանապարհ չհնվեց մինչև քաղաք: Իսկ ի՛նչ է դառել այդ քաղաքը. ի՛նչ տներ, ի՛նչ խանութներ, ո՛ւր է առաջվա դերձակը, որ մկրատը թևի տակ տնետուն էր ման գալիս:

Ճանապարհը բացվեց: Կարմրաքարից շատ մարդ դուրս գնաց: Ավան ամին մեկ-մեկ հաշվում էր նրանց, որոնք հեռացել էին գյուղից: Տասներկու հոգի Բաքու էր, Մատուրի թոռը Պետրպոլկ է լինում»:

Կածանը դառնում էր ճանապարհ: Այս դիտողությունը գյուղական բնանկարի ձևափոխության սովորական պատկերում չէ, այլ հագեցած է պատմական խոր բովանդակությամբ: Այդ «ձևափոխությունը» գյուղաշխարհի պատմության, հայ գյուղի ներքին կյանքի հեղաբեկման ընթացքն է ամփոփում իր մեջ: Մաճ ու արորին, իր հողի պատառիկին սոցիալապես դամված գյուղացու համար բնանկարի փոփոխությունը ամենամեծ ողբերգությունն էր, նրա կարծեցյալ «ազատության» կործանման սկիզբը, նոր ճանապարհը՝ «անազատության» ճանապարհն էր:

Այդ ճանապարհով են գյուղ թափանցում կապիտալիստական հարաբերությունները, ավերելով գյուղական համայնքի դարերով «սրբագործված» հիմքերը, այդ ճանապարհով են գյուղից հեռանում նրա առողջ, կենսունակ ուժերը, մոլորվում կամ բարձրանում կյանքի զիգզագներում...

Հողազրկության ու գյուղացիների քայքայման՝ «ապագյուղացիացման» սկիզբը դիտելով որպես «քաղաքակրթված բարբարոսության» հաղթական երթի բերած ապականությունների հետևանք, Բակունցը ռնալիստ արվեստագետի վրձինով պատկերում է հայ գյուղի ոչ միայն տնտեսական հիմքերի, այլև նրա բարոյական սկզբունքների խորտակումը: Նահապետական աշխարհում տնտեսական քայքայումը պայմանավորում է նաև բարոյական հարաբերությունների ձևափոխությունը. կոպիտ նամոլական ոգին ու հակամարդկային բնազդները քայքայման այդ իրադրության մեջ փարթամ հող են գտնում ծաղկման համար:

Այս ամենը երևույթի մի կողմն է, նրա ողբերգական էությունը, որ «Կարմրաքարում» ծանրակշիռ տեղ է գրավում:

Պակաս կարևոր չի նաև մյուս կողմը, վեպում արծարծված այն թեման, որը կապվում է ժողովրդական առողջ տարերքի, ժողովրդական խավերի զգացողությունների հետ:

Պահպանելով ժամանակի պատմական ու սոցիալական հատկանիշները՝ հայ գյուղի բնութագրության մեջ, ժամանակաշրջանը

դիտելով զարգացման ընթացքում, Բակունցը միաժամանակ և ոչ պակաս չափով կանգ է առնում նաև հայ գյուղացիության կենցաղի լուսավոր ու առաջավոր գծերի վրա, ժողովրդական կենսափիլիսոփայության ու վարքագծի այն երևույթների վրա, որոնք կապվում են հայրենի հողի, աշխատանքի, մարդկայնության, բարոյական աղնվության հասկացությունների հետ: Այստեղ, այս գրվածքում նույնպես, Բակունցը արծարծում ու զարգացնում է իր ստեղծագործության առաջատար թեման, բացում է «մոռացված աշխարհի», հասարակայնորեն «անզարգացած իրականության» բանաստեղծական ու մարդկային բովանդակությունը, ժողովրդական կյանքի՝ ապագայի համար պիտանի արժեքները:

Իրականության մեջ գոյություն ունեցող մարդկային հարուստ արժեքներով էլ հիմնավորվում է հայ գյուղացիության հոգեկան աշխարհի ու գիտակցության մեջ աստիճանաբար առաջացող «լուսավորման» ընթացքի, սոցիալական վերափոխման ընթացքի նկարագրությունը, որով առհիշտ ընդհատվում են «Կարմրաքար» անավարտ վեպի էջերը:

Պատմական զարգացման հարուստ պրոբլեմատիկան վեպում մեկնաբանվում է ոչ թե վերացական դատողությունների ու սխեմաների ձևով, ոչ թե անտեսագիտական ու վիճակագրական տվյալների դրական գունավորումով, այլ գյուղական կենցաղի, գյուղական տիպերի, գյուղական պրոբլեմների գեղարվեստական վերլուծության ճանապարհով:

Էպոպեան սկսվում է Կարմրաքար գյուղի ծննդաբանության վերաբերյալ դրավոր աղբյուրներում պահպանված տվյալների ու բանավոր խոսքի մեջ շրջող ավանդությունների հիշատակությամբ:

«Կարմրաքար գյուղի մասին առաջին անգամ հիշատակում է դրենազիր գնդի պետ Երմոլով 2-րդը իր այն ռապորտում, որ 1823 թվի ապրիլի 27-ին ներկայացրել է Կովկասյան մարզի պետ՝ ինֆանտերիայի գեներալ Ալեքսեյ Երմոլովին:

Ըստ այդ ռապորտի, այն ժամանակ Կարմրաքարն ուներ 19 ծուխ, որոնցից հարկատու չէին միայն երեք ծուխ: Ո՛չ ռազմական և ո՛չ էլ անտեսական նշանակություն չտալով, գնդապետը Կարմրաքարը համարել է ոչ որպես գյուղ և դիմացը նշանակել՝ «մշտական ձմեռանոց»: Երևի այդ ակնարկ էր այն մասին, որ Կարմրաքարը շրջապատված էր անտառով, զուրկ էր հաղորդակցության միջոցներից և միայն երկու բանուկ կածանով էր կապվում արտաքին աշխարհի հետ»:

Առաջին գրավոր վկայությունից հետո Բակունցը բերում է նաև երկրորդ գրավոր աղբյուրը. «Այդ թվականից մի քանի տարի հետո՝ նույն վայրով անցել է նաև մի վարդապետ, որի ճանապարհորդական հիշողությունների մեջ կարելի է գտնել Կարմրաքարի անունը: Այդ գյուղի մասին նա գրել է հետևյալը. «Խորաձոր անդունդ և դաշտաձև հովիտ, զարդարյալ ծաղկոք և առատ բուսոք: Գարունն աստանոր բերի զնմանություն Եդեմի»:

Գրավոր հիշատակարաններից ընտրված համառոտ փաստական տեղեկանքներից հետո հեղինակը մի կողմ է քաշվում և խոսքը տալիս է հերոսներին: Սրանք խոսում են, վիճում, նոր փաստարկումներով ու վկայություններով ապացուցում կամ հերքում Կարմրաքարի հիմնադրման այս կամ այն տարբերակը: Համաձայնության չգալով, նրանք նորից են վիճում, նորից խորհրդածում և այսպես անվերջ: Պատմական անկողմնակալ հետաքրքրությունը չէ, որ նրանց ստիպում է այնքան կիրք ու եռանդ դնել իրենց խոսքերի մեջ: Այդ վիճաբանությունների մեջ ընդգծվում է այն գործնական շահագրգռությունը, որ ժամանակի կտրուկ փոփոխությունը դրել է նրանց առաջ: Կարմրաքար անվան ստուգաբանությունից և գյուղի հիմնադրման վերաբերյալ տարածված ավանդություններից ավելի նրանց հետաքրքրում է գյուղի այսօրվա դրությունը, հողի և աշխատանքի սոցիալական պրոբլեմը: Անցյալին են դիմում՝ պատմական ավանդություններով պատասպարվելու գյուղական կյանքի վրա ուժեղացող զրոհներից:

«Տարին տասներկու ամիս քարի, քոլի հետ կոխ կենաս, մաճը բռնած է՛ս ցաքուրը վարես, է՛ս քարի տակ սերմ գցես, էլի ձմեռվա կեսին ուշաղը ցամաք, պարկը դատարկ... Ես իմ տասվածը, Օրանի թուրքերը որ չլինեին, մեր օրը սև էր,— ասում էր Ունանը, որը ոչ միայն Կարմրաքարում, այլև շրջակա գյուղերում հայտնի էր որպես լավ մաճկալ»:

Մաճկալ Ունանը, ջրաղացպան Անդրին, այգեգործ Ավան ամին, գյուղացիների մեծամասնությունն այն կարծիքին են, որ «Կարմրաքարը ապրելու տեղ չի», որ անցել են երանելի ժամանակները, որ, ինչպես պնդում է ջաղացպան Անդրին, «առաջ հողը պտուղ էր տալիս, հիմա հողը խռովել ա՞: Հին խոսք է, որ հողը կռիվ չի սիրում... Հիմա էլ կուժմունքը շատ է, մարդոց մեջ լիությունը խանգարված է: Կովը որ կով է, էլի չարացած ժամանակ կաթը քաշում է: Հողն էլ է՛դպես: Երեսը հազար մեղավոր մարդ է կոխ տալիս, թքում են, արյուն են թափում... Արտի մեջ սատկած շուն են գցում: Էլ էն հողը պտուղ կտա՞...»:

Կարմրաքար գյուղի բնակիչների դատողությունների այսպիսի հոլովույթը, անկասկած, կապված է գյուղի զարգացման պատմական ընթացքի հետ և անպայմանորեն սոցիալական հիմքեր ունի։ Գյուղացիների սոցիալական զգացողությունները վիպում ներկայացվում են դրանց հակադիր գաղափարախոսական ձևերի հետ ունեցած ընդհարումների ձևով։ Գյուղացիական բնածին, առողջ, կյանքով ստուգված իմաստության կողքին այդ նույն միջավայրում արտահայտվում են նաև քրիստոնեական հնազանդության ու համակերպման տրամադրություններ։ Այս տրամադրությունների կրողն է գյուղի քահանան՝ Տեր-Նորընծան, հասարակ ու ժողովրդասեր մի քահանա, որ «մեկին համոզում էր, թե ամեն տեղ են մարդիկ այդպես ապրում, ջաղացպան Անդրու հետ համաձայնվում էր, որ Կարմրաքարի դուռը վերուստ ուղարկած պատիժ է, երկրորդին մխիթարում էր և հոգով քաշելով հայտարարում, որ վերջիվերջո հողն է մարդուն պարտակելու. «Հող էիր և անդրեն հող դարձար»։

Սոցիալական ուղղակի բախումներ չի տալիս Բակունցը գրվածքի նախերգանքային մասում,— այդ բախումները նա ցուցադրում է մարդկանց «մտքերի» մեջ և, դրանով նախապատրաստում, ապագա գոտեմարտերի հիմքերը, նախերգանքի մեջ բացում է էպոպեայի գեղարվեստական գլխավոր թեման։

Այստեղ Բակունցը պարզում է հողի նկատմամբ երկու վերաբերմունքի, երկու տրամագծորեն տարբեր հայացքների գոյությունը գյուղական իրականության մեջ։ Դա, փաստորեն, երկու աշխարհի թեմայի սկիզբն է։ Դրանցից մեկը ժողովրդական ճշմարտության վարպետների, արդարության, «հողի բարեկամների» աշխարհն է, մյուսը՝ հողի իրավական տերերի, բայց «հողի թշնամիների», անարդարության պաշտպանների աշխարհն է։ Նայած թե Կարմրաքարի բնակիչներից ով ինչ վերաբերմունք ունի հողի նկատմամբ, պաշտպանում է այն, թե հափշտակում, սիրում է այն, թե միայն թալանում,— այս վերաբերմունքով էլ որոշվում է նրանցից յուրաքանչյուրի սոցիալական ու հոգեբանական նկարագիրը։

Հողի փիլիսոփայությունը Բակունցի այս գրվածքի ամենանվիրական ու ամենախոր գաղափարն է. այդ փիլիսոփայության կրողներն իրենց սոցիալական ողբերգությունից են քաղում հողապաշտության զգացմունքը։ Այդ գաղափարի շուրջն էլ վիպում ստեղծվում է գեղարվեստականորեն հիմնավորված, պատմությամբ հագեցած կոնֆլիկտը գյուղական իրականության մեջ, կոնֆլիկտ, որի մի ծայրում կանգնած են խոջա Հիբանը, սրա որդիները, մյուս ծայրում՝ գյուղի բազմափորձ ծերունիներն ու սրանց շառավիղները,

«Հողի Թշնամիներն» ու «Հողի բարեկամները»։ Գյուղացիների հին սերունդը, որի ներկայացուցիչներն են Անդրին, Ավան ամին, Ունանը, Շալունց Սիմոնը, որդեգրել է յուրահատուկ բարոյախոսություն՝ կյանքի կառուցվածքի հավիտենական անփոփոխության մասին։ Ճիշտ է, նրանց անբնական է թվում կյանքի այդպիսի կառուցվածքը, նրանք հաճախ են դժգոհում, երբեմն տարերային բողոք են արտահայտում իրենց սոցիալական Թշվառության դեմ, իրենց գոյապայմանների դեմ, բայց շահագործման կապանքներից ազատագրվելու համար նրանք գործնական քայլեր անելու փորձեր չեն անում։ Իրենց տնտեսական անզորության պատճառով էլ նրանք ամբողջովին գտնվում են խոջա Հիբանի տիրապետության տակ։

Գյուղացիները թեև ունեն շահերի ազոտ գիտակցություն, գլուխ են ջարդում՝ գտնելու իրենց գոյությունն արդարացնող կռվաններ, հավելյալ «գեղեցիկ» աշխարհներ են կառուցում՝ իրական դաժան աշխարհի կողքին, բայց ակնկալությունների միամիտ երազանքն սահմանից այն կողմ չեն անցնում։

Խենթ ու միամիտ երազողներ են Բակունցի գյուղացիները՝ ապավինած հույսին, բնության ողորմածությանը, չապականված անցյալի վերհուշին, ավելի շատ՝ աստվածային ճակատագրին։ Նրանց հակապատկերն է խոջա Հիբանը՝ Բաֆֆու, Պ. Պռոշյանի, Մուրացանի երկերում նկարագրված վաշխառուի շարունակությունը։ Հիբանի բնութագիրը՝ նրա վարքագիծն ու «փիլիսոփայությունը» Բակունցը տվել է գեղարվեստական ցայտուն ուժով ու խորությամբ։ Խոջա Հիբանը արդեն դուրս է գալիս ասպարեզից ֆիզիկապես, բայց նրա Թողած բարոյական ավանդներն իրենց ուժը պահպանում են այդ միջավայրում։ Հիբանի անաստնական բարոյախոսությունը անցնում է արդեն դիրքեր գրաված որդիների ձեռքը, որոնք յուրովի խմբագրում են հոր պատգամները և որդեգրում են՝ իբրև հետագա գործունեության ծրագիր։ Գյուղացիության սոցիալական ողբերգությունը և շահագործման խաստությունը իր բարձրակետին է հասցված գրվածքում նկարագրված պարտահատուցման տեսարանում. «Երեքով ներս էին մտնում կիսամութ սենյակը։ Հյուրն ու Մկրտումը կանգնում էին շենքի մոտ, Հիբանը մոտենում էր բուխարիկին, ձեռքը մեկնում և ծխնելույզի միջից հանում փոքրիկ անդուկը, որից հետո միայն որդին մոտենում էր.

— Կարդա՛,— ասում էր խոջան և մեկնում մի սանադ։ Եվ հենց Մկրտումը սկսեր կարդալը՝ «Վեր առիմ և պարտ եմ...», հայրն ընդհատում էր.

— Է՛դ չի,— և մի ուրիշն էր տալիս։ Երբ գնում էր սանադն ու տալիս որդուն, Հիբանը ծնկներին կռթնած սպասում էր, մինչև Մկրտումը պիրկասպ անելով կարդա խոնավությունից դեղնած ու տեղ-տեղ խմորով կպցրած սանադը... «Վկա եմ... վասն անդրադարձության և խնդրանոք նրա սույն արքը հաստատեմ և արքունական կնիքովս դրոշմեմ...»։ Կարդում էր որդին, իսկ հայրը վիզը բնքած լսում էր, աչքերը ճպճպացնում, սեղմում էր աչքերը, ասես արցունք կա, որ հիմա պիտի քամի, աչքերի չորությունը մեղմի։ Վե՞հ և պատկառելի էր նրա դեմքը այդ վայրկյաններին։ Կարծես մահվան վճիռ էին կարդում։ Եվ բնկուզ վճիռը բնդարձել էր այդ ծերունին, նրա դեմքին նայողը կմտածեր, թե նա զղջում է ու սիրտը ցավում է։

Պարտաթուղթը կարդալուց հետո Հիբանը փակում էր անդուկը, թուղթը մոտեցնում նկոզին ու մի խոր հոգոց բաշում։ Այդ հոգոցից հետո պատկերը փոխվում էր։ Հիբանի աչքերն էլ չէին ճպճպում, այլ բացվում էին, անթարթ սևեռում նորնկի սեղմած բռունցքին։ Սկսում էր հաշիվը։ Ամեն մի կոպեկը տնտղում էր, նայում դրին ու նշանին։ Եթե բղթադրամ էր, ծնկան վրա էր դնում, ծալքերը հարթում, բութով և ցուցամատով տրորում, մի քանի անգամ հարցնում.

— Հա ղալը չի՞ն... Մկրտում, անունդ քարին գրիմ, մի տես, իմ աչքերը լավ չեն ջոկում, տես, նշանը տեղն է...— ու մինչև Մկրտումը բղթադրամի վրա կգտներ հոր ուզած նշանը, խոջան սրտնեղած ասում էր.— ափսոս չի ոսկին... մաքուր հաշիվ, ո՛չ ծալվել ունի, ո՛չ կեղտոտվել։ Է՛... Խեր բարաքյաթը կորավ, հազար...-ից փող են կտրում, ամոթ չինի ասել...»։

Բալղակի և Շիրվանզադեի բուրժուաների՝ Սվդենի Գրանդեի և Մարկոս Ալիմյանի վաճառն է հիշեցնում խոջա Հիբանի մահվան պատկերը։ Այս պատկերում Բակունցը ներկայացնում է մեռնող վաշխառուի յուրօրինակ մտահոգությունը՝ կուտակած արժեքները շրջանառության մեջ դնելու, իր հոգին կենդանի պահելու համար։ Հիբանի սոցիալական հետադիմական հայացքներն ու ծրագրերը, նրա գործելակերպը, շարունակում են որդիները՝ կուլակության բարձրացող ուժերը։

Մկրտումն ու Սիրիմը՝ որդիները, հիմնավորապես նվիրվում են այն գործին, որ կատարում է խոջա Հիբանը։ Բայց տարբերություններ կան վաշխառուների հին և նոր սերունդների միջև։ Բակունցը հարազատորեն ցուցադրում է խոջայի որդիների աշխույժ գործունեությունը հոր մահից հետո, նրանց գործելակերպի ձևափո-

խության ընթացքը: Կարմրաքարում «բարեգործության» ցուցանակով, զերմանական ինժիների օգնությամբ, կառուցվում է սղոցարան: Սղոցարանի կառուցումը, որ «հրաշք» է թվում միամիտ ու աշխարհից անտեղյակ գյուղացիներին, իր հետ բերում է շահագործման ավելի նուրբ և քողարկված ձևեր: Այս փաստով Բակունցը ներկայացնում է կապիտալիստական հարաբերությունների, այսպես կոչված, «կուլտուրական ձևավորման» մեխանիզմը:

Հիբանի և նրա որդիների թեման վեպի կարևորագույն մասն է՝ ժամանակաշրջանի կյանքի ընդհանուր պատկերի մի ծայրաթեքը: Այդ թեման՝ վաշխառուների ու գյուղական «կապիտալիստի» գործունեության պատմությունն ու սոցիալական ճակատագիրը, գյուղաշխարհում տեղի ունեցող կերպարանափոխությունները Բակունցը զուգակցում է ժողովրդի ճակատագրի պատումի հոսանքին, կապիտալիստական արշալույսի ֆոնի վրա առանձնացնելով կյանքի կոնտրաստային սկզբունքները՝ անմարդկայնությունն ու մարդկայնությունը, հոգևկան-բարոյական անկումն ու էպիքական վեհությունը:

Բակունցի վիպական սիստեմում Խոջա Հիբանի և որդիների գիծը չի առանձնացվում որպես վիպական կոնֆլիկտի «հակադիր» ծայրաթև: Նվ, ընդհանրապես, Բակունցը «Կարմրաքարում» կառուցվածքային իմաստով «հրաժարվում» է կոնֆլիկտի այն ըմբռնումից, որ բնորոշ էր քննադատական ռեալիզմի վիպագրությանը:

Այն վրձինով, բանձր գույներով, կյանքի երևույթների անընդհատ հոսանքի նկարագրություններով, Բակունցը ցուցադրում է պատմական ժամանակաշրջանը՝ տեսանելի ու «անտեսանելի», էական ու «անէական» հակասություններով, գծերով ու գծիկներով, ռելյեֆով ու մանրամասներով, հոգեբանական ու սոցիալական տեղաշարժով,— մի խոսքով նա տալիս է կյանքի ընթացքը:

Բակունցյան վիպական սիստեմում գոյություն չունի գլխավոր և երկրորդական դեպքերի, կենտրոնական ու դրվագային հերոսների տարանջատում: Ժամանակի ընթացքը վերարտադրելու համար նա կիրառում է, երաժշտական տերմինով ասած՝ բազմաձայնության սկզբունքը: Բազմաձայնության սկզբունքի կիրառումը տուրք չէ անդեմ մասսայականության և ոչ էլ անտարբեր նկարագրությանը, այլ էպոպեայի ժանրային առանձնահատկություններով պայմանավորված ստեղծագործական նպատակ: Ո՞րն է բազմաձայնության սկզբունքի իմաստը. այն, որ հեղինակը, տվյալ դեպքում Բակունցը, ժամանակի իրականության մեջ չի առանձնացնում մի ուրիշ «վիպական իրականություն», ժողովրդական կյանքի բազմա-

տեսակ բնավորություններից չի ընդգծում մի քանիսը՝ համապատասխան սոցիալական ու հոգեբանական դերով, այլ աշխատում է դրվածքը դարձնել կյանքի անպայմանական ընթացքի հայելին։ Սա, իհարկե, չի նշանակում, թե նա կառուցման իմաստով հռչակում է նյութի անկազմակերպ մատուցման սկզբունքը։ «Կարմրաքար» վեպի բնակիչներից յուրաքանչյուրն ունի իր առանձնահատկությունը, իր ձայնի ինքնատիպ երանգը, որով և ստեղծվում է ժողովրդական կյանքի չբեկբեկված ռիթմը, մասնատման չենթարկված կյանքի ամբողջական պատկերը։

Ժողովրդական բազմանդամ ընտանիքի ամեն մի ներկայացուցիչ իր կոնկրետ բնավորությունն ունի, իր դեմքն ունի, արտահայտում է ազգային կյանքի այս կամ այն առանձնահատկությունը, ազգային կյանքի այս կամ այն գիծը։

Թե Ավան ամին՝ ընդհանուրի ցավերով տառապող ու հողի նկատմամբ ազնիվ, ուղղակի բանաստեղծական սիրով լցված մի ծերուկ, թե ավանդություններին ու պատմություններին անսպառ շահմարան, ջրաղացպան Անդրին, թե չար բախտից դժգոհ, բայց մաճկալի զբաղմունքը արվեստի աստիճանին բարձրացրած Ունանը, թե Շաքունց Սիմոնը՝ խնճ ու կրակ, ջրատար մի գյուղացի, Թևլունց պառավը՝ հանդուգն ու ցամաքած մի գեղջկուհի, զինվորությունից վերադարձած Արզումանը, բուլղար ավազակապետի պատմությամբ հափշտակված դարբին Վանևսը,— մյուս բոլոր գյուղացիներն իրենց ճակատագրով, հանդիսանում են ժողովրդական ամբողջական կյանքի առանձին ելուստները։ Նրանցից յուրաքանչյուրի հետ կապված առանձին դրվագները՝ ամեն մեկի գործն ու վարմունքը՝ առնված ընդհանուր էպիքական հոսանքի մեջ, բացահայտում են ժամանակի պատմությունն ու հայ ժողովրդի ազգային կյանքի առանձնահատկությունները։

«Ժողովրդական վեպի» ժանրային նպատակադրումից է ծնվել վիպասանի առանձնահատուկ ուշադրությունը մասսայական տեսարանների նկատմամբ։ Մասսայական տեսարաններն այն հանդույցներն են, որտեղ լուծվում են ժողովրդական կյանքի խնդիրները, որտեղ հողի աշխատավորները հանդես են գալիս իրենց բնավորության ու վարքագծի բնորոշ գծերով։

Մեզ հասած հատվածներում այդպիսի գեղարվեստական խնդիր ունեն ջրհեղեղի, զորահավաքի ու գյուղի ավերման մասսայական տեսարանները։

Չրեղեղի տեսարան: *Բնության անսանձ տարերքի առաջ Կարմրաքարի գյուղացիները դրսևորում են կոլեկտիվիստական զգացումներ ու վարքագծի բարձր արժեքներ: Այս պատկերով Բակունցը յուրովի ցուցադրում է անգամ դժբախտության մեջ արտահայտվող ժողովրդական արդարամտության ու բարության, մարդկայնության ու համազգացման մեծ ուժը:*

Ջորահավաքի տեսարան: *Այս հանգուցային տեսարանում տրվում է ողբերգական հանգամանքների պատկերը և այդ հանգամանքների մեջ դասակարգային ինքնագիտակցության զարթոնքը՝ հողի աշխատավորների միջավայրում: Գյուղացիության տարերային բողոքը նշաններ է ցուցաբերում գործնական պայքարի անցնելու համար: Վիպասանի ուշադրության կենտրոնն է դառնում սոցիալական ինքնագիտակցության ընթացքի պատկերումը. հայ գյուղն իր միջից ծնում է նոր տիպի հերոսներ, վարքագծի նոր ձևեր: Այս երևույթը առաջին հերթին կապվում է համաշխարհային պատերազմի խրամատներից դեռ նոր միայն տուն դարձած ու վերստին զորահավաքի կանչված Արղումանի կերպարի հետ,— հերոսական, համարձակ մի բնավորություն, որ արդեն գիտակցում է ժողովրդի մեջ ամբարված հզոր ուժը, որ հիանալի բաղադրանյութ է՝ հեղափոխական ընդվզումների մասնակիցը դառնալու համար: Արղումանը արդեն գոնվում է խմորման ու պայքարի ճանապարհին: Նրա հետ են նաև ուրիշ գյուղացիներ, այդ թվում դարբին Վանեսը, ազատասիրական գրքերով հափշտակված մի ըմբոստ ու որոնող գյուղացի:*

Ձեյթայի ավերման տեսարան: *Հայ-ադրբեջանական ազգամիջյան ընդհարումներից մի դրվագ, որտեղ ցույց է տրվում, մի կողմից, անմարդկային բնազդների սանձազերծումը, մյուս կողմից՝ երկու հարևան ժողովուրդների խաղաղասիրական էությունը, նրանց անչար ու արդար բնավորությունը: Հայ գյուղացու հումանիստական քայլը ադրբեջանական գյուղացու ավերված տան նկատմամբ,— Ջոլախ Պուղանը, անհուն կսկիծով Թհմուրի քանդված տան պատերն է շարում,— մի նոր կողմից է ցուցադրում ժողովրդի հավաքական բնավորության պայծառ գծերից մեկը:*

Դարբին Վանեսի որոնումները, Արղումանի հերոսական վարքագիծը, գեղջուկ հերոսների գործունեության մասշտաբների ընդլայնումը,— այս ամենը ասում են, որ վիպասանը գրվածքի շարունակության մեջ զարգացնելու էր հին և նոր աշխարհների բախման թեման, ցույց էր տալու ժողովրդի սոցիալական ու հոգևոր վերա-

ծնության ակտիվ ուժերի հետագա ընթացքը՝ Հոկտեմբերյան հեղափոխության դաղափարների ազդեցությամբ։ Բակունցին դեպի այդ թեման էր առաջնորդում պատմական ճշմարտության ռեալիստական վերարտադրության ու մասշտաբայնության տենդենցը։

«Կարմրաքարի» լայնարձակ ձևի մեջ Բակունցը կիրառում է ոճաբանական մի քանի սկզբունքներ, բայց առավելապես դիմում է ռեալիստական մանրամասնություններով ժամանակաշրջանի կյանքի ընդարձակ հոսանքը հարստացնելու սկզբունքին։ Վեպը պարունակում է բազմաթիվ կոնկրետ պատկերներ, որոնք նկարագրությունները հարստացնում են սոցիալական զուգահեռներով. ամեն մի մանրամասն այստեղ դիտվում է և՛ որպես պատմական պրոցեսի մասնիկը, և՛ որպես հերոսների հոգեբանության ձևավորման նախադրյալ։

«Ռեալիզմը ենթադրում է լայնություն և ոչ թե նեղություն» նշանաբանը կարծեք թե ասված է նաև «Կարմրաքարի» մասին, որի նկարագրական-պատումային լայնությունը ոչ թե տուրք էր տարածական ընդգրկման տենդենցին, այլ պատմությամբ հագեցած ժամանակի խոր սինթեզին։ Սինթեզ, որ ստեղծվում է ժամանակի բնորոշ գծերի, կերպարների, հոգեբանական նրբերանգների, առօրյա մանրամասնությունների համադրության հոսանքից։

«Կարմրաքարը» գեղարվեստական միջոցների օգտագործման բազմազանությամբ, արտահայտչական գույներով ու հնչերանգների պես-պեսությամբ Բակունցի ամենահետաքրքրական գրվածքներից է։

Հեղինակի պատումը մերթ խոր ողբերգական շեշտեր է ընդունում, երբ նկարագրում է պատերազմի ավերածությունները կամ գյուղի ավերումը, մերթ կծու երգիծական, երբ նկարագրվում են գյուղի շահագործողները, օրինակ, Հիբանը, կերպար, որի միջոցով այնքան ուժեղ տրվում է մարդկայնության կորստի թեման։ Մերթ Բակունցի պատումը դառնում է քնքուշ, ջերմ, լիրիկական, երբ նկարագրում է գյուղաշխարհը՝ գյուղի մարդկանց աշխատանքն ու բնությունը, մերթ խոհական-վերլուծական, երբ նկարում է գյուղացիական տնտեսության ավերման պատկերները։ Մերթ Բակունցը հեղինակային բնութագրում է տալիս ժամանակի մասին, մերթ դիմում է ժամանակի պատկերման հետազոտական սկզբունքին, մերթ օգտագործում է առօրյա կենցաղային փաստերն ու խոսքի գեղջկական երանգները, մերթ դիմում է խոսքի նկարչությանը (օրինակ, գարնան զարթոնքի բնանկարը)։

Ճաբանական-հնչերանդային այս տարբեր հնարներն ու արտահայտչության գույները ենթարկված են կյանքի ռեալիստական բանձրացման սկզբունքին, պատմական իրականության ճշմարտությունը սոցիալական պատկերներով արտահայտելու սկզբունքին: Այս գրվածքի ռեալիստական արժանահավատությունն ու պատկերման ճշգրտությունը նկատի ունենալով կարող ենք ասել, թե գրողն այնքան լավ է ճանաչում իրականությունը, որ թվում է, թե հենց ինքն է կերտել այդ իրականությունը:

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆԻ ԹԵՄԱՆ: ՄԵԾ ՀԱՅՐԵՆԱՍԵՐԻ ՈՂԲԵՐԴԱԿԱՆ ՃԱԿԱՏԱԳԻՐԸ ՎԵՊՈՒՄ

1

Հայ ժողովրդի դարավոր պատմության ամենանշանավոր երևույթներից մեկն է Խաչատուր Աբովյանը, իր գործի պատմական արժեքով հավասարազոր մեսրոպյան նշանագրերի դյուտին, Վարդանանց ճակատամարտին, գիյոմնցիների ազատագրական պատերազմին։

Խաչատուր Աբովյանի սխրագործությունը՝ նրա հրեղեն գրիչն ու ազգային ինքնագիտակցության պատգամը, նշանակալից դեր խաղաց հայ հասարակական կյանքում՝ հեղափոխական գործիչների ու մտավորականների շարքերում, Միքայել Նալբանդյանից մինչև Ստեփան Շահումյան, Պերճ Պռոշյանից մինչև Եղիշե Չարենց։

Յուրաքանչյուր գրող ունի իր նվիրական անունը ժողովրդի պատմության մեջ։ Ակսել Բակունցի համար հայկական պատմության ամենագրավիչ կերպարն էր Խաչատուր Աբովյանը, որի մասին նա ասում է. «Հիանալի ֆիգուրա՝ ոչ միայն իր գրական նշանակությամբ, այլև իր կյանքով»։

Մեծ խորհուրդ է պարունակում այն փաստը, որ Բակունցի ստեղծագործության կարապի երգը եղավ ազգային կյանքի վերածննդության և ժողովրդի քաղաքական զարթոնքի շեփորահար Խաչատուր Աբովյանին նվիրված անավարտ վեպը։

Այդ վեպից «Խորհրդային գրականություն» հանդեսի 1935 թվականի երեք համարներում (№№ 1, 2, 3) տպագրվել է երեք ամբողջական, ավարտված հատված։ Առաջին հատվածը, որ կոչվում է «Դեպի լյառն Մասիս», Բակունցի ծրագրած վեպի նախերգանքն է և նվիրված է Արարատի գագաթը, բարձրանալու պատմությանը։ Մյուսը՝ «Lieber Armenier» խորագրով, վերաբերում է Աբովյանի կենսագրության համար կարևոր՝ ուսումնառության շրջանին,

ռուսահայ առաջադեմ երիտասարդության գաղափարական օրրան Դորպատի միջավայրին, իսկ երրորդ՝ «Գործ Մայրանա, դատեր Մկրտումի» հատվածը նվիրված է պարսկական տիրապետությունից ազատագրված Երևանի նահանգի իրադարձություններին, երբ օտարությունից հայրենիք դարձած Աբովյանը վարում էր Երևանի նահանգի գավառական դպրոցի տեսուչի պաշտոնը:

Ստույգ հայտնի չէ՝ Բակունցը ավարտե՞լ է իր այս մտահղացումը, թե՞ այնպես էլ չի կարողացել իրագործել ստեղծագործական ծրագիրը: Բանասիրական հետագա որոնումները՝ պետական արխիվներում և մասնավոր անձանց թղթերում, Երևանում և այլուր, թերևս լույս սփռեն հայ դրականության պատմության մեջ բաց մնացած խնդրի վրա:

Անտարակույս է, որ 1935 թվականից հետո,— մանավանդ, երբ տպագրված մասերը ոգևորությամբ ընդունեցին ընթերցողները,— Բակունցը շարունակել է աշխատանքը վեպի վրա և հավանորեն նոր գլուխներով ամբողջացրել: Եթե նկատի ունենանք, որ մինչև իր ողբերգական վախճանը Բակունցը հրապարակ չի հանել քիչ թե շատ աչքի ընկնող որևէ ուրիշ գրվածք, ապա պարզ կդառնա, որ այդ տարիներին նա ամբողջովին կլանված է եղել Աբովյանի կյանքի գեղարվեստական պատմությունն ավարտելու խնդրով: Այս ենթադրության համար հիմք-են ծառայում ժամանակակիցների վկայությունները, մասնավորապես Բակունցի կնոջ անվերապահ պնդումը, թե պատրաստի, բայց վերջին սրբագրության կարոտ վեպի ձեռագիրը գրողը տարել էր Մոսկվա՝ թարգմանության համար[1]:

Բակունցի կենսագիր Ռ. Իշխանյանի որոնումները պարզել են, որ «Խաչատուր Աբովյան» վեպը մտած է եղել Հայպետհրատի և Մոսկվայի ԳԻԽԼ-ի 1936 թվականի հրատարակչական պլանը[2]:

Սա նույնպես վեպի ամբողջացման մասին խոսող հաստատուն կռվան է: Նշանակում է՝ հեղինակը տեսել է իր գրվածքի ծայրը, այլապես միանգամից չէր պայմանավորվի երկու հրատարակչության հետ:

«Խաչատուր Աբովյան» վեպի «թերավարտ» լինելը դժվարին կացության մեջ է դնում Բակունցի ստեղծագործության հետազոտողին՝ անհայտության մեջ թողնելով վեպի գնահատության համար սկզբունքային հարցերի պատասխանը. ի՞նչ ընդգրկում, ժա-

---

[1] Հավանաբար մոսկվայաբնակ թարգմանիչ Հակոբ Խաչատրյանցի մոտ, որ Բակունցի տաղանդի գնահատողներից էր ու նրա անձնական բարեկամը:

[2] Ռ. Իշխանյան, Ակսել Բակունց, էջ 65:

մանակագրական ի՞նչ մասշտաբներ էր ունենալու վեպը, արդյո՞ք Խաչատուր Աբովյանի ամբողջ կյանքն էր ընդգրկելու, թե՞ բավականանալու էր նրա կենսագրության հիմնական հանգույցներով. պատմակենսագրական վե՞պ էր գրում Բակունցը՝ հետամուտ Աբովյանի կյանքի դրվագների ժամանակագրական հերթագայության, թե՞ գրում էր իսկական իմաստով՝ «զանգվածային» պատմական վեպ՝ Աբովյանի և նրա ժամանակի, հայ ժողովրդի հասարակական-քաղաքական կյանքի վերածնության, լուսավորական շարժման դրամատիկական գոտեմարտերով հարուստ ու բարդ դարաշրջանի մասին:

Ջնայած այս և մի շարք ուրիշ գեղագիտական ու պատմագիտական կնճռոտ հարցերի առկայության, որոնց ապաւիչ ու վերջնական պատասխանը չեն կարող տալ ընթերցողին ծանոթ հատվածները, «Խաչատուր Աբովյան» վեպը հայ գրականության պատմության կայուն արժեքներից մեկն է և՛ նրանով, որ նվիրված է մեր ժողովրդի նոր պատմության ամենանվիրական ու ամենաողբերգական դեմքին, մեր «կուլտուրայի բոլոր սկիզբների սկզբին», և՛ նրանով, որ պատմական վեպ ստեղծելու առաջին քայլը լինելով սովետահայ արձակում, սկզբնավորում էր և՛ պատմավեպի ստեղծագործական պրակտիկան, և, առհասարակ, պատմագեղարվեստական ժանրի պրոբլեմն էր առաջադրում:

2

Բակունցը պատմական վեպ գրելուն ձեռնամուխ եղավ այն շրջանում՝ 30-ական թվականների սկզբին, երբ սովետական հասարակության գիտակցության մեջ, ճիշտ է, ցավագին և դժվարին վերապրումներով, հաճախ ոչ հիմնական ուղիներով, այլ թևանցիկ նրբաշավիղներով, որոնվում էին ժողովուրդների ներկան ու ապագան նրանց անցած ճանապարհի հետ կապող գլխավոր հանգույցները: Դա նշանակում էր հաղթահարել պատմության անշարժության կամ «կորուկ» սահմանազատման գռեհիկ ու ոչ պատմական հայացքը, որ լայն շրջանառություն ուներ հեղափոխությանը հաջորդած առաջին տասնամյակում:

Ժողովուրդների կյանքում վերստին արթնանում էր «պատմության զգացմունքը», այն հզոր ճառագայթը, որ ցրելով ժամանակների հեռավորության թանձր մշուշը՝ լուսավորելու էր պատմական զարգացման շղթայի գլխավոր հանգույցները: Այդ տարիներին, մասնավորապես գիտական շրջաններում, զգաստ վերաբերմունք է

մշակվում գեհհիկ-սոցիոլոգիական կոնցեպցիաների ու պատմափիլիսոփայական ծուռ սխեմանների հանդեպ։ «Sturm und Drang»-ի շրջանի՝ 20-ական թվականների մոլեգնության չափ ծայրահեղ բացասումների փշալարերի միջով ժողովուրդները քննական հայացք են նետում իրենց անցյալին՝ արքաների ու տիրապետող դասակարգերի պատմությունից զատ առանձնացնելով հասարակության առաջադիմական ուժերի՝ ժողովրդական լայն զանգվածների պատմությունը։

Նոր դարաշրջանի պատմությունը թելադրում էր զուգահեռներ որոնել անցյալ դարաշրջաններում, որպեսզի հասատատվեր մարդկության պատմության մեջ հեղափոխության պատմական անխուսափելիությունը, պրոցեսի անընդհատությունը, շարժման ընթացքը։ Հետաքրքրական է նաև այսպիսի մի երևույթ. այդ տարիներին զգալիորեն ընդարձակվում է «պատմություն» հասկացողությունը։ «Պատմության» մեջ են դիտվում ոչ միայն պալատական հեղաշրջումներն ու պատերազմները, ազատագրական կռիվներն ու դիվանագիտական բանակցությունները, այլև ժողովրդի քաղաքական ու սոցիալական հոգեբանության, նրա կուլտուրական զարթոնքի հարցերը։

Հասարակական ինքնագիտակցության զարգացման ու հայրենասիրական ձգտումների սրման հիմքի վրա էլ սովետական դրականության դաշտում խոր ակոսներ է գծում պատմական թեման, որ 20-ական թվականներին համարյա թե «արգելված գոտի» էր համարվում[3]։ Նկատի ունենալով նոր երևույթը, Մաքսիմ Գորկին 30-ական թվականներին արդեն գրում է. «Մեզանում, իմիջիայլոց, սահմռկվից իսկական և բարձրարժեք պատմական վեպ... որպիսին չի ճանաչել մինչհեղափոխական գրականությունը։ Անցյալում, հին գրականության մեջ, եղել են Ջագոսկինի, Մոսալսկու, Լաչեժնիկովի, Ա. Կ. Տոլստոյի, Վսեվոլոդ Սոլովյովի քաղցր-մեղցր, էժանագին երկերը և էլի ինչ-որ բան, նույնքան անարժեք ու նույնքան անհետաքրքիր»։

Հայ գրականությունը նույնպես, իբրև փոքր ժողովրդի գրականություն, սուր պահանջ է զգում դառնալու ժողովրդի երթուղիներին՝ գեղարվեստական պատկերով արտահայտելու սոցիալիզմի առաջ բերած կենսաձևի փոփոխությունները և քննելու հեղափոխությանն ապավինած ժողովրդի պատմական մաքառման ուղիները։

---

[3] Պատմական թեմայի տակ 20-ական թվականներին հասկացվում էին միայն անցյալի ռևոլյուցիոն շարժումներն ու գյուղացիական խռովությունները (Փարիզի կոմունան, Պուգաչևի ու Ռազինի ապստամբությունները և այլն)։

Պատմական ինքնաճանաչության ընթացքը,— որ 30-ական թվականների գրականության բնորոշ գիծն է,— մեզանում տեղի էր ունենում նկատելի չափով դիմադրողունակ գռեհիկ-սոցիոլոգիզմի, դրան գումարած նաև ազգային նիհիլիզմի մշակած սխեմաների հաղթահարման պայմաններում:

Այդ դժվարությունների հաղթահարման յուրօրինակ արտահայտությունն էր Եղիշե Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի ներքին, տանջալից հակասությունը: Չարենցի այդ նույն գրքում, կողք-կողքի, «անհասկանալի» հարևանության մեջ են այն ստեղծագործությունները, որոնցում նա ցուցադրում է ժողովրդի պատմության լուսավոր էջերն ու պայծառամիտ գործիչների պատմական սխրագործությունը և, «Պատմության քառուղիներով» ու «Մահվան տեսիլ» պոեմները, որոնց մեջ անցած հարյուրամյակների ժողովրդական մաքառումներն ու ժողովրդի զավակների նվիրական ջանքերը դիտվում են որպես «անիմաստ ու անառագաստ» ոգորումներ:

«Ես իմ անուշ Հայաստանի» եզակի բանաստեղծության հեղինակը, հոգեկան ժամանակավոր պառակտման պայմաններում, ստեղծում է մահվան տեսիլների շարքը և փարվում «անանցյալ անցյալի», ինքնուրույնությունից և ինքնատիպությունից զուրկ, «անբոց ու անդեմ» ժողովրդի պատմափիլիսոփայությանը: Հակասությունը, հավանորեն, առաջանում էր այն «տարօրինակ սիրուց», որ տածում էր մեծ բանաստեղծը իր ժողովրդի հանդեպ՝ ցավագնորեն վերապրելով գռեհիկ-սոցիոլոգիզմի հարվածները և «դիտավորյալ» ընդառաջ գնալով այդ հայացքներին:

Ժամանակավոր ու «անբացատրելի» այս տուրքերը չեն, իհարկե, բնորոշում Չարենցի և պատմության առնչությունները, այլ նրա հազվագյուտ սերը դեպի ժողովրդի պատմական երկարաձիգ ընթացքի ու գոյության սկզբունքները, սեր, որ անցնում է նույնիսկ նրա «նիհիլիստական», «մռայլ» գրվածքների միջով:

Եղիշե Չարենցն, իրականում, գրողների ու մտավորականների այն հոսանքի մեջ էր, որ պաշտպանում էր առողջ հայացքը, թե նոր հասարակության ու նոր կուլտուրայի կառուցումն անցնում է «անցյալավոր անցյալի» հոգևոր հարստության նորովի իմաստավորման ուղիներով:

Այդ հոսանքի մեջ էր նաև Ակսել Բակունցը, որ իր պատմագիտական հետաքրքրությունների և, առհասարակ, ստեղծագործության մեջ, ելնում էր մի ժողովրդի մեջ «երկու ազգի», մի ազգային կուլտուրայի մեջ «երկու կուլտուրայի», անցյալի պատմության մեջ

մշտապես գոյություն ունեցած երկու տարամերժ սկզբունքների պատվիրանից։ Գրողների համամիութենական առաջին համագումարում արտասանած ճառը ամբողջովին տոգորված է այդ կարևորագույն դրույթը հասկանալու և պաշտպանելու կրքով։ «Ես ցանկանում եմ,— ասում էր Բակունցը,— որ մեր ընկերները հիշեն Լենինի ոսկյա խոսքերը հին գրականության դեմոկրատական տարրերի և դրանց օգտագործման մասին»[4]։

Նոր հասարակության կառուցողները,— ասում էր Բակունցը,— պետք է տեր կանգնեն մարդկության կուտակած արժեքներին, ժողովուրդների հարուստ պատմությանը, չնմանվեն իրենց տոհմագրությունը մոռացած նորաթուխ-աքլորացած կոմանապարծներին, որոնք պատմական անցյալի անխոհեմ բացասումը համարում են նոր ժամանակների «վերին պահանջն» ու գերագույն սկզբունքը։

Գրականության ընդհանուր հոսանքում պատմական թեմայի ամրապնդվող դիրքերը կապ չունեին «պատմական ռոմանտիզմի» կենտրոնախույս հոգեբանության հետ, որի մասին դեռ մի հարյուրամյակ առաջ Կ. Մարքսը գրում էր. «Հեղափոխական ճգնաժամերի դարաշրջաններում նրանք (մարդիկ—Ս. Ա.) սարսափով դիմում են անեծքներին, օգնության են կանչում անցյալի ոգիները, նրանցից փոխ են առնում անուններ, մարտական լոզունգներ, տարազներ, որպեսզի հնության զգեստներով, փոխառյալ լեզվով խաղան համաշխարհային պատմության նոր գործողությունը»[5]։

Ռոմանտիկները պատմության մեջ էին սուզվում ու պատմական տարազներ հագնում՝ այնտեղ ազատ ու թեթև զգալու համար։

Բակունցին խորթ էր պատմության կենտրոնախույս և կույր պաշտամունքը, անցյալի հիշատակների անդեկ սրբագործումը։ Ո՛չ թե հնության սրբագործման տենդը, ո՛չ թե ինքնանպատակ ու անառագաստ ակադեմիզմը, այլ ժողովրդի պատմության ուղղությունը հասկանալու և նոր կուլտուրայի կերտման նպատակով խանդն էր մղում դեպի պատմության արժեքների վերագնահատություն։

Հին արժեքների գնահատության հարցը,— ասում է Բակունցը,— միայն պատմությանը ծանոթանալու հարց չէ, սոսկական հետաքրքրություն ու հարցասիրություն չէ, այլ ժողովրդին՝ նրա պատմական ամբողջության ոլորտում, անցած ճանապարհով ու գալիքի խորհուրդներով, ըմբռնելու խորապես արդիական պրոբլեմ է։ Նա

---

[4] "Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет„, М., 1934, стр. 212.

[5] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные произведения в 2 томах, Т. 1, 1955, стр. 212—213.

ուշադրություն էր դարձնում պատմության այն նյութերին, որոնք հարազատ էին նոր դարաշրջանի պահանջներին. «Միայն այժմ կարելի է նոր ձևով գնահատել անցյալը, մեր մեծ կուլտուրայի բոլոր նշանավոր մարդկանց։ Այստեղից էլ այն բուռն ցնծությունը, այն ուրախ երգերը, որ տարածվում են մեզանում ամենուրեք, սկսած Մինսկից մինչև Վլադիվոստոկ, Արխանգելսկից մինչև Երևան։ Խոսեց մեծ Համրը, խոսեցին աշխատավորները, խոսեցին առաջներում ճնշված ժողովուրդները»[6]։

Դարավոր նիրհից արթնացած ու հոգևոր ստրկության կապանքներից ազատագրված «Մեծ Համրի»՝ ժողովրդի պատմական ուղուն հետամուտ գիտակցությունն էլ պայմանավորեց Բակունցի հետաքրքրությունը հայ գրականագիտության և պատմագրության մեջ այնքան չարչարված «Աբովյանի պրոբլեմով»։

3.

«Աբովյանի պրոբլեմը» հարյուրամյա անցյալ ուներ հայ հասարակական մտքի պատմության ուղիներում։ Թե՛ նախասովետական ժամանակաշրջանում և թե՛ մեր օրերում մեծ գրողի, խիզախ մտածողի, լուսավորական շարժման պարագլխի և իմաստուն քաղաքագետի ժառանգությունն ու անձնավորությունը ստացել է ամենատարբեր մեկնաբանություններ՝ սկսած «կղերամիտ ու կրոնասեր» գործչի պիտակից մինչև հայ բուրժուական շրջանների գաղափարական էքսպանսիան փառաբանողի նախատինքը։ Աբովյանի անձնավորության և նրա անհայտացման դարավոր առեղծվածի պատվանդանի վրա իրենց «դասակարդային» նիզակներն են ճոճել հայ կղերականության քուրմերն ու լիբերալ հրապարակախոսները, «հոգեբանական դպրոցի» տնաբույս մետրերն ու «ֆատալիստական նախախնամության» առաքյալները, ստեղծելով հակադիտական տեսությունների ու գաղափարների մի թանձր շերտ...

«Միատիկ հայրենասեր», որ հայերի ազատագրական ակնկալությունները կապել է ո՛չ այլ բանի, քան նախախնամության ողորմածության հետ, չունենալով քաղաքական քիչ թե շատ որոշակի ծրագիր ու շահագրգռություն։

«Զգացմունքների աշխարհի մեջ» տարուբերվող, դրգռված անձնավորություն, որի մթագնած միտքը անկարող էր կողմնորոշվել ժամանակի հասարակական բարդ անցուդարձերում։

---

[6] „Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет", стр. 214.

Հայերի հատուկ պատմական առաքելության՝ ազգային մեսիանիզմի ու բացառիկության քարոզիչ։

Յարիզմի գաղութային քաղաքականության անվերապահ՝ ազդարար ու սպասավոր, որն իր գաղափարական ըմբռնումներով իջել է մինչև ցարական սատրապների ձգտումների աստիճանը։

Ժամանակի հասարակական-քաղաքական դոտեմարտից հետու կանգնած ու առհասարակ պայքարի անընդունակ հնազանդ պաշտոնյա։

Հաշտեցման քարոզիչ՝ թագավորական պետության խոնարհ հպատակի դիրքերում կանգնած։

Եվ այլն, և այլն։

Այսպիսի՝ պարսավագրության չափերի հասնող գույներով էր ներկայացնում Խաչատուր Աբովյանի գործն ու անձնավորությունը բուրժուական պատմագրությունը, «ըստ պատկերի յուրումն» չափում ու ձևում էր Աբովյանին,— ժողովրդական կյանքի վերածնության ու ազգային զարթոնքի ազդարարի բարձունքից նրան «իջեցնելով» մինչև «դասակարգային կախվածության» ճահիճը...

Աբովյանի ողբերգությունը բացատրվում էր ոչ թե ժամանակի քաղաքական պայմաններով, այլ նրա անկազմակերպ բնավորությամբ և նույնիսկ նրա դավանած գրական ուղղության՝ ռոմանտիզմին բնորոշ «նյարդային հիվանդությամբ»։

Խ. Աբովյանի աշխարհայացքի և ստեղծագործության պատմական արժեքի գնահատության հարցում նախահեղափոխական շրջանում արտահայտվել է նաև տրամագծորեն հակադիր ըմբռնումը, որը նրան կապում է ժողովրդական կյանքի նվիրական արմատների, հայ դեմոկրատիայի արմատական շահերի ու տրամադրությունների հետ, նրա գործի մեջ անսահմանորեն բարձր գնահատելով հայկական «մեռած կյանքի» նորոգման քաղաքացիական կրքոտությունը, վիթխարի հայրենասիրությունն ու ժողովրդասիրությունը, աննահանջ ու անվարան պայքարը խավար ժամանակների ու հանգամանքների դեմ՝ հանուն հայ ժողովրդի ազգային ու սոցիալական կյանքի վերածնության։ Այս գնահատությունը, ծայր առնելով ժողովրդի «մտածմունքներից»՝ ժամանակակիցների զրույցներից ու պատկերացումներից, Պ. Պռոշյանի և Մ. Նալբանդյանի, Ղ. Աղայանի և Ստ. Ոսկանի միջոցով հասնում է մինչև Հովհաննես Թումանյան և Ավետիք Իսահակյան, մինչև Վահան Տերյան ու Ստեփան Շահումյան,— որոնք հիմնական շեշտը դնում են ոչ թե Աբովյանի համար անխուսափելի պատմական թուլությունների, այլ

նրա ժառանգության առաջադիմական-դեմոկրատական էության վրա:

20-ական թվականներին նորից-նոր «Աբովյանի հարցը» անցնում է «գաղափարական վերանայման քավարանով»... Եվ նորից Աբովյանի վաստակի վրա, այս անգամ արդեն գռեհիկ-սոցիոլոգիզմի ջանքերով, բարդվում են նոր մեղքեր, նորից աղճատվում է Աբովյանի դիմապատկերը: Մասնավորապես շրջանառության մեջ է մտնում «գաղափարական նահանջի» հին ակունքներ ունեցող լեգենդը,— իբրև թե Աբովյանը, կյանքի վերջին շրջանում, համակերպվում է իրականությանը, վերանայում է իր նախկին հայացքներն ու փարում քրիստոնեական գաղափարախոսությանը:

30-ական թվականների սկզբին, երբ անցյալի պատմական արժեքների գնահատության ու գիտական մեկնաբանության հարցը առանձնապես սուր կերպով էր դրվում,— առաջին տասնամյակի թևաշաշ ձախություններից հետո,— նորից ասպարեզ է գալիս Խ. Աբովյանի պատմական դերի, նրա աշխարհայացքի ուղղության, նրա գրական վաստակի ու անձնավորության վերագնահատության խնդիրը:

Հետավոր տարիներից մինչև մեր օրերն էին հասել բազում ավանդություններ ու ենթադրություններ՝ Աբովյանի անհայտության մասին, բացատրություններ՝ իրարամերժ, հակասական բնույթի, տեսակետներ՝ ստույգ ու անստույգ, մի խոսքով պատմության ուղիներում լեռնացել էր հայ և օտարալեզու աբովյանագիտությունը՝ տրամագծորեն հակադիր ծայրաթևերով:

Անհրաժեշտ էր մարքսիստական գիտության լույսի տակ քննել այդ ամենը, ասել նոր ժամանակների ստուգված խոսքը Աբովյանի մասին, ցրել պատմության մշուշը, պարզել առեղծվածներն ու գաղտնիքները, և ոչ թե եղածներին ավելացնել նորերը: Անհրաժեշտ էր Աբովյանի գործն ու աշխարհայացքը միանգամից դիտել երկու պատմական իրականության լույսի տակ. այն իրականության, որի ծնունդն էր նա և այն իրականության, որ իր խոսքը պետք է ասեր նրա մասին: Բնական է, որ այսպիսի մոտեցումը հնարավորություն կտար Աբովյանին տեսնելու առանց «քրեստոմատիական ողորկության», նրա վիթխարի ուժով ու պատմական առանձին թուլություններով:

Ժամանակի խնդիրն էր՝ Աբովյանին դուրս բերել «դասակարգային» նեղ կաղապարներից և պատմությամբ ստուգել նրա գործի արժեքը:

30-ական թվականներին սկրնավորվում է մի նոր շրջան աբովյանագիտության մեջ: Այս շրջանի բնորոշ գիծն այն էր, որ չնայած սուր տարաձայնություններին, նոր ժամանակն էր ուղղություն տալիս, ճշտում ու սրբագրում, հնրքևլով՝ հաստատում, իսկական, եղծումներից ու կեղծումներից բեռնաթափված ճշմարտությունը Աբովյանի լուսավորական գործունեության պատմական նշանակության մասին:

4

«Աբովյանի հարցի» գիտական լուծմանը մասնակցում է նաև Ակսել Բակունցը, ստանձնելով պատմաբան-բանասերի դեր: 1932 թվականին Աբովյանի «անհայտացման» առնղծվածի մասին նա հատուկ գիտական հետազոտություն է գրում և հրատարակում առանձին գրքով: Աշխատությունը կոչվում է «Խաչատուր Աբովյանի «անհայտ բացակայումը» (արխիվային նոր վավերագրերի ու անհայտ նամակների հիման վրա գրեց Ակսել Բակունցը)»:

Այս ուսումնասիրության հրապարակ գալու բուն դրդապատճառը եղել է Խաչատուր Աբովյանի մասին գրվելիք վեպի ծրագիրը: Փաստն ինքնին խոսում է այն մասին, թե ինչքան լրջորեն էր Բակունցը մոտենում առաջադիր ստեղծագործական խնդրին, որքան պատասխանատու էր զգում պատմական վեպի գեղարվեստական ճշմարտությունը պահպանելու հարցում: Ծնվելով ստեղծագործական ծրագրի պատմական ակունքները բացելու միջոցին, Բակունցի ուսումնասիրությունը, սակայն, «վիպական նկատառումներով» ու վիպական խնդիրներով չի սահմանափակվում: Այն միաժամանակ, ամբողջ արությամբ և այդ տարիների համար հազվադյուտ բարեխղճությամբ, առաջ էր քաշում Աբովյանի գործի ու անձնավորության շուրջը գոյություն ունեցող և արդեն հնացած տեսությունների վերանայման խնդիրը:

Բակունցի հետազոտությունը ծնվեց գրականագիտության մեթոդը վերաիմաստավորելու, պատմական օրենքները մեթոդի հիմքը դարձնելու, սոցիոլոգիական ու փիլիսոփայական տեսակետները պատմությամբ ստուգելու, փաստը, թվականը, վկայությունը գիտության հիմնահիմախթը դարձնելու շրջադարձի օրերին:

Դա շրջադարձ էր այն իմաստով, որ պատմագրությունը սկսում է թոթափել մտածողության վերացականությունն ու սխեմատիզմը, կասկածի տակ է առնում վաղեմի կոնցեպցիաների իրավացիու-

թյունը, ձգտում է պատմության փաստերի ու սոցիոլոգիական բացատրությունների զուգակցմանը:

Հայ պատմագրության մեթոդի նորացման արտահայտություններից մեկն էլ Բակունցի գիրքն էր:

Անկարևոր չէ այն փաստը, որ Բակունցի աշխատությունը սովետական ժամանակաշրջանում լույս տեսած առաջին մենագրությունն է Աբովյանի մասին և սովետական աբովյանագիտության աչքի ընկնող նշանաձողը:

«Խաչատուր Աբովյանի «անհայտ բացակայումը» ուսումնասիրությունը նվիրված է երկու գլխավոր, արմատական հարցի պարզաբանման:

Առաջին հարցը Աբովյանի «անհայտ բացակայումի» առեղծվածի նոր բացատրության փորձն է, երկրորդը՝ Աբովյանի աշխարհայացքի ու քաղաքական դիրքորոշման վերագնահատության խնդիրը: Առաջին հարցի պատասխանը Բակունցի գրքի թուլությունն է՝ «աքիլլեսյան գարշապարը», երկրորդինը՝ նրա կարևորագույն ծառայությունը աբովյանագիտությանը:

Որո՞նք են Բակունցի ուսումնասիրության այդ երկու կողմերը:

Աբովյանի անտիպ հիշատակարանների, նամակագրության, նրա գեղարվեստական ստեղծագործության առանձին տվյալների, նորահայտ արխիվային վավերագրերի, ժամանակակիցների հիշողությունների ու ժողովրդի մեջ շրջող զրույց-ավանդությունների հիման վրա Բակունցը մեկ առ մեկ քննում է Աբովյանի անհայտացման վերաբերյալ դոյություն ունեցող, հանրածանոթ ու անծանոթ ենթադրությունները («սև կառքի»՝ քաղաքական աքսորի լեգենդը, ինքնասպանության՝ «գլուխը մահու տալու» տեսակետը, սիրային հողի վրա նրա դեմ կազմակերպված դավադրության վերսիան և այլն) ու առաջադրում է «անհայտ բացակայումի» կամ «կամովին հեռանալու» մի նոր տեսակետ, որը հանդում է հետևյալին.

Աբովյանն իր կյանքի վերջին շրջանում հուսախաբվում է ռուսական զենքի հաղթությունից, առհասարակ Ռուսաստանի դիրքորոշումից սպասած իր քաղաքական-սոցիալական ծրագրերի ու ակնկալությունների մեջ, և առնելով «անհանգիստ ժամանակի»՝ 1848 թվականի եվրոպական հեղափոխության համբավը, «շարժվում է տեղից», հայ փախստական դյուղացիության մի մեծ խմբի հետ հեռանում է «ռուսական պետության սահմաններից»՝ Արաքսի մյուս ափը: Աբովյանի «հարկադրյալ փախուստը», նրա գաղափարական «շրջադարձը», Բակունցը չի կապում որևէ քաղաքական

խմբակցության գործունեության հետ, այլ նրա անցումը դիտում է որպես «Հայաստանի ներսի մասում»՝ ոչ ապստամբական հողերում երկրագործությամբ զբաղվելու նպատակով արված քայլ:

Բակունցը գրում է, որ Աբովյանը կյանքի վերջին շրջանում «անձնական հուսախաբություն» էր ապրում, որի գլխավոր պատճառն այն էր, որ «ցարական ռեժիմը հայոց ազգի»՝ այսինքն նախկին «Հայկական մարդի» գյուղացիության համար ակնկալած բարիքների փոխարեն բերից կնուտ և աղքատություն»[7]:

Հուսախաբությանը հետևից «փախուստը այն միջավայրից, որտեղ այլևս ոչ մի կռվան չուներ»[8]:

Իսկ ի՞նչ գործ ունեն այստեղ 1848 թվականի եվրոպական շարժումները: Այս հարցին Բակունցի տված պատասխանից պարզվում է, որ «հեղափոխության լուրը միայն առիթ էր, արտաքին հարված, որը նրան տեղից շարժեց այնպիսի նպատակով, որ անմիջական ոչ մի կապ չուներ 1848 թվի հեղափոխության հետ»[9]:

Իսկ փաստացի ի՞նչ տվյալներով է պարզաբանում Բակունցը Աբովյանի «շրջադարձը»՝ նրա հարկադրյալ փախուստը: Նա հենվում է գերազանցորեն այն մի քանի վկայությունների վրա, որ պարունակում է «ժողովրդի մատածմունք» կոչված գրի առնված փաստաթուղթը (Նամակը)՝ Աբովյանի «չերևալու» պատճառի մասին: Նամակագրի ենթադրյալ հույսը՝ «ումուտը», թե մի օր Աբովյանը կերևա, նրա հավաստիացումը, թե նրան տեսել են այս ու այն վայրերում (Ակոռի, Կարս, Գյանջա և այլն), Բակունցը դարձնում է «զորեղ փաստարկներ», խորամուխ չլինելով դրանցում ընդգծված ցանկության, հույսի և ոչ թե հավաստիության մեջ: Միևնակա մյուս փաստարկը, թե պաշտոնական գրագրություններում Աբովյանին դիտում են որպես «անհայտ բացակայող» (այդպիսիք էին կոչվում նրանք, «որոնց մասին հաստատ տեղեկություն ունեն, թե անվտանգ անցել են սահմանը»), նույնպես չէր ամրապնդում առաջարկված հիպոթեզը: Եվ, վերջապես, Բակունցի մեջբերած գերմանացի ճանապարհորդների տեղեկությունները՝ Մորից Վագների և Ֆր. Բոդենշտեդի թողած վավերագրերը, ընդգծում են Աբովյանի անբավականությունն իր միջավայրից ու նրա «անանձնական» հուսահատությունը, բայց չեն բացատրում անհայտացման նոր ուղիներ:

Բակունցի նոր տեսակետը քննության չբռնեց:

---

7 Ա. Բակունց, Խաչատուր Աբովյանի «անհայտ բացակայումը», էջ 57:

8 Նույն տեղում, էջ 62:

9 Նույն տեղում, էջ 52:

Պատմաբան Աշոտ Հովհաննիսյանը 1933 թվականին հրատարակած «Աբովյան» պատասխան գրքում իրավացիորեն նոր վերսիան համարում է ավելի «վիպական-բելետրիստիկական», քան գիտականորեն համոզիչ տեսակետ, որ առաջ չի շարժում Աբովյանի «անհայտացման» առեղծվածի լուծումը, այլ «Արաքսի մի ափից տեղափոխում է մյուս ափը»[10],— դարձյալ անպատասխան թողնելով հարյուրամյա վաղեմիության ունեցող գաղտնիքը: Պատմաբանը սրամտորեն Աբովյանի կորստյան առեղծվածը համեմատում է մեռնող և վերադարձող հերոսների (Արտավազդ, Մհեր և այլն) ժողովրդական առասպելաբանության հետ և դրանով բացատրում «ժողովրդի մտածումների» մեջ անդրադարձած «հետանալու և մի օր երևալու» մոտիվը:

Բակունցի առաջ քաշած էմիդրացիայի տեսակետը և՛ փաստական առումով, և՛ մանավանդ՝ իբրև եղրակացություն, սխալ էր ու գիտականորեն չհիմնավորված: «Առեղծվածի» լուծման նախկին ուղիներին բանասերը հավելում էր մի նոր առեղծված...

Իսկ ո՞րն է Բակունցի ուսումնասիրության դրական տենդենցը՝ «փախուստի» լեգենդին և առհասարակ հնացած տեսակետներին ներուստ հակադրվող կոնցեպցիան: Դա Աբովյանի ժառանգության ու գործունեության ներքին բովանդակությունը որոշելու հարցում Բակունցի հանդես բերած պատմական խորաթափանցությունն է:

Հարուստ փաստարկումներով ու վավերագրերով ներկայացնելով Աբովյանի հերոսական մաքառման ուղին, նրա պայքարը ընդդեմ ցարական չինովնիկության, էջմիածնի հոգևորականության, հայ վաճառականության «ոսկե գահի», Բակունցն այդ ակտիվ ու հետևողական օպոզիցիայի հիմքում տեսնում է դյուղացիական դեմոկրատիայի հետ Աբովյանի ունեցած մերձավորագույն առնչությունները: Սույն բացատրությունը այսօր այնքան անառարկելի ճշմարտություն է, որ ո՛չ մի տեղ և ո՛չ ոքի կողմից չի վիճարկվում, բայց Բակունցի աշխատության լույս ընծայման շրջանում, երբ գռեհիկ սոցիոլոգիզմը իշխող դիրքեր էր գրավել ոչ միայն գիտության, այլև հասարակական գիտակցության մեջ,— դա գիտական ու բարոյական իսկական խիզախություն էր: Իհարկե, Բակունցը մենակ չէր և ոչ էլ առաջինն էր այդ տեսակետով ասպարեզ գալիս: Իր թիկունքում նա ուներ դեմոկրատական մտքի ավանդությունները՝ Միքայել Նալբանդյանից մինչև Հովհաննես Թումանյան,— որոնք ի դեմս Աբովյանի տեսնում էին հայ ժողովրդի կյանքի դեմոկրա-

---

[10] Աշոտ Հովհաննիսյան, *Աբովյան*, Երևան, 1933, էջ 76:

տական վերածնության սկզբնավորողին ու մեծ ժողովրդասերին, հայրենիքի անշահախնդիր զավակին և բռնության ու ստրկության դեմ մաքառող նահատակին: Բակունցը առաջինն էր սովետահայ բանաստեղծների մեջ (այս դեպքում դրողը հանդես էր գալիս այդպիսի կոչումով), որ նախապաշարված մտքերի դիմադրությունը հաղթահարելով, Աբովյանի պատմականորեն ճշգրիտ արժեքավորումն էր բերում՝ նրա աշխարհայացքը կապելով դեմոկրատիայի գաղափարական տրամադրությունների, գյուղացիության ու արհեստավորության անմիջական կենսական շահերի, նրանց քաղաքացիական ընդվզումների հետ և նրա հոգևոր դրաման մեկնաբանում էր նույն այդ պլեբեյական շերտերի քաղաքական անկազմակերպվածությամբ:

Եվ որքան էլ Բակունցը ճշմարիտ չէր «փախուստի» վերաբերյալ հարուցած ենթադրություններով ու ապացույցներով, այդուամենայնիվ, հենց այն պարագան, որ «անհայտ բացակայման» գաղտնիքի համար նա ոչ թե ինչ-որ զուտ հոգեբանական պատճառաբանություններ էր որոնում նախորդ վերծանողների պես, այլ դա կապում էր Աբովյանի դարաշրջանի քաղաքական հանգամանքների հետ, վկայում է բակունցյան կոնցեպցիայի առաջադիմական էության: Այս եզրակացությունը Բակունցի հետազոտության դրական արժեքն էր՝ գիտականորեն ճշմարիտ ու պատմականորեն ավելի արդարացի, քան Աշոտ Հովհաննիսյանի կոնցեպցիան, որ նա առաջադրեց «Աբովյան» պատասխան դրքում:

Ո՞րն է պատմաբանի կոնցեպցիայի բովանդակությունը:

Նրա տեսության հայտարարն են այն տողերը, որով բացվում է դիրքը. «Ընկ. Ակսելի վերսիան հետաքրքրական է ոչ այն տեսակետից, որ Աբովյանի անհայտացման չապացուցված հին վերսիաներին ավելացնում է մի նորը, ասենք թե հնագույնը: Հետաքրքրականն այն է, որ այդ վերսիան ջանք է անում վերագնահատելու Աբովյանին. Աբովյանը հայտնվում է մեր առաջ որպես մի մարդ, որը պատակավում է ֆեոդալական և կապիտալիստական տիրող դասակարգերի և ցարական տիրող ռեժիմի հետ, փախչում է շրջապատի մութ ու դորշ միջավայրից, ողբերգական վախճան ունեցած իր այդ ժեստով իսկ կարծես նախատինք դառնում իշխող ուժերի ու հասկացողությունների դեմ... Այն մարդը, որի գործունեությունը թվում էր թե գաղափարախոսական անդրանիկ ազդարարն էր կովկասահայ միջավայրում սաղմնավորվող կապիտալիստական հարաբերությունների և որի գլուխ-գործոցը («Վերքը».—Ս. Ա.) մեա-

ժամանակ գովքը ցարական էքսպանսիայի ու նախերգանքը բուրժուական նացիոնալիզմի,— հայտնվում է այստեղ որպես մեկը, որ անդրադարձնում է գյուղացիության հակակրանքները ցարիզմին և բուրժուազիային, երես շուռ տալիս տիրող ռեժիմին և տիրող հասարակարգին...»[11]:

Աշոտ Հովհաննիսյանը լեգենդ ու նախապաշարմունք է դիտում Աբովյանին «գյուղացիական գաղափարախոս» համարող տեսակետը:

Այս բանավեճի մեջ գործ ունենք մի հետաքրքրական երևույթի հետ. Աշոտ Հովհաննիսյանը, որ այնքան հմուտ կերպով ու փայլուն տրամաբանությամբ հերքեց «փախուստի» տեսակետը,— այդ ամենը կատարում է հակապատմական նախադիր սխեմայի համաձայն Աբովյանի և հայ դեմոկրատիայի մեջ «գաղափարական խրամատը» հաստատելու նպատակով:

Ի՞նչ ուղիներով ու ապացույցներով է պատմաբանը Աբովյանին պարփակում «ազգայնական ու դասակարգային նեղ հորիզոնների մեջ», նրան ներկայացնում որպես կովկասահայ բուրժուազիայի գաղափարական մունետիկ ու «ցարիզմի հաղթաշարժ էքսպանսիայի» փառաբանող:

Մեջտեղ է գալիս «սոցիոլոգիական դպրոցի» փորձված կշռաչափը՝ տվյալ պատմական գործչի ծագման ու դաստիարակության չափանիշը:

Ո՛չ այս, ո՛չ այն,— Հովհաննիսյանն առաջին հերթին ջրում է Աբովյանի սոցիալական ծագման՝ գյուղացի լինելու «առասպելը» (՞), նրա սոցիալական ծագման ակունքները բացատրում ազնվական դասի, ունևոր գերդաստանի՝ «գյուղի թարխաններին» շառավիղ լինելու հանգամանքով: Ապա անցնում է հարցաթերթիկի մյուս «ուշագրավ» տվյալին. Աբովյանին ներկայացնում է որպես «վանական» թեորիայի ու վանական պրակտիկայի՝ խունկի ու մոմի, խաչի ու գավազանի ջերմեռանդ, ծնկաչոք պաշտպան: Հետո նրա բուրժուական գաղափարախոսությունը բացատրում է այն փաստով, որ Աբովյանն ապրել է քաղաքներում (Երևան, Թիֆլիս, Դորպատ), հասնելով մինչև այն «միամտությանը», թե էջմիածնի փարաջավոր դպիրը իր պատանությունն անց է կացրել Վաղարշապատում, որը առևտրական կենտրոն էր և վանքի շրջապարիսպների մեջ կային մի քանի առևտրական խանութներ, որոնց առաջ Աբովյանը զբոսնել է...

---

[11] Աշոտ Հովհաննիսյան, Աբովյան, էջ 2:

Ուսումով ու դաստիարակությամբ «պատրաստի բուրժուան» Եվրոպական «իմացական ավազանում»՝ Դորպատում, գտնվում է ներհակ, խաչաձև ազդեցությունների տակ, բայց ըստ պատմաբանի վկայության, ավելի ներշնչվում է ժամանակի ռեակցիոն ուսմունքներով, քան 1830-ական թվականների ազգային-ազատագրական ու սոցիալական շարժումներով, ժամանակի «ազատամարտ մտքով». «Դորպատը շնորհեց միայն Աբովյանի սոցիալական գիտակցության երկվությունը. այն մորից իդեալական նրա տեսադաշտը դասակարգային գիտակցության նոր տարրեր, բայց արմատախիլ չարեց նրա հին սոցիալական հոգեբանությունը»:

Այնուհետև. բուրժուական պրակտիցիզմի արտահայտություն է համարվում Աբովյանի հարցասիրությունը դիտությունների բազմաթիվ ճյուղերով:

Անստույգ ու ոչ պատմական կոնցեպցիան հիմնավորելու համար Աշոտ Հովհաննիսյանը անտեսում է նույնիսկ այնպիսի հանրածանոթ ճշմարտություններ, ինչպես ժողովրդական գրականության և լեզվի բարեփոխման ծրագիրն էր: Դուրս է գալիս, որ Աբովյանն անկեղծ չէր, երբ ասում էր, որ ինքը գրում է իր «ազիզ ազգի համար», թե գրականության և լեզվի աշխարհականացման խնդիրը նա առաջադրում էր այն նպատակով, որ ժողովուրդը լավ հասկանա բուրժուազիայի պատվերներն ու ներքին շուկայի «լեզուն»:

«Ձևնք կասկածում,— գրում է պատմաբանը,— անշուշտ, կուլտուրական իր այս ձեռնարկումներով (խոսքը մանկավարժական ռեֆորմների մասին է.— Ս. Ս..) Աբովյանը օբյեկտիվորեն ճանապարհ էր հարթում ցարիզմի գաղութային էքսպանսիայի առաջ՝ անդրադարձնելով այս մարդում կովկասահայ առևտրական բուրժուազիայի ընդհանուր և տևական ինտերեսները»[12]:

Քաղաքական «հեղափոխականության» լեգենդը ժխտելու համար Աշոտ Հովհաննիսյանը չի պլանում անգամ «նոր փաստերով» ամրապնդելու Աբովյանի կապը եկեղեցու հետ, ինչպես նաև պսակազերծելու եվրոպական այն գիտնականներին ու ճանապարհորդ-օրիենտալիստներին (Ֆր. Պարրոտ, Մ. Վագներ, Բոդենշտեդ), որոնք այս կամ այն չափով ազդեցություն են ունեցել Աբովյանի վրա, կամ վկայություններ են թողել նրա ապրած ողբերգության մասին:

Վերջապես պատմաբանը Աբովյանին համարում է ոչ թե ժամանակի քաղաքական մթնոլորտի զոհ, այլ նրա ողբերգությունը,

[12] Աշոտ Հովհաննիսյան, *Աբովյան*, Երևան, 1933, էջ 91:

նրա «վերապրած հոգեկան գալարումները» դիտում է որպես դավանած գրական ուղղության՝ ռոմանտիզմին բնորոշ «պաթոլոգիական անդրադարձում»։

«Ճանապարհ հարթելով գալիքի առաջ, պատմականորեն նա սեղմված էր տակավին հնի շրջանակներին»,— գրում է պատմաբանը և «դիալեկտիկական» այս բանաձևը բովանդակավորում որպես հնի, ֆեոդալականի երազանք ու նորի, բուրժուականի մեծարանք։

Անկասկած է, որ Աբովյանի աշխարհայացքի մեջ կան պատմական սահմանափակություններ ու պատմական սուվերներ։ Դրանք, իհարկե, ենթակա չեն մեղքերի «ավետարանական թողության», այլ խոր բացատրության ու սկզբունքային գնահատության պահանջ են առաջադրում։ Աշոտ Հովհաննիսյանի քննական ակնարկում երևույթի բարդության, բազմակողմանիության և հակասականության արհեստականորեն ենթարկվել է փաստերի բացարձակացման ու բևեռացման օրենքին։ Պատմական այնպիսի բարդ երևույթի, ինչպիսին Աբովյանի ժառանգությունն է, հասարակացումը, անխուսափելիորեն տանում է դեպի պատմականության խախտումներ։ Բանասիրական ու գրականագիտական հետագա ուսումնասիրությունները ասպարեզ հանեցին անճիշտ շրջագծերի վրա ձևված այս և ուրիշ կոնցեպցիաների սխալները և հաստատեցին Բակունցի «վերագնահատության» պատմական արդարացիությունը։

Բակունցը դրանով ելնում էր նոր աշխարհայացքի բարձունքը։

5

«Խաչատուր Աբովյանի «անհայտ բացակայումը» հետազոտությունը՝ վերագնահատության սլաքով, յուրատեսակ տակտիկական քայլ էր Բակունցի կողմից՝ ավելի խոր, իսկական արմատներով ու բնորոշ կապակցություններով հասկանալու Աբովյանի անձնավորությունն ու նրա ժամանակը, ավելի ճիշտ ըմբռնելու պատմության զարգացման գլխավոր ուղղությունը՝ հակասություններով ու ղիգզագներով, և ճիշտ որոշելու նշանավոր անհատի պատմական գործողության էությունը։

Բակունցը հավատացած էր, որ գրականության և գիտության մեթոդների միջև չեն կարող լինել մեծ տարբերություններ, որ վեպ գրելով նա պետք է հաստատի իր գիտական կոնցեպցիայի ճշգրտությունը, վերջինիս միջոցով էլ հարստացնի իր գեղարվեստական

կոնցեպցիան։ Բակունցի գիտական աշխատությունն ու վեպը նույն նյութի մշակման տարբեր ձևերն են և ոչ թե մտածողության տարբեր եղանակների դրսևորումներ։

Գիտնական-բանասերը նախապատրաստից-նախորդեց արվեստագետին ոչ միայն սեփական գեղագիտական կոնցեպցիայի որոնումներով, այլև վիպական անհրաժեշտ նյութի հայթայթումով։ Ուրիշ խոսքով՝ գիտական ուսումնասիրության արդյունքները կոչված էին Բակունցի արձակը սնելու ոչ միայն գաղափարներով, այլև պատմական հավաստիություն ներշնչող աղբյուրներով, փաստերով ու եղելություններով։

Ի՞նչ նշանակություն էր տալիս Բակունցը պատմական աղբյուրներին, ինչպիսի՞ հարաբերություն էր նա ենթադրում պատմական փաստի, իրական տվյալի ու գրական հորինումի միջև, ինչպիսի՞ մոտեցում էր մշակել ժողովրդի անցյալին նվիրված գրվածքի պատմական նյութի ճշգրտության հարցի կապակցությամբ։

Այս հարցերի պատասխանների համար ունենք երկու կարևոր աղբյուր։ Առաջինը՝ անավարտ վեպի հատվածներն են, երկրորդը՝ Ն. Վ. Գոգոլի «Տարաս Բուլբա» էպոպեայի հայերեն թարգմանության համար Բակունցի գրած առաջաբանն է։

Անդրադառնալով Գոգոլի գրվածքի ստեղծագործական պատմությանը, նրա ակունքներին ու կազմավորման տարրերին, Բակունցն ասում է. «Տարաս Բուլբայի» մեջ հիշատակված հերոսներից շատերը ոչ միայն պատմական անձնավորություններ են, որոնց մասին Գոգոլը տեղեկություններ է հավաքել հին տարեգրություններից, այլև ոմանք եղել են հեղինակի նախահայրերն ու նրանց մասին ավանդել է տոհմական քրոնիկան... Գոգոլի ստեղծագործության համար պատկերների, ոճի և նյութի անսպառ աղբյուր էր այն անգիր վեպերն ու զրույցները, որ նա լսում էր բանդուրիստներից ու շնորհալի պատմող ծերունի կոզակներից։ Եվ «Տարաս Բուլբայի» շատ էջեր, հատկապես պատերազմի նկարագրությունները, ամբողջովին, երբեմն ընտրությամբ, առնված են այդ անհայտ պատմիչների ավանդած պատմություններից»[13]։

Գոգոլի երկի իրապատում հիմքերը մատնացույց անելով, Բակունցը չի մոռանում նշել նաև «ոչ իրապատում» պարագան, բովանդակության այն հարստությունը, որ «Տարաս Բուլբան» դարձնում է գեղարվեստական խոսքի անկրկնելի կոթողներից մեկը։ «Նրա (Գոգոլի.— Ս. Ա.) հանճարեղ երևակայությունը պիտի ստեղծեր և հագեցներ այն ամենով, ինչ ամենից չքնաղն է «Տարաս Բուլ-

[13] Ակսել Բակունց, Գրականության մասին, էջ 85։

բայի» մեջ. ստեպը՝ արևով ողողված, նրա անսահման հարթությունը, որտեղ Գոգոլի երևակայությունը, ինչպես սանձակոտոր նժույգ, կարող էր անարգել խայտալ. նա կարող էր ճախրել, ինչպես հպարտ ուրուր, նա հողմի նման կանցներ Դնեպրի առափնյա եղեգների վրայով, վարար ջրերի հետ, կաղմկեր Սև ծովի վրա և ոչ մեկը չի թողել այնպիսի էջեր, որտեղ լիներ այդքա՜ն արև, այդպիսի սանձարձակ տարերք և այդ տարերքի նման դյուցազուններ»[14]:

Այս մեջբերումներից պարզ է դառնում, որ «Տարաս Բուլբայի» գրավիչ հատկություններն են դիտվում, մի կողմից՝ պատմական նյութի հավաստիությունը («Տեղեկություններ է քաղել տարեգրություններից», «ավանդել է քրոնիկան», «աղբյուր էին անգիր վեպերն ու զրույցները»), մյուս կողմից՝ ստեղծագործական երևակայությամբ կերտված գեղարվեստական պատկերը («Երևակայությունը... սանձակոտոր նժույգ»):

Բակունցի դատողություններից պարզվում է նաև, որ նույնը չեն խնդիրները, որ դրվում են պատմաբանի և այն արվեստագետի առաջ, որ հանդես է գալիս պատմական թեմայով: Պատմությունը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ հանդես է գալիս միանգամայն ուրույն բնույթով ու ձևով, ժանրային ու ոճական ուրիշ նկատագրով:

«Խաչատուր Աբովյան» վեպի տպագրված հատվածները վկայում են Բակունցի երկարատև ու ջանադիր քննական աշխատանքը պատմական ժամանակաշրջանի համար բնորոշ վավերագրերի և Աբովյանի ձեռագրերի հետ, որոնք վեպի կառուցման տարիներին մեծ մասով դեռևս հրապարակված չէին[15]: Գիտնականի հազվագյուտ բարեխղճությամբ ու աղբյուրագետի կորովով նա ուսումնասիրել է Խաչատուր Աբովյանի հարուստ արխիվը՝ դորպատյան շրջանի հիշատակարանները, գիտական և ուղեդրական ուսումնասիրությունները, նամականին, պաշտոնական գրագրությունը և վերջապես՝ նրա գրական ստեղծագործությունը: Այնուհետև. Բակունցն իրեն «վերաձևելով» պատմաբանի, ազգագրագետի, լեզվաբանի, ճանապարհորդի,—ծանոթացել է ժամանակաշրջանի այլևայլ գրավոր աղբյուրների՝ եկեղեցական կոնդակների ու հոգևոր գործիչների գրություններին, դատարանական արձանագրություններին, պարսկական տիրապետության և ռուսական զորքերի հետ կապված պաշտոնական վավերագրերին, ազգագրական ժողովածուներին,

---

[14] Ակսել Բակունց, Գրականության մասին, էջ 92:

[15] Բակունցը Աբովյանի ձեռագրերը ուսումնասիրել է գրողի թոռան՝ Կ. Աբովյանի տանը, երբ դեռ դրանք հանձնված չէին գրական թանգարան:

ապա՝ բանավոր զրույցներին, դրառումներին, դարի լեզվական ընագրերին։ Պատմական հետազոտության՝ հնության դրոշմը կրող տվյալների ու բեկորների միջոցով հմուտ հնագետի աչքով նա վերականգնել է դարաշրջանի կենցաղի ու սովորությունների, աշխարհագրական ու էթնիկական միջավայրի, նիստ ու կացի, հասարակական տարբեր շերտերի փոխհարաբերությունների «պատմագիտական» նկարագիրը։ Այդքանն, իհարկե, բավական չէին պատմական գրվածք գրելու համար։ Դրանք, այսպես կոչված, «առաղձն» ու «շինանյութն» էին՝ գեղարվեստական կառուցվածքի անհրաժեշտ տարրերը։

«Ես սկսում եմ այնտեղից, որտեղ վերջանում է փաստաթուղթը»,— ասում է սովետական պատմական վեպի ականավոր դեմքերից մեկը՝ Յու. Տինյանովը[16]։

Այդպես էր ըմբռնում իր գեղարվեստական խնդիրը նաև Բակունցը. պատմական փաստերի արժանահավատության պահանջը նա չի հասկանում որպես այդ տվյալների մեխանիկական պատճենում ու գործողության շղթայի վերականգնում. պատմական սկզբնաղբյուրների տվյալների բազմազանության և հարստության միջից աշխատում է գտնել պատմական փաստի «ոչ փաստացի», ընդհանրացնող հատկությունը և երևույթի անհատականությունը, այսինքն ընտրում է այն ճանապարհը, որը գեղագետին տարանջատում է պատմաբանից, ազգագրագետից, հնէաբանից։

Այսպիսով, սկսելով որպես պատմաբան, գրողն այնուհետև ժխտում է պատմաբանին՝ պատմական վավերագրերի «վերջվածքից» սկսելով իր գործը։ Այդպիսին է Բակունցի աշխատանքի բնույթն ու իմաստը։

Անցյալ կյանքի մասին պատմող գրավոր հուշարձանների օգնությամբ, որոնք հաճախ ցաքուցրիվ, կտկտուր, «հարևանցի» տեղեկություններ են պարունակում այս կամ այն իրադարձության մասին, նա հայտաբերում է հարյուրամյա վաղեմության մարդկային կենդանի հարաբերությունների, սոցիալական ու հոգեբանական կրքերի բնական հյուսվածքը, պարզում է անցյալի հոգեբանական «գաղտնիքները»։

«Խախտելով» գեղագիտական օրինաչափությունները, Բակունցը սյուժեի մեջ է ներմուծում պատմական փաստը։ Այդ փաստը նրա համար դառնում է գեղարվեստական պատումի այն առարկան, որ ենթարկվելու է գեղարվեստականության ճնշմանը։

---

[16] Сборник „Как мы пишем", Л., 1930, стр. 163.

Այս կամ այն պատմական աղբյուրի օգտագործումը կամ բացթողումը կապված է ընտրության սկզբունքի հետ։ Տվյալ փաստի ընտրության մեջ արտահայտվում է ոչ միայն դրա գեղագիտական նշանակությունը, այլև գաղափարական մեկնաբանության ուղղությունը։ Փաստերի բացթողումը նույնպես գեղարվեստական որոշակի դեր ունի։ Պատմական եղելության և՛ օգտագործումը, և՛ բացթողումը հավասարապես կախված է գրողի կոնցեպցիայից։ Պատմական նյութով գրողը մասնավորապես կարևոր շեշտը դնում է այն բանի վրա, որ իրականության փաստը չկղզիանա, այլ բացվի իր լայն հնարավորություններով, դառնա արվեստի ճշմարտության նախադրյալ։

Պատմական-իրական փաստից «չհեռանալու» և միաժամանակ այդ փաստի կամ փաստաթղթի սոցիալական ու հոգեբանական էությունը արվեստի արժեքի վերածելու օրինակներով հարուստ է «Խաչատուր Աբովյան» վեպը։

Ահա, օրինակ, «Գործ Մայրանա, դստեր Մկրտումի» գլուխը։

Մայրանը իրական անձնավորություն է եղել՝ Մարիամ անունով[17]։ Նա ազգակցական կապ է ունեցել Աբովյանի հետ («քեռադստեր իմոյ»— հիշատակում է նրա մասին Աբովյանը) և հանգամանքների բերումով ապրելիս է եղել Աբովյանի մոր հարկի տակ։

Մարիամը անչափահաս է եղել («11-ամի կենաց»), երբ նրան բռնությամբ ամուսնացրել են Երևանի բնակիչ Նիկողոս Սուքիասյանի հետ։ Բռնի ամուսնությունը ծանր հետևանք է ունենում։ Մարիամը թողնում-հեռանում է, դատապարտվելով հոգեկան ծանր վիճակի։ «Ողորմելի որբն ու այրին»— ասում է Աբովյանը նրա մասին[18]։

1838 թվականի մայիս ամսից սկսած Մարիամի գործի, նրա իրավական ու մարդկային դատի պաշտպանությունը դառնում է ժամանակի մեծ աղմուկ հարուցած գործերից մեկը, մի քանի տարի շարունակ իր վրա հրավիրելով հասարակության ուշադրությունը։ Էջմիածնի Սինոդի կարգադրիչ մասի վավերագրերը[19] վկայում են, որ Սինոդը մի քանի անգամ քննել է «քանաքեռցի Մարիամ Մկրտումյանի գործը» և չնայած դրան, անհետևանք է թողել ամուսնալուծության խնդիրը։

---

[17] Մայրան ձևը պատմական աղբյուրներում միայն մեկ անգամ է պատահում։ Դա վրիպակ է, սակայն այնքան մոտ է ժողովրդական հնչմանը, որ Բակունցը ընտրել է անվան այդ ձևը։

[18] Խ. Աբովյան, Դիվան, հատ. 1, 1940, էջ 46։

[19] ՀՍՍՌ պետական կենտրոնական պատմական արխիվ։

Մարդկային ոտնահարված իրավունքի կրքոտ ու հետևողական պաշտպանությամբ այդ տարիներին հանդես է գալիս Աբովյանը։ 1844 թվականին «այսահար» Մարիամի գործի առթիվ Աբովյանը երեք դիմում է ներկայացնում Էջմիածին՝ կաթողիկոսական տեղապահ և Սինոդի ատենադպիր Բարսեղ արքեպիսկոպոսին ու սպառնում նրան, որ հարցը դրական լուծում չստանալու դեպքում նա կդիմի քաղաքացիական իշխանությունների միջամտությանը։ Դրական պատասխան չստանալով, Աբովյանը գրավոր «աղերսագրություն» է ներկայացնում «վեհափառին»՝ Ներսես կաթողիկոսին (1845 թվականի փետրվարին)՝ «ողբալի որբս այս» Մարիամի մասին։ Նա աղաչում է շուտափույթ պատասխան տալ խնդրամատույցի հարցին։ Ահա այդ նամակի տեքստը. «Ո՛չ անվայել համարեմ ենթարկել ընդ սմին յոտս ամենաողորմածասէր՝ զպաղատանս ծառայիդ ի մասին տարաբաղդ որբոցելոյ, ուրումն ողորմելոյ, Մարիամ անուն կնոջ միոյ քանաքեռցւոյ, որ զամս տասն և հինգ տանջի չարաչար, գոլով անհայր և անմայր և անազգական գլխովին, և ոչ գտանելով ճար ու ազատութիւն ի մարդասեր հոգևորականաց մերոց։ Ողբալիս որբս այս ի 11 ամի հասակի ի իւրոյ բռնադատի ի մօրմէ իւրմէ ամուսնանալ ընդ առն միում օտարականէ, սիրեցելոյ միմիայն ի մօրմէ։ Բռնի քարշեն ողորմելին եկեղեցին, նովին բրռնութեամբ կարգան ի վերայ նորա զկարգ ամուսնութեան յարգոյ մերոյ քահանայք։ Բայց հուզեն անարգարեալ զայն, խղճահար հարսն իբրև այսահար ոք փախուստ առեալ անտի, դիմէ ի տուն հօրաքեռ իւրոյ, սպառնալ սրախողող զինքն առնել և ոչ տայ զանձն և զանմեղութիւն ի ձեռն առն այնպիսոյ, զոր ինքն ո՛չ կամի։ Յօրէ յայնմանէ խախտի նոցա ամուսնութիւն, այր նորա վաղուց կրկին ամուսնացեալ, ունի և զորդիս անգամ, այլ տարաբաղդ կինս այս տանջի ցայս վայր ոչ գտանելով ուստեքէ և յումեքէ օգնութիւն և ազատութիւն։ Հոգևորական իրաւարարն Երևանոյ միջնորդութեամբ իմով քննեալ զայս գործս նորա, ազատեալ և արձակ կացուցեալ է զնա, ամուսնանալ այսուհետև ընդ ում և կամի, այլ Սինոդն ոչ հայելով ի բազմանուագ բերանացի և գրաւոր աղերսագրութեան իմ, զայսմանէ ամի լրանայ ամբողջ զգալուստ ձերդ վեհափառութեան պատճառ կալեալ, ոչ համարձակի իւրովին արձակել զնա իսպառ։

Մա՞րթէ արդեօք մինչև ցայս վայր անգամ փակել զսիրտ մարդկային և զօրէնս աստուածային, անդ՝ ուր քարինք ևս աղաղակեն զանմեղութիւն և կոչին մարդասիրութիւն վեհափառ եպիսկոպոսապետիդ, քաջայոյս եմ փութով հնարիսցէ և հրամայեսցէ, ի բաց

ընկենուլ զայս անլուր բռնութիւն և տալ զազատութիւն կապելոյ յանգութ ձեռաց»[20]:

Պատմական ուրիշ վկայություններ ու աղբյուրներ նույնպես պահպանվել են այս հարցի մասին:

Ուշի-ուշով ուսումնասիրելով Մարիամի գործի վերաբերյալ պահպանված բազմաթիվ փաստաթղթերը՝ Աբովյանի դիմումները, Մարիամի խնդրագրերը, դատական ու եկեղեցական գրագրությունները, Բակունցն այդ եղելությունը դարձնում է վեպի կարևոր դրվագներից մեկը՝ բացահայտելու մարդկային և հակամարդկային ուժերի բախումը, մարդկային ողբերգության առաջացման սոցիալական նախադրյալները, Աբովյանի պայքարը ժամանակի օրենքների դեմ:

Մազաչափ անգամ չհեռանալով դեպքերի փաստացիությունից, Բակունցը ոչ թե նույնությամբ վերարտադրում է դատական գործի մանրամասնությունները, այդ գործի սկզբնավորման, ընթացքի ու վախճանի բոլոր տվյալները, այլ հանդես է բերում ստեղծագործական մոտեցում փաստերի հանդեպ, առանձնացնելով ամենաէականը՝ «գեղարվեստական խնդիրը» Մարիամի գործի պատմության մեջ:

Գաղափարական հիմնական շեշտը նա դնում է անչափահաս աղջկա բռնի ամուսնության վրա, ներկայացնելու հասարակական հետամնաց հարաբերություններով պայմանավորված մարդկային անմեղ հոգիների կործանումը: Մարիամի «դատական գործը» Բակունցը բեռնաթափում է ավելորդ շերտերից, արվեստի տեսակետից արժեք չներկայացնող գրագրական մանրամասնություններից, պահպանելով, իհարկե, գեղարվեստական խնդրի ապացուցման համար կարևոր մոմենտները: Այսպես, օրինակ, Աբովյանի գրած երեք դիմումներից նա «շարահյուսում» է մեկը, ուղղված ոչ թե Բարսեղ եպիսկոպոսին, այլ Ներսես կաթողիկոսին. դրանով նա ավելի սուր է դարձնում Աբովյանի և կղերականության միջև գոյություն ունեցող հակասությունը:

Բակունցը չի սահմանափակվում պատմական արժանահավատ փաստը վեպի հյուսվածքին պատվաստելով, այլ ընտրություն է կատարում ձեռքի տակ եղած փաստերից՝ հաշվի առնելով նախ և առաջ նրանց պատմական հարազատության աստիճանն ու գեղարվեստական հնարավորությունը:

Նա, մասնավորապես, մեծ ուշադրություն է դարձնում հերոսների բնավորության պատմական հարազատության խնդրին՝ պատ-

[20] Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. X, էջ 268:

մականության գլխավոր պայմանին։ Այս իմաստով զգալի հետաքրքրություն է ներկայացնում վեպի գլխավոր հերոսի՝ Աբովյանի կերպարի «պատմականության» հարցը։ Աբովյանի բնավորության և ճակատագրի հետ կապված բոլոր մանրամասնությունները Բակունցը քաղել է նրա ժամանակի գրավոր աղբյուրներից ու ավանդություններից։ Վերցնենք, օրինակ, վեպի «Դեպի լյառն Մասիս» նախերգանքը, որտեղ վերարծարծվում է Արարատի վերելքի պատմությունը։ Այս գլխի համար Բակունցը օգտագործել է Աբովյանի հոդվածը՝ «Նոր վկայություն պարոն պրոֆեսոր Պարրոտի՝ Արարատի գագաթը իսկապես բարձրանալու մասին» («St. Peterburgische zeitung», 1835, № 39), Ֆր. Պարրոտի «Reise zum Ararat», Մ. Վագների «Reise nach dem Ararat und Hochlandl dem Armenien» աշխատությունները, Աբովյանի դորպատյան հիշատակարանները և ուրիշ հնախոս աղբյուրներ, որոնցում կան բնորոշ ակնարկներ այդ փաստի կապակցությամբ։ Աղբյուրները, մասնավորապես, արժեքավոր տեղեկություններ են թողել հոգևկան այն ծանր ապրումների մասին, որ ունեցել է Աբովյանն իր համագյուղացիների երդմնազանցության լուրն առնելով. «Երդմնագրութիւնք եկեալ ի Հայաստանն»։

Այսպես, դորպատյան հիշատակարանում Աբովյանն արձանագրում է. «Բարերարն իմ կոչէ զիս ի ներքո, առ իւր։ «Ահա, սիրելի իմ, ես ստացեալ եմ, ասէ, զերդմնագրութիւն վասն ճանապարհորդութեան մերոյ ի Պետերբուրգոյ, յորում երկու սալդաթքն հաստատեալ են երդմամբ զելուներն մեր ի գլուխ լերին և երկու Հայքն ստեալ»։ Իբրև ձայն որոտոյ անկաւ ի լսելիքս, լսել զայսպիսի անհաւատարմութիւն ազգայնոց իմոց...»։ Յամոթոյ ոչ կարէի բարձրացուցանել զաչս։ Ա՜խ, հայրենակիցք իմ, մինչև երբ այսպիսի անարգութիւն։ Որպիսի խռովութիւն եմուտ ի սիրտ իմ այն ինչ նոքա հարցանէին զբարերարն իմ։ «Հայքն ստեա՞լ են, հակառակ երդման։ Ռուդո՛լֆ, «այսպես վատթար են Հայք»[21]։

Ահա մի ուրիշ օրագրային գրառում. «Ես տարի ընդ իս լի ամօթով զերդմնագիրս մերայնոց՝ զորս նա ետ ինձ ընթեռնուլ։ Վարագուրել կամելով զաններելի սխալանս մերայնոց ասեմ, «աղգայինք իմ մեղավոր են այս առաջի քո ի սուտ երդմունս իւրեաց, այլ այս ու ամենայնիվ Դուք կարէք այժմ կշռել, Թե յո՞ր թշուառութեան տգիտութեան սուղեալ կան նոքա»[22]։

---

21 Ս. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. VI, էջ 118—119։

22 Նույն տեղում, էջ 124։

Երդմնազանցության վերաբերյալ այս և ուրիշ նման տվյալներն օգտագործելով՝ Բակունցը ստեղծում է Աբովյանի տառապագին խորհրդածությունների նրբապատկերը։

Մի երրորդ օրինակ։ Աբովյանի դորպատյան օրագրերում հաճախակի հոլովվում են նրա ջերմ փոխհարաբերությունները պրոֆեսոր Ֆրիդլենդերի ընտանիքի հետ։ Աբովյանը անհուն գորովանքով է պատմում մանավանդ տիկին Ֆրիդլենդերի մասին, որ անում էր ամեն ինչ հայրենիքից հեռացած «ստուդենտի» հոգեկան խաղաղության համար. «Նա իբրև մայր սիրեաց զիս ի պանդխտութեան իմ...»։ Օրագրերում կան բազմաթիվ հիշատակություններ «բազմերախտ տիկնոջ» մասին. «Պրոֆեսորուհին ելեալ ի տեղւոջէ, բազում սիրով դնէ ինձ աթոռ նստիլ առ իւր, հարցանէ զորպիսութիւն իմ...», «ժամս ինչ զրուցումք ընդ միմեանս», «մեք ընթեռնումք զբանաստեղծութիւնս ինչ», «Յուշի մտեալ ի տուն նորա, հայեցեալ յանկողինն ցանկալի և յերես նորա, որ յառաջն հրճշտակատիպ և այժմ թալկացեալ ի հիւանդութենէ, պղտորեցաւ սիրտ իմ։ Անդօր ժպտանօք հայեցեալ զիս, մատուցանէ զջերմագին ձեռս իւր և սկսանէ խոսիլ ընդ իս ամենայն քաղցրութեամբ, պատմէ զտկարութենէ իւրմէ»[23]

Ուրիշ մանրամասնություններ նույնպես վկայաբերվում են հիշատակարաններում։ Այդ մանրամասնությունների ու տեղեկությունների հիման վրա Բակունցը հյուսում է մի խորապես դրամատիկ պատմություն՝ ոչ թե տվյալների շաղկապի ձևով, որ կարող էր տալ հոգեկան կապի սոսկ արտաքին կողմը, այլ «դասատուբեան» աբովյանական ընկալման միջից հանելով մարդկային մի հուզիչ կապի գեղարվեստական արժեվորումը։

Այսպիսով, պատմական աղբյուրների ու վկայությունների օգտագործման ձևը չի հանդում անփոփոխ փոխառության։ Բակունցը էական «սրբագրումներ» է մտցնում նախնական, առաջնային փաստաթղթի մեջ, էմպիրիկ նախասկիզբը մշակելով, հասցնում գեղարվեստական պատկերի։ Նրա վեպում կան, իհարկե, ուղղակի փոխառության նմուշներ նույնպես. դա մասնավորապես վերաբերում է ժամանակաշրջանի լեզվական կոլորիտը պահպանելու համար օգտագործված ոճական դարձվածքներին, բառային արտահայտություններին, արտահայտման «հնաբույր» ձևերին։ Այսպես, Աբովյանն իր ծանր վիճակի մասին նամակ է ուղարկում Գաբրիել և Պետրոս Պատկանյաններին, գանգատվելով հայրենակիցների սառն անտարբերությունից. «Հայրենիքն իմ, որ անհաց, և՛ անշուր, և՛

[22] Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. VI, էջ 147։

անպաշար տարեգրեաց վիս, ա՜հ, մեղանչեմ՝ վինչ ասեմ ես, հայրենիքն իմ անպարտ է յայսմ ամենայնի, խստապարանոց որդիք նորա անցուցին ընդ իս զանցս զայս, որդի անուն թշնամիք նորա, յորոց ի ձեռս տառապի և դժբախտն իմ Հայրենի»[24]:

Այս նամակից Բակունցն օգտագործել է «անհաց, անջուր, անպաշար տարեգրեցին ինձ» ոճաբանական հարմար ձևը և կրոնավորներին տրված «խստապարանոց» արտահայտությունը: Լեզվական իրողությունների ուղղակի «հայիոյիման» ուրիշ շատ օրինակներ կան վեպում. պատմական ու լեզվական կոլորիտի պահպանման համար Բակունցը պեղում էր ժամանակի գրավոր լեզուն և գտնում հարմար ու արտահայտիչ բառաձևեր:

Բակունցի համար բնորոշը «ուղղակի փոխառությունները» չեն, այլ նյութի ստեղծագործական մշակման սկզբունքը: Այս առումով հետաքրքրական են նաև դորպատյան միջավայրին նվիրված էջերը: Աբովյանի դորպատյան հիշատակարանի և «Խաչատուր Աբովյան» վեպի համապատասխան մասերի ուշադիր համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Բակունցը համարյա լրիվ պահպանել է իր գրվածքի փաստական նախաակիզբը, դեպքերի, տեղանունների, անձնանունների, ուսանողական շարժումների վավերականությունը, երևակայությամբ չի հնարել ոչ մի դեպք, ոչ մի դրվագ, ոչ մի փոխհարաբերություն: Նա խորագույնս հավատարիմ է մնացել սկզբնաղբյուրներին:

Բակունցի վեպը, սակայն, խստորեն ստուգված և արժանահավատ փաստական հիմք ունենալով, միանգամայն հեռու է պատմական փաստաթուղթ լինելուց: Պատմական իրականությանը Բակունցը մոտեցել է քննախույզ պատմաբան-բանասերի ջանասիրությամբ և հեռացել է նրանից որպես գեղագետ, այսինքն պատմական նյութի գիտական ուսումնասիրությունը դարձրել է յուրահատուկ դիտակետ՝ պատմական փաստերի միջից ընտրված աչքով դուրս բերելու դրանց հոգեբանական, հուզական բովանդակությունը և տալու իր ինքնուրույն գեղարվեստական մեկնությունը՝ Աբովյանի ու նրա ժամանակի մասին: Բակունցի վերաբերմունքն արտահայտում էր պատմական վեպի շարժումը՝ դեպի ստուգված փաստը:

6

Վեպի պատմականության հարցը սերտորեն կապված է նրա ժանրային բնույթի ու գեղարվեստական կոնցեպցիայի հետ, ուրիշ

[24] Խ. Աբովյան, Երկեր, հատ. 1, էջ 32:

խոսքով՝ պատմական նյութը ստորադաս է ստեղծագործական մեթոդին:

Ժանրային ի՞նչ նկարագիր ունի Բակունցի ստեղծագործությունը:

Նրա վեպը գործ ունի պատմական անձնավորության հետ, որն ապրել է պատմական որոշակի դարաշրջանում և սոցիալական որոշակի միջավայրում: Այսքանով պատմական վեպ է: Բայց նա ունի նաև լրացուցիչ մի հատկանիշ՝ վեպ է ստեղծագործող անհատականության մասին: Այս «լրացումով» մոտենում է պատմա-կենսագրական ժանրին: Այս մերձեցումը, սակայն, հիմք չի տալիս «Խաչատուր Աբովյանը» համարել պատմական-կենսագրական վեպ, որովհետև Բակունցի խնդիրը չի եղել հրապարակ հանել Աբովյանի կյանքի տարեգրությունը՝ այս հասկացողության ստուգաբանական իմաստով: Գրողը չի կաշկանդվել կենսագրական ու պատմական փաստերի շրջանակում: Նա, ընդհակառակը, աշխատել է խլացնել պատահական, անկարևոր մանրամասնություններն ու փաստագրությունը, ընդգծելու նշանավոր անհատի խաղացած դերը պատմության մեջ: Այս ուղղությամբ նա մերձենում է պատմական վեպին: Բայց նա պատմական վեպի դասական օրինակներից (օրինակ, Վալտեր Սկոտի վեպերից) տարբերվում է նրանով, որ հետապընդում է տվյալ շրջանի ամբողջությունը, ավելի շուտ՝ մարդ–պատմություն–դարաշրջան հարաբերությունը վերհանելու նպատակ: Պատմական կոլորիտը այստեղ գլխավոր նպատակ չէ, այն չի ըմբռնվում որպես դարաշրջանների տարբերությունը ցուցադրելու խնդիր:

Բակունցի երկը չի գրված նաև պատմական էպոպեայի սկզբունքներով, որոնք, ինչպես Լ. Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղությունը» կամ Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքը» անմիջաբար, ուղղակի անդրադարձումներով արձագանքում էին արդիականության խնդիրներին՝ նպատակ ունենալով գտնել պատմության և արդիականության կապի հանգույցները: Պատմական էպոպեայում համազգային, ժողովրդական կյանքի արմատական սկզբունքները իշխում են կոնկրետ պատմականության: «Վարդանանքն», օրինակ, հետաքրքրական է նախ և առաջ ազգային բնավորության գծերի վերհանումով, հեռավոր դարաշրջանի ու արդիականության սկզբունքների մերձեցման փիլիսոփայությամբ: «Խաչատուր Աբովյան» վեպում հաղթահարելով դասական պատմավեպի որոշ հնացած օրենքները, մյուս կողմից՝ հակադրվելով պատմական երևույթների սուբյեկտիվիստական մեկնաբանություններին ու գրական երկը այս

կամ այն պատմական նշանավոր անհատի «վարքագրությունը» դարձնելու նկարագրական տենդենցին, Բակունցն ընտրել է պատմության և հերոսի փոխհարաբերության, խոշոր անհատականության ողբերգության և ժողովրդի ողբերգության կապի ցուցադրման ուղին:

Այս առանձնահատկությամբ Բակունցի վեպը անպայման ընդհանրություններ ունի ռուսական սովետական դրականության մեջ 20—30-ական թվականներին առաջ եկած պատմավեպի նոր ուղղության հետ (Յու. Տինյանով. «Կուխլյա», «Վազիր Մուխթարի մահը», Օ. Ֆորշ. «Քարով պատնեշվածը», «Ռադիշչև» և այլն): Այս ուղղության բնորոշ և տարբերիչ գիծը դասական պատմավեպից այն է, որ պատմական հերոսն իր ճակատագրով կամ առաջավոր շարժումը հանդես է գալիս որպես «պատմական հոգեբանության» կրողը, և սոցիալական ու քաղաքական անզարգացած հանգամանքների պատճառով, բնականաբար, ունենում է ողբերգական կրուսանեք:

Այդպիսի ողբերգական անհատ էր նաև Խաչատուր Աբովյանը:

Դատելով հրապարակի վրա եղած բավական ընդարձակ հատվածների ներքին տրամաբանությունից, դժվար չէ նկատել, որ անդրադառնալով Աբովյանի կերպարին, Բակունցը նրա միջոցով ցանկացել է ցույց տալ XIX դարի սկզբին հայ իրականության մեջ կյանքի վերածնության գաղափարների և այդ առաջադիմական սկզբունքը մարմնացնող անհատի երևան գալու պատմական անհրաժեշտությունը, այն անհատի, որը կոչված էր շեփորել ժողովրդի ազատագրական մտքի զարթոնքը, նրա զարգացումը առաջ տանել առաջադիմության ճանապարհով:

Ո՛չ միայն այս: Բակունցը ցանկացել է ներկայացնել այն անհատի պատմական ողբերգությունը, որը թեև խորապես ըմբռնում է ժամանակի արմատական հարցերի լուծման անհրաժեշտությունը, սակայն, խավար ուժերի դեմ մաքառելով միայնակ, ողբերգական վախճան է ունենում, ապրելով նոր ծնվող գաղափարների ողբերգական կործանման խորությունը:

«Արդիական էր հին կյանքի պատմությունը, քանի դեռ նա աշխարհի հավիտենական ուժն էր,— գրել է Մարքսը,— իսկ ազատությունը, ընդհակառակը, անձնական քմահաճույք էր, ուրիշ խոսքով, քանի դեռ նա ինքը հավատում էր և պետք է հավատար իր արդարացիությանը: Քանի դեռ հին կարգը որպես գոյություն ունեցող աշխարհակարգ պայքարում էր դեռ նոր ծնվող աշխարհի դեմ, նրա

կողմն էր համաշխարհային-պատմական, բայց ոչ անձնական մոլորությունը։ Ուստի և նրա կործանումը տրագիկական էր»[25]։

Աբովյանի կերպարը Բակունցը մեկնաբանում է ողբերգական հերոսի պլանով, բաց անելով այն խոր հակասությունը, որ հին աշխարհակարգը ստեղծել էր իր գոյությունն արդարացնող հասարակական օրենքների և այդ կարգի կաշկանդիչ շղթաները փշրելու ելնող լուսավոր անհատների միջև։

Աբովյանը և՛ իր գործի պատմական օբյեկտիվ բովանդակությամբ, և՛ Բակունցի սուբյեկտիվ պատկերացումով, երկու դարի սահմանագծում բարձրացած նոր Պրոմեթևս էր, որը պատմական ասպարեզ է դուրս գալիս լույսի, ազատության և բանականության կրակ բերելու իր ժողովրդին, ուղիներ է որոնում՝ ժողովրդի ազատագրական զարթոնքը կազմակերպելու համար, սակայն, ապրում է ծանր դրամա և, ի վերջո, դառնում է իր ժամանակի զոհը։

Բակունցի վիպական պատկերացման համաձայն Աբովյանը մաքառման հերոս է, որն իր հզոր ինտելեկտի ու իր մեծ սրտի շնորհիվ անսահմանորեն վեր է բարձրանում միջավայրից և հանդիպելով պատմության ողբերգական փակուղիներին, ողբերգական կործանում է ունենում։

Ղեկավար գաղափարը՝ պատմական անհատի ճակատագրի ու հոգևոր դրամայի միջոցով ցուցադրել ժողովրդի ճակատագիրն ու դրաման, Բակունցը մատուցում է ոչ իբրև պատրաստի հետևություն, ոչ իբրև նախապես «սրբագործված» եղրակացություն։ Աբովյանի կյանքի, գործողությունների, նրա ինտելեկտուալ աշխարհի, կերպարի սոցիալական բնութագրության միջոցով է հասնում նման և ո՛չ ուրիշ պատկերացման։ Այլ խոսքով՝ գաղափարը և դրա մարմնավորումը հանդիսացող գրական կերպարը զարգանում են ոչ թե զուգահեռաբար, անջատ-անջատ, այլ սերտորեն ներթափանցված։ Գաղափարը գոյություն ունի միայն և միայն իբրև գեղարվեստական կոնկրետ կերպար։

Իր մտահղացումը լուծելու համար Բակունցը կանգ է առնում Աբովյանի կյանքի այն դրվագների ու թեմաների վրա, որոնք առավել կարևոր են ողբերգական հերոսի և ողբերգական պայքարի գեղարվեստական կոնցեպցիայի համար։

---

[25] Կ. Մարքս, *Իրավունքի հեգելյան փիլիսոփայության քննադատության նեբածություն։*

Կառուցվածքի խնդիրը ռեալիստական վիպագրության հանգուցային խնդիրներից է։

«Ի՞նչ բան է այդ կառուցվածքը։ Դա նախ և առաջ արվեստագետի տեսողունակության կենտրոնի որոշումն է։ Արվեստագետ գրողը չի կարող հավասար ուշադրությամբ, հավասար զգացմունքով և հավասար կրքով վերաբերվել տարբեր հերոսների, այնպես, ինչպես նկարիչը գեղանկարչական կտավում չի կարող ունենալ մի քանի կենտրոն։

Եվ այսպես, կառուցվածքը նախ և առաջ նպատակի որոշումն է, կենտրոնական ֆիգուրայի որոշումն է, և այնուհետև, մյուս հերոսների որոշումն է, որոնք ինչպես վարընթաց սանդղակը, համախմբվում են կենտրոնի շուրջը։ Դա նույնն է, ինչ որ ճարտարապետական շինությունը»[26]։

Ճշգրիտ և տարողունակ կառուցվածք գտնելը ավելի քան բարդ հարց է այն ստեղծագործություններում, որոնք գրված են «պատմությունը հերոսի մեջ» սկզբունքով։ Այստեղ անհրաժեշտ է փաստերի այնպիսի ընտրություն և կառուցվածքային շարքերի այնպիսի համակարգություն, որ կերպարը հանգես գա հարազատ հանգամանքներում։

Բակունցի վեպը կառուցվածքային այնպիսի հյուսվածք ունի, որ հնարավորություն է տվել հեղինակին՝ արտաքին միջավայրի հետ ունեցած հարաբերություններից բացի ցուցադրել նաև Աբովյանի հոգեբանական «ներքին գործողությունները», նրա հոգևոր աշխարհի զարգացումն ու հարստացումը, ուրիշ խոսքով՝ հասնել մեծ անհատականության կոնկրետ զգացական ճանաչմանը։

Վիպական կառուցվածքի իմաստով հետաքրքրական է գրվածքի նախերգանքը։

Ինչպես հայտնի է, Աբովյանի առաջին սխրագործությունը հին աշխարհի ուժերի դեմ, նրա առաջին բացահայտ մարտահրավերը հանդիսացավ Արարատի վերելքը։ Դա վերածնության սկզբնավորման մթնոլորտում առաջին հանդուգն ու խիզախ քայլն էր, առաջին ուժեղ հարվածը աստվածաբանական դոգմաններին ու թանձրացող խավարի ուժերին։ Դարեր շարունակ Արարատը համարվել է «սուրբ» լեռ՝ անմատչելի հասարակ մահկանացուների համար։ Պարրոտի հետ Աբովյանի վերելքը դեպի Արարատ (1829) պաշտոնական եկեղեցու կողմից դիտվել է որպես հերետիկոսություն, որով

[26] Ал. Толстой, О литературе, 1960, стр. 208.

նա խախտել էր «դարերի ավանդական վախն ու անհավատ երկյուղը»։ Այդ քայլի հասարակական նշանակությամբ է բացատրվում աննախընթաց աղմուկը, որ առաջացավ հայ իրականության մեջ՝ վերելքից անմիջապես հետո։ Դրանով է բացատրվում և այն արտակարգ համառությունը, որով հայ եկեղեցու գործիչները աշխատում էին ի լուր աշխարհի՝ հերքել Արարատ բարձրանալու իրողությունը, կանգ չառնելով ոչ մի միջոցի առաջ՝ հալածանքից մինչև գեղջուկ վկաների երդմնազանցությունը։

Արարատի վերելքը նշանավորում էր հոգևոր շղթաներից ազատագրված նոր մարդու ծնունդը։

Բախունցը արվեստագետի հազվագյուտ խորաթափանցությամբ՝ ողբերգական հերոսի ու ողբերգական պայքարի կոնցեպցիայի պահանջով, վեպի կառուցումը սկսում է միջավայրի ու Աբովյանի միջև խորացող կոնֆլիկտի շիկացած ծայրից։ «Դեպի լյառն Մասիս» նախադրության մեջ նա ուղղակի չի նկարագրում Արարատի վերելքը՝ բոլոր մանրամասնություններով, ճանապարհորդական դժվարություններով և այդ վերելքի հետ կապված հոդեբանական շրջադարձը։ Այդ ամենը նա վերարտադրում է այն զրույցի միջոցով, որ հեռավոր Դորպատում տեղի է ունենում պրոֆեսոր Պարրոտի և դիակոնուս Աբովյանի միջև։

«Իմ սիրելի արմենիեր,— դիմում է Պարրոտը Աբովյանին,— այսօր ես նամակ ստացա իմ մի բարեկամից, որ վերջերս եղել է ձեր երկրում և այժմ Սանկտ-Պետերբուրգումն է։ Նա ինձ միանգամայն ծածկաբար տեղեկացնում է, որ ձեր հայրենակիցները ետ են առել իրենց երդումը և նոր վկայություն են տվել, որ մենք Արարատի գագաթը չենք բարձրացել...»։

Առաջին իսկ պատկերից վիպասանը Աբովյանին ներկայացնում է ողբերգական ապրումների մեջ։ Նա պետք է որոշի իր դիրքը, պետք է բացատրի խավար ժամանակների և ժողովրդի հետամնացությունից ու անհավատությունից առաջացած հակասությունը։ «Ես խնդրում եմ ներեք իմ հայրենակիցներին,— դիմում է նա իր ուսուցչին,— այս գործի մեջ խառն է մեկի չար ձեռքը և մեր հայրենակիցները իրենք էլ չեն իմացել, թե ինչ են արել, իսկ ես գիտեմ, թե ինչքան են ծեծել այն խեղճ գյուղացիներին, մինչև նրանց ստիպել են ետ առնել առաջին երդումը...»։

Հեռավոր Դորպատում Աբովյանը ստիպված է նորից-նոր վերապրել իր տեսածը, նորից-նոր զայրույթով լցվել «սևազգեստների»՝ կղերականության դեմ։

Վեպի առաջին դրվագում միջավայրի և հերոսի բախման թեման հյուսվում է հարազատ ժողովրդի սիրո ու կարոտի թեմային, որն ավելի է ահագնացնում ներհակությունը, անհատական երևույթը դունավորելով հասարակական բովանդակությամբ:

Հաջորդ դրվագում՝ Պարրոտի անսպասելի հայտարարությունից հետո, Բակունցը նկարագրում է կեսգիշերային անանձնական լռության մեջ Աբովյանի ինքնասույզ խորհրդածությունները հայրենի եղերքի մասին: Էջմիածնի վանքի երեմնի դպիրը, լամպի աղոտ լույսի տակ, մեկ առ մեկ շոշափում է հայրենիքից բերած հիշատակները, մտովին թերթում է անցած կյանքի էջերը, վերհիշում է «չար» մանկությունը և հեռվում թողած հարազատներին, ժողովրդական պարզ դեմքերն ու հայրենի բնության պատկերները. «Այնտեղ «մյուշրին» էր՝ գունդգունդ թիթեղներով զարդարված անդուկը, որ Միրզամի հետ միասին գնել էին Երևանի չարսու-բազարում: Կողպեքի լեզվակը մի քանի անգամ վնդաց տխուր և երկար ելևէջով, ինչպես թառի սիմը: Մյուշրին բացվեց և բարձրացավ մի հնամենի բույր: Այդ անդուկի մեջ էր այն ամենը, ինչ մնացել էր նրան իրրև հիշատակ հեռու հայրենիքից. քաթանե մի շապիկ, որ ուներ մոխրաջրի և աթարի ծխահոտ, մի զույգ ջորաբ, որ պաշարի հետ դրել էր մորաքույրը՝ Օսան խաթունը, մի քանի գրքեր, որոնցից խոնավության և խունկի հոտ էր գալիս, ճրագուկ մոմեր, խունկ, որ հետն էր առել՝ օտար աշխարհում ծխելու, երբ բոլորևին հայրենի տոները...»:

Հայրենի եղերքի տպավորություններից, սակայն, ամենից ցայտունը Արարատի վերելքի պատմությունն է, որը, դարձյալ վերհուշի ձևով անդրադառնալով Աբովյանի հուզաշխարհում, ձեռք է բերում մեծ խորհրդանշանի արժեք: Հիշելով վերելքի առանձին մանրամասնությունները, առաջին խարույկը Արարատի կատարին, Աբովյանը առանձնապես խորն է վերապրում այն ցնցող պահը, երբ նրան ուղեկցող հայ գյուղացին հարց է տալիս. «Հայր սարկավագ, բա ու՞ր ա տապանը...

Նրանք իրար նայեցին խոր, շատ խոր...

— Տապանը չի եղել,— պատասխանեց վանքի դպիրը:

Ակոռեցի Սահակը ցնցվեց այդ պատասխանից:

Նա մոտեցավ իր հարևանին, որ սառույցների մեջ ամրացնում էր պրոֆեսոր Պարրոտի կապարե խաչը: Նրանք իրար հետ խոսեցին, ապա աննկուղ նայեցին արևից լուսավոր սառցադաշտին: Նրանց աչքերից ընկավ խավարի վարագույրը, և պարզ աչքերով էին նայում այդ երկու ռամիկ նախավկանները»:

Այս պատկերը Բակունցի գրչի տակ ձեռք է բերում գաղափարական նշանակալից իմաստ. սովորական փաստից կերպարանափոխվելով՝ վերաճում է գաղափարական խոր ընդհանրացման: Այստեղ մենք գործ ունենք պատկերի սիմվոլիկ իմաստի ընդլայնման, կոնկրետ երևույթի այլաբանության փաստի հետ: «Արևից լուսավորված սառցադաշտի», «խավարի վարագույրի» և այլն, պատկերները գործ են ածվում ոչ թե իրենց կոնկրետ իմաստով, այլ փոխաբերական մտքով, արտահայտելով նոր աշխարհավերաբերմունքի ողբերգական արթնացման իրողությունը:

Այս տեսակետից գեղարվեստական իսկական հայտնագործություն է Արարատի կատարին մարդու ձեռքով վառված առաջին խարույկի պատկերը, որը, ըստ էության, Բակունցի վեպի գլխավոր գաղափարն է. «Քամին վրա է հասնում ի սփյուռս աշխարհի և ցրում մոխիրն առաջին կրակի, որ վառել էին նրանք մարդու ձայն չլսած բարձունքում...»:

«Խարույկի» մետաֆորը ակնարկում է Աբովյանին, որ ասպարեզ էր մտել՝ ժողովրդի հազարամյա խավարասպատ ճանապարհը լուսավորելու և նրան նոր ուղիներով առաջնորդելու համար:

Բակունցը, որ առհասարակ գերազանցորեն ելնում է պլաստիկական պոետիկայի դիրքերից, հաճախ դիմում է, այսպես կոչված, «օրինական սիմվոլիզմի»՝ ժողովրդական հնագույն ծագում ունեցող սիմվոլներին, ժողովրդական ուրույն պատկերացումներին՝ ներկայացնելու մարդկային առօրյա հարաբերություններում արտահայտվող հայրենասիրական ոգևորության կամ ողբերգական կացության լայն իմաստները: Այդպիսի ժողովրդական սիմվոլ է խարույկը՝ լեռան բարձունքում: Այսպիսի սիմվոլ է հոգևորականի սև կապան դեն նետելու արարողությունը: Բակունցը նկարագրում է այն պահը, երբ Աբովյանը, հաղթահարելով հավատի վերաբերյալ կասկածանքները, փետուրե գրչով շարադրում է իր և էջմիածնի սևազգեստների փոխհարաբերությունը, խոսքն ավարտելով հայրենասիրական երդումով. «Ազօթիր առ աստված, որ սիրելին քո՝ Խաչիկն անհայրենացեալ մնա ցայն օր մինչև իսպառ չքասցին հաստատապատանոցք...»:

Աբովյանի հոգեկան մոլեգին խռովության բարձրակետն է այն պատկերը, երբ նա դեն է շպրտում եկեղեցականի սև զգեստը, որպես իր ազատաբաղձ ու լուսավոր հոգուն օտարոտի կապանք:

Բակունցը իմաստալից լուծում է տվել այս ամբողջ տեսարանին, որը լեցուն է և՛ ողբերգական ապրումներով, և՛ ողբերգության հաղթահարման պատրաստակամ ջանքերով: Ո՛չ թե մահ կամ հու-

սահատություն, ո՛չ թե հաշտեցում ու քրիստոնեական համակերպում իրականության հետ, այլ միայն կյանք, միայն գործողություն, միայն հայրենի ժողովրդի վերածնության ճանապարհների որոնում,— ահա թե որն է պատկերի գլխավոր իմաստը:

Նախերգանքը՝ նրա մեջ հյուսված սիմվոլիկ պատկերների շարանը, թե՛ ամբողջ վեպի և թե՛ գլխավոր հերոսի համար կատարում է նախադրության դեր, հանդիսանալով միաժամանակ հեղինակի դաղափարական կոնցեպցիայի մեկնակետը: Սա մի նախադրություն է, որ ամփոփում է Բակունցի մտահղացման բուն էությունը՝ ժամանակի դեմ միայնակ մաքառողի ու նահատակի տեսակետը: Այստեղ են կենտրոնացված և՛ ողբերգական պայքարի նպատակադրումը, և՛ Աբովյանի կերպարի հոգեբանական էությունը բացատրող իմաստները:

Հետաքրքրական է նշել, որ Խաչատուր Աբովյանի՝ իր ժամանակի դեմ միայնակ մաքառողի պատմական ողբերգության տեսանկյունը նաև Եղիշե Չարենցի «Դեպի լյառն Մասիս» հանճարեղ պոեմի մեկնակետն է, պոեմ, որի հետևյալ տողերը Բակունցը բնաբան է դարձրել վեպի համար.

Դեմը դաշտն էր անծայր, իսկ հեռվում՝ Մասիսը,
Լյառն այն վսեմ, որի ճանապարհով մի օր
Բարձրացել էր ինքը և սուրբանիստ
Գեղեցկությամբ գերվել:

Գեղարվեստական նույն կոնցեպցիան, ըստ երևույթին, մշակվել է մեր ժամանակի երկու խոշոր գրողների և մտածողների համատեղ ջանքերով ու համատեղ գիտությամբ: Դրա հաստատումներից մեկն է Չարենցի պոեմի «Ակսել Բակունցին՝ պայծառ բարեկամիս» ընծայականը: Բայց «արտաքին» փաստերից ավելի նշանակալից են երկու գրվածքների՝ Չարենցի պոեմի ու Բակունցի վեպի նույնանուն նախերգանքի թեմատիկական, կառուցվածքային, գաղափարական ընդհանրությունները:

Որո՞նք են դրանք: Թեման պարզ է. երկու գրվածքն էլ նվիրված են Աբովյանին: Հարազատ են դրանք կառուցվածքով. «Դեպի լյառն Մասիս» պոեմն ու վիպական հատվածը գրված են մենախոսության–խոստովանության ձևով: Երկու դեպքում էլ տրվում են Աբովյանի խորհրդածությունները իր անցած խռովահույզ ուղու, կյանքի իմաստի, ժամանակի ու ժողովրդի մասին: Չնայած այն հանգամանքին, որ Բակունցի վեպում հերոսը նոր է սկսում գիտակցական կյանքի ճանապարհը, իսկ Չարենցն անդրադառնում է Աբով-

յանի կյանքի վերջին դիշերվան, երբ նա ավարտում է կյանքի ուղին,— երկու դեպքում էլ Աբովյանը ներկայացվում է սարկային կյանքից ժողովրդին ազատագրելու ճանապարհին փրկարար մեծ խարույկ վառելու կոչումով: Երկու հերոսներն էլ խարույկի բոցավառումը կապում են հայրենիքի գոյության բարձունքի՝ Արարատի հավերժության հետ: Բակունցի Աբովյանը Արարատից իջնում է դեպի ժողովուրդ, Չարենցինը՝ գնում է ձուլվելու Արարատին:

Եվ այժմ, մենավոր
Նա գնում է կրկին դեպի լյառն այն լուրթ,
Դեպի լյառն անհաս ու վեհանիստ,
Դեպի գագաթը բարձր, որ իր ժողովուրդը
Համարել է հավետ իր գոյության խորհուրդը,—
Որ ճաշակե այնտեղ հավերժական հանգիստ:

Կան նաև առանձին մանրամասնությունների նմանություններ[27], սակայն էական գաղափարական կապը Աբովյանի անհատականության և նրա հոգևոր դրամայի նույնատիպ ըմբռնումն է, ցանկության և հնարավորության ողբերգական խզման թեմայի արծարծումը:

Պուշկինն իր ժամանակի մտածող ու տառապող անհատների մասին ունի այսպիսի մի հատու բնորոշում. «Մենակություն՝ մարդկանց մեջ»:

«Միայնակ էին մարդկանց մեջ» Պուշկինը, Լերմոնտովը, Աբովյանը—դարաշրջանի ջահակիրներն ու նահատակները, որոնք երկու աշխարհի սահմանագծում ցավադնորեն վերապրում էին իրենց դրության ողբերգականությունը և հաճախ էին մոլեգնում իրենց իսկ կառուցած երազների դեմ: Այս իմաստով Չարենցի պոեմում պատմական վիթխարի բովանդակություն են արտահայտում Աբովյանի հետևյալ մտածումները.

Արդեն մոտենում էր առավոտը, և նա պիտի գնար,
Սակայն կարդում էր դեռ,—և հանկարծ
Տագնապալից այն միտքն անհնար
Բարձրացավ, ցցվեց ուղեղում՝ զարմանալի ուռուցիկ
ու պայծառ:
Ի՞նչ է ասում այդ գիրքը և ի՞նչ է բարբառում:
Ջուր չի՞ արդյոք վատնել անհատնելի իր ձիրքը.

[27] Օրինակ, «Մյուզրին»՝ հայրենի հիշատակներով (Ա. Բ.) ու պոեմի «Թղթերով վի արկղը» (Ե. Չ.), Արարատի վերելքի վերհուշը (Ա. Բ.) ու նույն պատկերը պոեմում (Ե. Չ.) և այլն:

Եվ չի՞ արդյոք եղել ողջունած հեռուն
Մի թիարան վաստիար,— և այդ գիրքը՝
Իր արյունով, սրտի յուրաքանչյուր նյարդով,
Իր վերջին ճիգով հորինած
Չի՞ արդյոք խեղճության ու սխալի արդյունք,
Սերունդների երթին ի վնաս:

Բակունցի գրվածքի նախերգանքում նույնպես Աբովյանն ունենում է վարանումների և հուսահատության նման տրամադրություններ:

Աբովյանի կենսագրության հանրահայտ փաստի հոգեբանական մշակման ճանապարհով հասնելով հերոսի բնավորության ու ժամանակի էության վերաբերյալ ուրույն կոնցեպցիայի, Բակունցն այնուհետև, վեպի մյուս հատվածներում նկարագրած բոլոր փաստերը, կենցաղային ու սոցիալական երևույթները, մարդկային փոխհարաբերությունները դիտում է միայն և միայն իբրև ողբերգական պայքարի թեմայի տարրեր: Վեպի բոլոր հանգույցները կոչված են ոչ այնքան պատմական ժամանակի կոլորիտի վերարտադրությանը, այլ խոշոր չափով և յուրաքանչյուրը ինչ-որ տեսանկյունով մասնակցելու հերոսի ու միջավայրի պայքարի թեմայի լուծմանը:

Էջմիածնից հետո երկրորդ կարևոր միջավայրը Դորպատն էր, ուր Աբովյանը գնում էր «մկրտվելու եվրոպական իմացական ավազանում»:

Ի՞նչ դեր է խաղում դորպատյան շրջապատի նկարագրությունը Բակունցի գրվածքի ընդհանուր հոսանքում, ո՞րն է նրա խնդիրը կամ միջնցիկ թեման: Բակունցը դրանով ցանկացել է ցույց տալ հասարակական-պատմական այն կոնկրետ միջավայրը, որտեղ ձևավորվում են Աբովյանի՝ մարդու, գործչի, քաղաքացու բնավորության գծերը, որտեղից սնունդ են ստանում նրա ազատասիրական իդեալներն ու լուսավորչական եռանդը:

Դորպատի միջավայրի նկարագրությամբ ու ինկնաբանությամբ Բակունցը, միաժամանակ, լուրջ բանավեճ է մղում նրանց դեմ, ովքեր թերագնահատում էին դորպատյան ազդեցությունները, կամ այդ ազդեցության միակ փաստը համարում «քրիստոնեական հավատի»՝ վանական թեորիայի խորացումը: Գեղարվեստական համոզիչ ուժով նա ցույց է տալիս, որ շատ գաղափարներ Աբովյանը ստանում է Դորպատի միջավայրից. այդտեղ է հասունանում նրա միտքը, հարստանում պայքարի կամքը, դիտակցվում պայքարի ու գործունեության հետագա ծրագիրը:

Այդ պայքարը հանդես չի գալիս ուղղակի մենամարտի ձևով, այլ նախ և առաջ արտահայտվում է Աբովյանի հոգեկան աշխարհի լուսավորման փաստում: Լուսավորման ընթացքը Աբովյանի աշխարհավերաբերմունքի կազմավորման առաջին աստիճանն է, որը, ասացինք, կապվում է դորպատյան միջավայրի ազդեցություններին: «Lieber Armenier» գլխում, առավելապես հենվելով պատմական աղբյուրներում պահված նոյդ նյութի վրա, Բակունցը դրանցից ստեղծում է տեսարաններ (սկզբնաղբյուրի փաստը դառնում է տեսարան), որոնք կոչված են ցուցադրել Աբովյանի անհատականությունը՝ աշխարհայացքը, զգացմունքային ու ինտելեկտուալ բարդ աշխարհը: Այս ճանապարհով՝ փաստից դրամատիկական տեսարան, Բակունցը հասնում է փայլուն արդյունքի: Նա սակայն, ազատ չի վարվում փաստերի հետ, դրանք կամայականորեն չի ենթարկում իր գեղարվեստական կոնցեպցիային, այլ հենվում է պատմական ու հոգեբանական սկզբունքների միասնության տրամաբանության վրա:

«Lieber Armenier» ընդարձակ հատվածում մեծ տեղ է գրավում դորպատյան քաղաքական ու սոցիալական կոլորիտի նկարագրությունը:

Անկրկնելի մանրագծերով են վերարտադրված ուսանողական հնագույն քաղաքի կենցաղի պատկերը, ձեռնահարկի բնակիչների՝ ուսանողների անհանգիստ առօրյան, «թրադաշույնի ու բռունցքի» հերոսների ամենօրյա զվարճությունները, պանդոկների «խենթ այցելուների անհոգ բարքերը», ուսանողական «ազատ եղբայրության» հայրենասիրական բաղձանքները, սալդատշչինայի կոպիտ ուժը, ազատախոհ ուսանողների ասպետական վեհանձնությունը, որոնք «իրենցից բարձր ճանաչում են աստծուն, ապա թագավոր կայսեր և ապա իրենց և այլևս ոչ ոքի», համալսարանի պրոֆեսորների նիստ ու կացը, աղնվական տոհմերի շառավիղների և բյուրգերական կենցաղի հակապատկերը:

Դորպատյան հասարակական կյանքի ու կենցաղի յուրահատուկ ռիթմի նկարագրությունը, սակայն, վեպում ինքնանպատակ հարցասիրության՝ կոլորիտի ճանաչման նպատակ չէ և «անտարբեր» չէ հեղինակի գաղափարական մտահղացմանը: Դարաշրջանի կոլորիտի բնութագրությամբ Բակունցը խորացնում է իր գրվածքի գաղափարը՝ նոր, լուսավոր հայացքների ազդեցությամբ Աբովյանի հոգեկան աշխարհի հարստացումը և դրանով պայմանավորված՝ նրա ողբերգական պատակտումը իր իսկական միջավայրի՝ հայ իրականության հետ: Գեղարվեստական այդպիսի խնդիր է հետա-

պնդում, օրինակ, Դորպատի ուսանողական «ազատ եղբայրություն» խմբակի մասին հիշատակությունը[28] և ուսանողների անհանգիստ առօրյայի նկարագրությունը: «Ազատ եղբայրության» անդամները «աստված, պատիվ, ազատություն, հայրենիք» (gott! Ehre! Freiheit! Vaterland!) նշանաբանով գործող այն ուսանողներն էին, որոնք ապրում էին դարաշրջանի խռովահույզ մթնոլորտի առաջադրած սոցիալական ու ազգային նոր հարցերով: Իրենց ռոմանտիկական ձգտումներով ու արարքներով, նրանք արտահայտում են կյանքի նորոգման, մարդու բնական իրավունքների ազատագրման, անհատականության բարձրացման իրական ծրագրեր:

Թեև պատմական աղբյուրներում հետքեր չկան Աբովյանի՝ այդ խմբակի գործունեությանը մասնակցելու մասին[29], սակայն, անկասկած է մի բան. Դորպատի ուսանողների ազատամիտ դաղափարները ինչ-որ չափով արձագանք են գտել Աբովյանի հուզաշխարհում: Ելնելով այս հավանական «դաղափարական» կապից, Բակունցը ստեղծել է դորպատյան ուսանողների և Աբովյանի առերես հանդիպման տեսարանը: Աբովյանը ուսանողական խմբակի ծրագրերի «ազդեցությամբ» անհրաժեշտաբար մի հայացք է գցում հայրենի ժողովրդի կյանքի վրա, որը թաղված էր հավիտենական խավարի մեջ և կշռում է սարկական կյանքի շղթաների ու արհավիրքների այն ծանրությունը, որը բաժին էր ընկել իր տառապյալ ու «խեղճ» հայրենակիցներին:

«Ես որդին եմ հին ժողովրդի,— պատմում է Աբովյանը ուսանող ընկերներին,— որ խավար է ապրել, և եկել եմ այստեղից լույս տանելու այդ հեռու երկիրը: Այստեղ գտա իմ երկրորդ հայրենիքը: Բայց ես մի օր պիտի վերադառնամ իմ հին հայրենիքը, ուր սպասում են ինձ, ինչպես մայրը որդու վերադարձին: Ես չպիտի մոռանամ իմ լեզուն, իմ սովորությունները, որպեսզի վերադարձին ինձ օտար չհամարեն: Ա՜խ, երբ դուք իմանայիք այն ամենը, ինչ եկել է իմ գլխին, իմանայիք իմ կյանքը և տեսած լինեիք իմ հայրենիքը և նրա մարդկանց,— դուք կներեիք և՛ իմ տխրությունը, և՛ իմ մեծ կարոտը»:

---

[28] 20—30-ական թվականներին, հեղափոխության ալիքի բարձրացման դարաշրջանում, գերմանական քաղաքներում լայնորեն տարածված «Burschenschaft» կազմակերպության մի խմբակ գործել է Դորպատում: Այդ փաստը Բակունցն օգտագործել է Դորպատի բնակիչների քաղաքական տրամադրությունների հեղափոխման ընթացքը ցուցադրելու համար:

[29] Աբովյանի ընկերներից երկուսը, Ռ. Դահլը և Կ. Լոկենհերգը այդ խմբակի անդամներ էին:

Տխրություն և կարոտ... Աբովյանի հոգեկան աշխարհը հյուսված է մարդկային այս խոր զգացմունքներից: Վիպասանը արվեստի ուժով ցույց է տալիս, որ ինչքան հարստանում է Աբովյանի ինտելեկտուալ աշխարհը, այնքան ավելի խորպնում է նրա հոգեկան դրաման, այնքան սուր է նայում երևույթներին, այնքան ավելի են հայրենիքն ու ժողովուրդը դառնում նվիրական, սրբազան հասկացություններ, ավելի է տանջվում հայրենիքի ու ժողովրդի կարոտից:

Աբովյանի ցավատանջ դրաման բացահայտելու համար Բակունցը առանձնապես հմտությամբ է օգտագործում ողբերգական հնչերանգը, վեպի մեջ քայլ առ քայլ խորացնելով կերպարի մեկնաբանության համար անհրաժեշտ այս հատկանիշը:

Բակունցը որոնում է այնպիսի հոգեբանական մանրուքներ, որոնք, բնականորեն, ինչպես հոգում ծնվող մեղեդին, հաղորդում են ժողովրդի և բնաշխարհի կարոտի թեման: «Այդ մի անմարմին կարոտ էր նման այն դողորշուն, 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 լսվում էր մոր ձայնը՝ «Խաչե՜ր..., Խաչե՜ր...» և հանկարծ նա էր նայում, բայց նանին չէր երևում, այլ երևում էր պարտիզպանը՝ սանդուղքը շալակին, կամ փողոցով անցնող մի ֆրատու, որ կովի ճապաղ հայացքով նայում էր Արմենիներին: Երբ ձայնը չէր լսում, այլ նայում էր դիմացի պատին, երբ չէր տեսնում պատը, այլ տեսնում էր սպիտակ բարդիներ, նրանց խորքում խիր Եսայի ջրաղացը՝ դռնակը բաց և մուտքի մոտ ջրաղացպանի ծխացող օջախը: Կամ բացվում էր մի բարակ ճանապարհ, որ բաղեղի արանքով իջնում էր դեպի ձորը՝ Գոչգոչան... Ահա այն ընկուզենին, որից հետո կգա Նովավոր աղբյուրը, որի ջուրն այնպես խոխոջում է աշնանը, երբ այլևս մարդ չկա բաղերում, հնձաննները դատարկ են, և ծառերը կացահարում են կարմրած մասուրը, նաև մի դեղին դդում, որ մոռացել են քաղել: Ջորով իջնում է քամին, և խշշում են ընկուզենիները՝ թափելով խնկաբույր տերև և ամբողջ ձորում կանչում է մի ագռավ, մի ծերացած ագռավ, որ տեսել է բուք ու բորան և ցուրտ ձմեռ, երբ սառչում է Նովավոր աղբյուրը և այլևս չի երդում Ջանգուն...»:

Աբովյանի անեղր կարոտը հայրենի եզերքի հանդեպ Բակունցը չի ներկայացնում իբրև «միստիքական» զգացմունք, այլ պարզում է այդ հզոր զգացմունքի գիտակցական հիմքերը, այն խորապես

մարդկային գրգիռները, որոնք հերոսին մղումներ են տալիս՝ նպատակասլաց հայացք ձգելու ժողովրդի կյանքի, նրա թշվառության ու գոյության ուղիների վրա։

Բակունցը «Lieber Armenier» գլխում հաճախ է դիմում այսպիսի «լիրիկական դադարների» կիրառության, հոգեբանորեն նախապատրաստելու քաղաքական պայքարի գաղափարի մշակման ընթացքը։

Այդ կիրառությունների վրա հատուկ ուշադրություն է դարձրել էդ. Ջրբաշյանը և տվել ճիշտ բացատրություն. «Աբովյանի կերպարի, նրա անցած ուղու պատկերը լրացնելու նպատակով Բակունցը հաճախ է դիմում հերոսի հիշողությունների ու ինքնագնահատման միջոցին։ Աբովյանի կյանքի ուղին վեպում ժամանակագրական հմաստով սկսվում է դորպատյան տարիներից, իսկ նախորդ մի քանի կարևոր հանդուցային մոմենտները ներկայացվում են արդեն «հետադարձ հայացքի» ձևով, բայց ներկայացվում են այնքան վառ, կենդանի, որ ընթերցողի համար ի վերջո պարզվում է հերոսի նախընթաց ողջ պատմությունը։ Ինչո՞ւ 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 դրված են վեպի շատ մասերում, ընդ որում առանց պահպանելու բնական ժամանակագրական կարգը։ Իսկ ամենից կարևորը հետևյալն է։ Անցյալի մասին հերոսի բազմաթիվ հուշերը (որոնց մի մասն ուղղակի կենսագրական հիմք ունի, իսկ մյուսները՝ ո՛չ) Աբովյանի կողմից արդեն գնահատվում են նոր, ավելի բարձր գիտակցության դիրքերից, որ նա ձեռք է բերել Դորպատում»[30]։

Վիսպասանի խնդիրը չի եղել Աբովյանի գիտակցության արթնացումը պատկերելու համար համապատասխան իլյուստրացիաներ և գրավոր խոստովանություններ գտնելը՝ նրա կենսագրությունից ու գրքերից։ Նա որոնում է այն կենսական տպավորությունները, որոնք կաթիլ առ կաթիլ լցվում են Աբովյանի հոգու մեջ և նրա ներքին աշխարհը ենթարկում սոցիալական կյանքի հակապատակերների ըմբռնողությանը։ Վեպում այլևայլ պատկերների շարքում, երկու դրվագ նշանակալից դեր են խաղում Աբովյանի գիտակցության արթնացումը ցայտունացնելու իմաստով։ Առաջին դրվագն այն է,

30 Էդ. Ջրբաշյան, Բակունցի անավարտ վեպը Աբովյանի մասին (տե՛ս «Ակսել Բակունցի ստեղծագործությունը» ժողովածուն, էջ 149)։

երբ Աբովյանը գինվորական հիվանդանոցում հանդիպում է մենակությունից տառապող Համլային՝ կովկասցուն, իսկ երկրորդ դրվագը՝ ռուս նավավարի հետ հանդիպումն է։ Առաջին դրվագի համար Բակունցն ունեցել է փաստական վկայություններ, իսկ երկրորդ դրվագը ստեղծել է ինքը։ Սակայն ոչ առաջին դեպքում է գերի մնացել փաստին[31] և ոչ էլ երկրորդ դեպքում է հորինել փաստական հավաստիություն չներշնչող տեսարան։ Երկու դեպքում էլ Բակունցն աշխատել է վերապատկերել միջավայրի ու մարդկանց հոգեկան աշխարհի աբովյանական «անհատական զգացումը» և դրանով հասնել կերպարի բազմակողմանիության ու խորության։ Այդ դրվագների «միջանցիկ թեման» Աբովյանի դեմոկրատական զգացողությունն է, նրա կենսական հետաքրքրությունների մերձեցումը աշխատավոր ժողովրդի շահերի, նրա հոգսերի ու ըմբռնումների հետ։ Հիվանդ չերքեզին այցելելու հուզիչ տեսարանը ներկայացնելով՝ նա ցայտուն է դարձնում Աբովյանի հումանիստական վերաբերմունքը դեպի այլազավան ժողովրդի ներկայացուցիչը, իսկ նավավարի հետ ունեցած զրույցի պատկերով ներկայացնում է Աբովյանի գաղափարական հասունացման, այսպես կոչված, «սոցիալական պատճառականության»։ Նավավարը պատմում է իր դժբախտ կյանքի, հիվանդ ու արևի կարոտ աղջկա, գյուղացիներին «խոստացած ազատության» և իրականության հակասությունների, ամենուրեք իշխող ճնշման ու բռնության մասին։ «Այս կողմերի մասին ասում էին, թե ազատ երկիր է և ապրելը հեշտ է, բայց այդպես չէ. աշխարհում որտեղ մի կուշտ կա, այնտեղ հարյուր քաղցած կա։ Ահա ես հիսուն տարեկան եմ և շատ աշխարհներ եմ տեսել, Մոսկվայի հրդեհն եմ տեսել, եղել եմ Բորոդինոյի կռվում... Այ, տեսնո՞ւմ ես այն կաղնին, նրանից այն կողմը, բարոն Կելենբախի հողերն են... Եվ գետն է նրանը, և՛ ձուկը, և՛ հողը, և՛ անտառները, և՛ մարդիկ էլ նրանն են...»։

Նավավարը պատմում է կալվածատիրական ագարակների հրդեհման, խռովությունների, նահանգներից դեպի ստեպները փախած գյուղացիների մասին, ժողովրդի մարդու իմաստությամբ «լուսավորելով» Աբովյանի դրքային աշխարհը։ Ինչպես նավավարի

---

[31] Ահա բազմաթիվ վկայություններից մեկը. «Սիրտ իմ լցաւ խնդութեամբ, ամենայն երակք իմ խաղային ջերմ արիւնք ի լսել իմ զանուն աշխարհակիցիս, ա՜խ, ո՞ւրդ քաղցր է հայրենակիցն, ո՞ւրդ աշխարհակիցն, յայսմ չգտանի զանազանութիւն պանդխտին ի հայրենեաց, եթէ մահմեդական իցէ, եթէ քրիստոնեայ, միայն զի իցէ աշխարհակից»։ (Ս. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. VI, էջ 66)։

գատողությունները, այնպես էլ վեպում մուծված այլևայլ պատկերներ սոցիալական «պարտադիր» ֆոնը չեն, այլ Աբովյանի հոգեկան կառուցվածքի մեջ մտած այն կենսական տարրերը, որոնք նրան մղում են դեպի հարազատ ժողովրդի ազատագրության ուղիների որոնում։

Դրանք այն թելերն են, որոնք Աբովյանին տանում են դեպի ժողովուրդ, դեպի ժողովրդի տառապանքների ու ցավերի աշխարհը։

Աբովյանի դորպատյան կյանքի ու միջավայրի նկարագրությունը տալով, Բակունցը ցուցադրում է հոգեկան ու գաղափարական հասունացման ընթացքը, թե ինչպես ժամանակի առաջավոր մտքի ճառագայթները լցվելով Աբովյանի անհատականությունը, նրան կյանքի հայեցողի դիրքերից տանում են դեպի գործողության ոլորտները։

Դորպատում հասունանում է Աբովյանի կոնֆլիկտը ժամանակի հետ,— ահա այն հիմնական գաղափարը, որը հանդիսանում է վիպական ընդարձակ հատվածի առանցքը։

Այդ կոնֆլիկտը, սակայն, դեռևս խմորվում է նրա մտքի մեջ, չի դարձել կոնկրետ գործողություն, չի ստացել հասարակական բովանդակություն։

Ինքնաերլուծումից դեպի գործնական պայքար,— դեղարվեստական այս խնդիրն է լուծում արդեն «Գործ Մայրանա, դատեր Մկրտումի» հատվածը։

Աբովյանը Երևանում խորապես վերապրում է ժողովրդի անիրավված ու խեղճ զավակների՝ մայրանների, ողբերգությունը, ուղիներ է փնտրում խավարը ցրելու և ժողովրդի վրա ծանրացած շղթաները թեթևացնելու համար։

Վեպի այս հատվածն ավարտվում է Մայրանի գործի առթիվ Ամենայն Հայոց կաթողիկոսին գրած նամակով, որտեղ Աբովյանը գործ է ածում «կոպիտ ոճ ու սպառնական խոսքեր»։ Նամակի մեջբերումով էլ ընդհատվում է վեպը։

Երբ վեպի նախադրությունը՝ նախերգանքը, համեմատում ենք մյուս հատվածների հետ, ակնհայտ է դառնում նկարագրությունների որոշ ստատիկա։ Բացակայում է դրանցում հոգեկան այն առանցքը, որ Աբովյանի կերպարի հիմնական հատկությունն է նախերգանքում։ Դա, սակայն, թվացյալ «անշարժություն» է։ Չկան սրընթաց գործողություններ, հերոսը չի դրվում մեծաքանակ հարաբերությունների մեջ. հեղինակը անշտապ նկարագրում է հերոսի շրջապատը, միջավայրի բարքերը։ Այդ առաջին «անշարժության» հետևում, սակայն, թաքնված է ներքին մեծ շարժում։ Բակունցը

Աբովյանի կոնֆլիկտը ժամանակի հետ հասունացնում է ասպիճանաբար, հագեցնելով սոցիալական ու հոգեբանական խոր մոտիվներով: Բոլոր նպաստավոր միջոցներով հեղինակը ընթերցողին տանում է Աբովյանի կերպարի խորությունները, ուշադրությունը կենտրոնացնելով գլխավորի՝ մարդու և աշխարհի հանդեպ նրա ունեցած վերաբերմունքի վրա: Այս առանձնահատկության՝ հոգեբանական խորացումների շնորհիվ, «Խաչատուր Աբովյան» վեպը ձեռք է բերում իսկական ողբերգության գծեր:

8

«Խաչատուր Աբովյան» վեպը գեղարվեստական որոշ առանձնահատկություններով և ժանրային սկզբունքներով խախտում էր հայկական պատմավեպի շարժման ավանդական ուղղությունը և, միաժամանակ, նոր գծեր էր բերում այդ ուղղության մեջ: Հայկական վեպի անկյունաքարը հանդիսացող «Վերք Հայաստանին», որը և՛ արդիական, և՛ պատմական վեպ է միաժամանակ, ինչպես խորհրդային դիտում է Դ. Դեմիրճյանը «Խաչատուր Աբովյանի գրական ժանրերը» ուսումնասիրության մեջ[32], մի կողմից «արձագանքում էր եվրոպական ռոմանի» ժանրային հատկանիշներին, իր մեջ էր առնում վերջինիս կազմավորման «սինկրետիքական էլեմենտները», մյուս կողմից՝ մերձենում էր արևելյան վիպասանության՝ սիրավեպերի ու հերոսավեպերի ժանրային կառուցվածքին՝ հնբիաթային դունավորումներ, էպոսի հիպերբոլային ոճի տարրեր, ռեալիստական նկարագրություններ, հատկապես լիրիկական շեղումներ, որոնք «երբեմն մեջ են ընկնում երաժշտության կադենցի նման՝ արձակաշար չափածոյի շարահյուսությամբ, երբեմն էլ իբրև այնուաշար ոտանավոր, երբեմն էլ իբրև սոսկական երգ»:

Դ. Դեմիրճյանը մանրազնին, գրեթե բնախուզական քննության ենթարկելով «Վերքի» կառուցվածքը, մասնատելով նրա առանձին տարրերը, ի ցույց դնելով բնորոշ շեղումները պատմողական տեքստից ու ռեալիստական նկարագրություններից, գրում է. «Արևելյան սիրավեպի, գերազանցապես հերոսավեպի, կամ ինչպես ընդունեցինք պայմանական տերմինով՝ վիպասանության հետ ավելի շատ և սերտ կապ ունի «Վերք Հայաստանին», քան եվրոպական հետնադարյան ռոմանի: Իհարկե, «Վերք Հայաստանիի» կառուցվածքը ստվարացված է, չասենք՝ խճողված է նաև այլ բնույթի, ուղղակի ասենք՝ պատմական, լուսավորական, փիլիսոփայական և այլ

[32] «Սովետական գրականություն», 1941, № 2:

խնդիրների գեղարվեստական ու պրոզաիկ խորհրդածություններով, որ կորցնում, ծածկում են արևելյան այս վիպասանության սյուժետային շղթան և ժանրային ձևը: Այսպիսով, այս երկու հատկությունների բախման մեջ առաջ է գալիս մի դրություն. այն, որ իբրև եվրոպական roman, Աբովյանի այս երկը շատ է ծանրաբեռնված լիրիկական տարրերով, երգերով, իսկ իբրև արևելյան վիպասանություն՝ ընդհակառակը, նույնքան ծանրաբեռնված է դիդակտիկական խնդիրների լուսաբանությամբ»:

Վեպի այս ձևը համապատասխանում էր ժամանակի ճաշակին ու ըմբռնումներին: Նամակներից մեկում Աբովյանն անդրադառնալով իր վեպի ժանրային ձևի հարցին, ասում է, թե այն պետք է համապատասխանի ժողովրդի գեղարվեստական ճաշակին. «Ժողովրդին օտար կերակուրներ մատուցելը թվում էր ինձ անհարմար ու անբնական: Երկար մտորումներից հետո միտքս ընկավ Աղասու դժբախտ պատմությունը: Սակայն ի՞նչ ձևով ես այն պիտի վերարտադրեի: Որպես եվրոպական ճաշակի ու ոճի վե՞պ: Դա հո վերին աստիճանի անմտություն կլիներ: Բանաստեղծությունը, ինչպես և վեպը, իմ կարծիքով, պետք է համապատասխանի ժողովրդի զաղափարներին ու ղգացմունքներին»[33]:

Այս ղգաստ դիտակցությունն էր Աբովյանին մղում դեպի վեպի ժողովրդական, ազգային ձևի ընտրությունը, որը և եղավ գերազանցապես արևելյան վիպասանության ժանրը: Ս ա, ինչպես իրավացիորեն մատնանշում է Դ. Դեմիրճյանը, «Աբովյանին փրկեց այն համատարած romանտիզմից ու սենտիմենտալիզմից, որի մեջ նա կընկներ լիովին, եթե փորձեր տալ զուտ եվրոպական roman: Մինչդեռ «Վերք Հայաստանին» բովանդակում է շատ ռեալիստական տարրեր, որ պարադոքսալ ձևով գալիս են արևելյան romանտիկ վիպասանությունից, որին դիմից նա և որը նրան տարավ հակառակ, լիովին հարազատ ուղիով, այսինքն՝ դեպի ժողովուրդը, դեպի ռեալիզմի աղբյուրները»:

«Վերք Հայաստանին» ուղղակի իմաստով հանդիսացավ այն մայր գետը, որից ճյուղավորվեցին և նոր հուն մտան հայկական վեպի բոլոր ուղղություննները՝ Պ. Պռոշյանի և Աղայանի սոցիալական վեպերը («Հացի խնդիր», «Յեցեր», «Արություն և Մանվել», «Երկու քույր»), Րաֆֆու ծրագրային-քաղաքական վեպերը («Խենթ», «Կայծեր») և, վերջապես, պատմական վեպը: Աղղակներ ստանալով «Վերքից», սրանք նորոգվեցին շատ կողմերով, հա-

33 Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. VII, էջ 391:

յրատարան նոր գծերով, ժանրային նկատելի ձևափոխության են-թարկվեցին: Մասնավորապես պատմական վեպը Շերենցի, Րաֆֆու, Մուրացանի գրչի տակ ազատագրվեց ազգագրության, դրամատիկական միստերիաների, հեքիաթայնության, շարահյուսության երգախառն ձևերի ծանրաբեռնվածությունից և մերձեցավ եվրոպական պատմական վեպին, «վալտերսկոտյան ռոմանին»:

Բայց մասնավորապես Րաֆֆու «Սամվել», «Դավիթ-Բեկ» վեպերում, Շերենցի «երկունքում», ավելի պակաս չափով Մուրացանի «Գևորգ Մարզպետունի» պատմավեպում պահպանվեցին «վերքից» եկող ձևական շատ հատկանիշներ: Բնորոշ էր հերոսության ընդգծված պաթետիկան ու արտահայտման ոճի արտաքին հանդիսավորությունը, սյուժետային բազմաճյուղությունն ու որոշ իմաստով երևույթների ցուցադրման թատերայնությունը, արտաքին գործողությունների բազմաքանակությունն ու բազմազան դիպվածների նկարագրության սովորությունը, որը համապատասխանում էր 19-րդ դարի գեղարվեստական ճաշակին ու ըմբռնումներին:

Չի կարելի, իհարկե, բացառել հոգեբանական վերլուծության այն կուլտուրան, որ արտահայտվեց «Սամվել» և «Գևորգ Մարզպետունի» վեպերում, բայց և չի կարելի չդիտել այն հանգամանքը, որ սրանցում նույնպես բարոյախոսական-քարոզչական խնդիրները գերադաս են գեղագիտականից: Շերենցը, Րաֆֆին, Մուրացանը տվին հայկական դասական պատմավեպի նմուշները, իսկ նրանցից հետո հանդես եկած պատմավեպերը ո՛չ հոգեբանական արվեստով, ո՛չ էլ ոճական հարստությամբ չբարձրացան դրանց աստիճանին:

Հայկական պատմավեպի ուղղության մեջ սկսվեց, հարաբերական իմաստով, երկարատև ընդհատում, մինչև հրապարակ եկավ Ակսել Բակունցի «Խաչատուր Աբովյանը», մի վեպ, որ կոչված էր նորարարական խնդիրներ լուծել պատմական վեպի ժանրի ու պոետիկայի բնագավառում:

Բնականորեն ծագում է այսպիսի մի հարց. արդյո՞ք Բակունցը հեռացավ իր նախորդների տված վեպի ժանրային նկարագրից, նրանց գտած ձևից, և եթե հեռացավ, ապա ինչպիսի՞ ուղղությամբ:

Բակունցի ստեղծագործությունը, անկասկած, կապված էր ազգային գրականության տրադիցիաների հետ և նրա պոետիկայի որոշ հատկություններ, ինչպես, օրինակ, լիրիկական բանաստեղծական բարձր տրամադրությունը, հասնում է մինչև «Վերք Հայաստանին»: Բայց այն նոր որակ է հայկական պատմավեպի մեջ: Բակունցը ոչ միայն պատմավեպը «մաքրեց» խրատական-դիդակտիկական

մոմենտներից, ոչ միայն թոթափեց մի կողմից «հնբիաթայնության», մյուս կողմից ռոմանտիկական հանդիսավորության, կերպարների բևեռացման ոճի ազդեցությունը, այլև պատմական նյութի յուրացման նոր սկզբունքներ հայտնագործեց:

Ավանդաբար եկած «հնի ազդեցություններից» ազատագրվելու ընթացքը սոսկ ձևի ու ոճի արտաքին փոփոխության հարց չէր, սոսկական ձևաբանության առաջադրանք չէր, այլ ներքին խոր ընթացք, կապված պատմական իրականության լուսաբանության նոր տեսանկյուն մշակելու խնդրի հետ:

Պատմական այն վեպերի համեմատությամբ, որոնցում պատմությունը առանձնացվում էր որպես որոշակի ընդգծված դրվագ՝ լինի դա ժողովրդական մի խոշոր հերոսամարտ, թե ավելի փոքր մասշտաբի իրողություն,— դա կարևոր չէ,— Բակունցի դրվածքը առաջին հայացքից ավելի «կամերային» տպավորություն է թողնում: Չկան բազմաքանակ արտաքին գործողություններ, սյուժեի առատ ճյուղավորություններ և այլն: Թվացյալ «կամերայնությամբ» Բակունցը յուրովի բանավիճում էր հին պատմավեպի, այսպես ասած, «մասշտաբայնության» հետ, և դրանով իսկ ճանապարհ էր հարթում դեպի նոր արվեստը, դեպի պատմական նյութի գեղարվեստական արտահայտման նոր եղանակը, նոր սկզբունքը:

Ո՞րն է դա: Այն, որ Բակունցը պատմական ավյալ նյութը չի դիտակցում որպես ժողովրդի պատմական պրոցեսից առանձնացված դրվագ, որ նա 19-րդ դարի ազգային-լուսավորական զարթոնքի շրջանը վերցնում է իր լինելիության ու անընդհատության ընթացքում,— Բակունցը տալիս է կյանքի անպայմանական ընթացքը, «կյանքի հոսանքը»:

«Խաչատուր Աբովյանը», այսպիսով, «կյանքի հոսանքի» վեպ է, որտեղ նվազագույնի են հասցված զրական պայմանականությունները և առավելագույնի՝ ժամանակաշրջանի պատմական լրիվության ղղացողությունը, կյանքի ղղացմունքը: Դարաշրջանի լրիվության այս տպավորությանը Բակունցը հասնում է ոչ թե նյութի ավելորդ մանրամասնացման ու երևույթների լայնարձակ նկարագրությունների հաշվին: Չի կարելի ասել, թե նկարագրական-պատմողական տարրը իսպառ բացակայում է Բակունցի դրվածքում. դորպատյան միջավայրի մեկը մյուսից մանրակրկիտ, կենցաղի «մանրուքներով», գծերով-գծիկներով հարուստ հատվածները, կամ հին Երևանի շուկային նվիրված նկարագրական դուռնեղ էջերը դրա օրինակներն են: Երևույթների այդ փաստացիությունը, սակայն, դրված է կյանքի կենդանի հունը, բացառում է պայմանականու-

թյան տպավորությունը և, որ ամենից կարևորն է՝ ենթարկվում է, իհարկե, ոչ ուղղակիորեն, պատմական հերոսի ու պատմական դարաշրջանի կապակցությանը: Այս նկարագրությունները վեպը հարըստացնում են ո՛չ միայն սոցիալական բնորոշ զուգահեռներով, այլև անհրաժեշտություն են դառնում Աբովյանի անհատականության զարգացման ուղին խորապես ըմբռնելու տեսակետից:

Կենսական յուրաքանչյուր մանրամասնություն,—լինի դա Դորպատի բյուրգերական կենցաղի պատկերը, թե ռուսական քաղաքներում ուսանողների դեմ սկսված հալածանքի արձագանքը, Դորպատի ուսանողների ամենօրյա «չարությունը», թե հայկական գյուղի խեղճության պատկերը,—այս ամենը, կերպարից զգալի հեռավորության վրա գտնվող այս նկարագրությունները, կենտրոնացվում են Աբովյանին ցուցադրելու համար: «Կենտրոնացում» ոչ թե Աբովյանին անմիջաբար դեպքերին կապելու իմաստով, այլ նրա տրամադրությունների, նրա ապրումների ակունքներն ու ուղղությունը հասկանալու համար: Կյանքի այդ պատկերները՝ իրար փոխանցվող դրվագները՝ ոչ թե հետամուտ են վիպական նյութի բազմակողմանիության տարածական էֆեկտին, ոչ թե «մասշտաբայնության» խնդրին, այլ՝ դրանցից ածանցվող Աբովյանի տրամադրությունների ցուցադրմանը:

Պատկերների այս փոխանցվող շարանը գեղարվեստի այն երևույթն է, որ կոչվում է բազմահանակության միասնություն. գրողը տալիս է մի պատկեր, ապա մյուսը, երրորդը, հաջորդը, դրանց մեջ ստեղծում է հերոսի տրամադրությունների զարգացման համար անհրաժեշտ կամրջակներ, որոնց միջոցով անհատի հոգեկան այս կամ այն վիճակն է հիմնավորում:

Բակունցի դրվածքի շարժումը փաստորեն անցնում է գլխավոր հերոսի մի տրամադրությունից դեպի մյուս տրամադրությունը, որ և թելադրում է վիպական մի այնպիսի ձև, որն ավելի մերձենում է դրամայի կառուցվածքին:

Վեպի նյութ, դրամայի ձև ու կառուցվածք,— Բակունցի ստեղծագործության այս յուրահատկությունն օգնել է հեղինակին ամենակարևոր ոլորտում՝ հերոսի հոգեբանական աշխարհի խորացման հարցում: Ավանդական պատմավիպասանության կանոնների խախտումը Բակունցը սկսում է այս գլխավոր կետից: Նա ներկայացնում է մի հերոսի՝ խոշոր պատմական գործչի, որ ոչ միայն ինքն իրեն պատրաստի չի դնում պատմական ժամանակաշրջանի կենտրոնում, այլ դրվում է կյանքի հորձանքի ազդակներով, ժամանակաշրջանի պահանջով: Այնուհետև. հերոսը չի դառնում ողբերգու-

Բյան պատվանդանը բարձրացած պսակակիր կերպար, այլ բոլոր դեպքերում մնում է իբրև մարդկային կենդանի անհատականություն, իրական, հողեղեն խառնվածք, հոգու բոլոր թևերով կապված ժամանակի բարոյական ու հասարակական մթնոլորտին:

Այս բավականաչափ լայն կապը Բակունցը ներկայացնում է՝ ելնելով իր վեպի ժանրային՝ դրամատիկական սկզբունքից, մի տեսակ «կամերային» եղանակով, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ կերպարի մտերմացման ճանապարհով: Կերպարի մտերմացումը ընթերցողին ավելի է մոտեցնում երևույթը, քան բնորոշությունը, որ իր ներքին հատկությամբ լինելով էպիկական, ընթերցողից «թաքցնում է» հերոսի հոգեկան աշխարհի հատկությունները՝ նրա հոգեբանական նրբերանգները: Իսկ մտերմացումը, ընդհակառակը, պատրաստ է ընթերցողի հետ բաժանել-կիսել մարդկային հոգու բոլոր տեսանելի ու անտեսանելի շարժումները: Բացի այդ, կերպարի մտերմացումը կանխում է թատերայնության ու պայմանականության բոլոր վտանգները, երևույթ, որ տարածված էր նախորդ պատմավիպասանության մեջ և որից գիտակցաբար հրաժարվում է Բակունցը՝ հանուն հոգեբանական խնդիրների լուծման:

Գեղագիտական այս դիրքորոշումով՝ կերպարի բնորոշության ու մտերմացման նոր հարաբերությամբ, Բակունցի վեպի հատվածներում Աբովյանի կերպարը երևում է քաղաքացիական ու անհատական հատկությունների ներքին միասնությամբ, անհատականության ռեալիստական հավաստիությամբ ու դյունեղությամբ: Աբովյան-հայրենասերի ու հումանիստի մեջ երևում է մարդը, մարդու մեջ՝ իր հայրենիքի մտավոր զարթոնքի համար տառապող քաղաքացին: Այս տեսակետից Բակունցի վեպի անմոռաց էջերից է Աբովյանի և տիկին Էլոիզի փոխհարաբերության պատմությունը, այուժետային մի «կողմնակի գիծ» գրվածքում, որի միջոցով գրողը ներկայացնում է Աբովյանի անհատական խառնվածքի բազմակողմանի ու կենդանի պատկերը, տալիս է պատմական գործչի կենդանի բնութագրությունը՝ անձնական փոխհարաբերություններում:

Խաչատուր Աբովյանը երբեք, ո՛չ մի տեղ, ո՛չ նրա մասին գրված կենսագրական աշխատություններում, ոչ էլ գեղարվեստական ստեղծագործություններում՝ պոեմներում ու դրամաներում, մեր պատկերացման մեջ չի կանգնել այնքան առօրեական, կենդանի, մարդկային, միաժամանակ այնքան խորունկ ինտելեկտուալ աշխարհով, որքան Բակունցի վեպում, ո՛չ մի տեղ մենք չենք տեսնում կերպարի բնորդին մոտենալու այնպիսի հարազատություն, որքան Բակունցի վեպում:

Բակունցը խախտեց նաև կերպարը «բնավորության» ու «մարդու» միջև մասնատելու ավանդական պատկերացումը և միացրեց այդ երկու սկզբունքները։

Բակունցը մեզանում հաստատում էր ինտելեկտուալ նոր վեպի տրադիցիան, և դա նրա մյուս կարևոր ծառայությունն է հայրենական վիպագրության։ Ինտելեկտուալ վեպի գծերից մեկն այն է, որ դա գրված է ոչ թե հին վեպի ավանդական օրենքներով, որտեղ դիպվածային սյուժեն, պայմանական ֆաբուլան ու ինտրիգները ստվերում են հերոսի ինտելեկտուալ աշխարհը։ Բակունցի մոտ նվազագույնի է հասցված, հին մտքով ֆաբուլայի դերը, և առավելագույնի՝ կյանքի պատկերների պարզ համադրության սկզբունքը, որի շնորհիվ հստակորեն գծագրվում է այն իրադրությունը, որտեղ Աբովյանը հասնում է ինքնաճանաչության, որտեղ բացվում է նրա հարաբերությունը ժողովրդի ու դարաշրջանի հետ, որտեղ Աբովյանը հանդես է գալիս որպես մտածող անհատականություն։

9

«Խաչատուր Աբովյան» վեպի պոետիկան նույնպես դեմընթաց էր գրելակերպի հնացած հնարներին և ոճաբանական նոր գծեր էր բերում գրական տեխնիկայի բնագավառում։ Բակունցը հաղթահարեց վիպական ավանդական զուգահեռների, խճճված հանգույցների, խորհրդավոր դիպվածների ընտելությունը, որով և հասավ պատմողական գծերի գրաֆիկական հստակության ու գործողության պարզության։ Այս բանին մեծապես օգնեց դրամայի օրենքների կիրառությունը վեպի արվեստում։

Բակունցը հիանալի լուծեց կոնկրետության հետ կապված գեղարվեստական մի այնպիսի դժվարին խնդիր, ինչպես նկարագրվող առարկայի զանգվածը, ձևը, նյութականությունն արտահայտելու, այն ֆիզիկական շոշափելիության հասցնելու խնդիրն է։ Կոնկրետություն՝ ոչ թե առարկաների պարզ նմանողության ճանապարհով, այլ արտահայտման օրենքների արվեստով։ Կոնկրետություն, որի միջոցով Բակունցը հանդես եկավ որպես և՛ հայկական, և՛ ոչ հայկական հին կյանքի գերազանց գեղանկարիչ, որպես արվեստի ատաճանին հասցված պատմական տեղեկագրության վարպետ։ Հիշենք համալսարանական հնամյա քաղաքի՝ Դորպատի տեղագրության ու պատմության մանրամասն ու սպառիչ նկարագրությունը, որի համար, նա հավանորեն տասնյակ հնատիպ գրքեր է թերթել, կամ Երևանի չարսու-բազարի աղգագրության չափ հարա-

զատ, բայց գեղարվեստական թանձրացման հասցված նկարագրական հատվածը. «Դեպի Կոնդը Գյուրջի քարվանսարան էր, գդակ կարողների ու մաշակարների փոքր ու միանման կրպակներով: Դեպի հարավ՝ բերդի կողմը, խուրդավաթ վաճառոլների մրջնոցն էր: Այդտեղ էին նաև պղնձագործները, դարբիններն ու պայտարները, որոնց մուրճերի աղմուկը, քուրաների բոցը, պողպատի ու պղնձի սուր զրինգը խլացնում էր չարսուի բազմաձայն ժխորը: Առանձին թաղ էին կազմում ներկարարները, համետ կարողները, բրուտները և կաշեգործները: Երբ իջնում էր մառախուղը, դարբինների ու պղնձագործների կրակները մառախուղների մեջ առանձին խորհրդավորություն էին տալիս մրից սևացած մարդկանց, որոնք ծանր մուրճերով կարծես գետնին էին զարկվում և գվվում էր գետինը, կայծերի շատրվանով լուսավորում մառախուղը: Արհեստանոցների մյուս թաղերն ընկղմվում էին մառախուղի մեջ:

Եվ ընդհակառակը, արև օրերին, առաջինները նման էին հրդեհից խանձված գետնափոր տների, այնինչ ներկարարների թաղում ծփում էին լաջվարդ, ալաջա, «գյուլգյաղ» և այլ գույնի կտավե զոլերը: Անխտիր բոլոր թաղերն էլ կեղտոտ էին, պայտարների առաջ աղբի և սմբակների քերվածքի դեզեր էին, կաշեգործների դիմաց՝ մազեղեն, հում ու բորբոսնած կաշվի կտորներ: Ներկարարները քացախած ներկերը թափում էին հենց արհեստանոցի առաջ, և այդ գունավոր ջրերից բարձրանում էր կծու գարշահոտ: Նույնիսկ անտիրական շները, որոնք հարյուրներով էին վխտում, մանավանդ զասաբխանայում, չէին մոտենում այդ աղտոտությանը և բաղնիսների տաք մոխրակույտը գերադասում էին բորբոսնած կաշվի դեզերից:

Հազարավոր արհեստավորների մեջ չէր կարելի տեսնել առողջակազմ և վարդերես մեկին: Նրանք վտիտ էին, մեռելագույն և անկրակ աչքերով: Միայն դարբիններն էին հաղթամարմին, բայց նրանք էլ կուզ էին. կայծերից այրված նրանց աչքերը ուռել էին ցավագար կարմրությամբ և ավելի ահարկու էին մրից սևացած երեսի վրա: Ոմանք, ինչպես ներկարարները, համարյա ամբողջ օրը արևի երես չէին տեսնում, նրանք գետնի տակն էին, որտեղ թաղված էին ներկի խոր կարասները: Մշտական խոնավության մեջ ներկերի թույնը հյուծել էր նրանց: Նրանք ավելի նման էին վհուկների, որոնք գետնի խավարից երկար ձողերով դուրս էին քաշում վառ գույներով ներկված կերպասներ, կտավ և բրդե գործվածքներ: Առավոտից մինչև մութը աշխատում էին, ոմանք, ինչպես կաշեգործները, մինչև ծնկները ջրի մեջ, ոմանք՝ գլուխը վեր չհանելով,

ոմանք՝ թանձր ցեխի մեջ, ինչպես բրուտները։ Նրանք նման էին թիապարտների, որոնց անողոք կարիքը ցմահ շղթայել էր անուրախ և անհուսաշող կյանքին։ Շատ հազվադեպ էր հնչում երգը և, եթե, այնուամենայնիվ, երգում էին իրենց օրերի դառնությունը, երգում էին լացի ու անել կյանքի երգը, սիրտ մաշող արևելյան մի երգ այն մասին, որ կյանքը փակ դուռ է, ուզում ես լաց եղիր, ուզում ես ծիծաղիր, միևնույն է, նա երբեք չի բացվի։ Եվ պատահում էր, որ մի ծեր դարբին ծանր մուրճին կոթնած լսում էր այդ երգը և կաշվե գոգնոցով սրբում կարմրած աչքերը»։

Արևելյան շուկայի նկարագրությունը, այսպես մանրամասն ու ապահիչ, շարունակվում է ևս մի քանի էջ,— դիտողականությամբ հագեցած ու բնականությամբ շնչող էջեր, որոնք այնպես շոշափելի են դարձնում ոչ միայն նյութական միջավայրը, այլև հին աշխարհի մարդկանց սոցիալական հոգեբանությունը։

Բակունցի գրիչը, շփվելով պատմականորեն զգալի հեռավորություն ունեցող երևույթի հետ, կենդանացնում է այդ երևույթը։ Արվեստագետ գրողը,— դա վկայում է մեր ընթերցումը,— զգում է, թե ահա եկել է պահը ասելու տվյալ խոսքը, տալու այս կամ այն կերպարագիծը, այստեղ դնելու լրացուցիչ և միաժամանակ անհրաժեշտ գեղարվեստական նրբագիծը։

Բակունցը պատկանում է այն արվեստագետների թվին, որոնց մասին ասվում է, թե նրանց համար գոյություն ունի միայն տեսանելի աշխարհը։ Ո՛չ միայն բնությունը, միջավայրը, առարկայական աշխարհը, այլև մարդկային հոգեբանությունը՝ նյութ ամենաբազմազան արտահայտությունների մեջ, Բակունցի մոտ ենթարկված է տեսողականության սկզբունքին։ Նա տեսնում է ոչ միայն հերոսների հոգեբանական վիճակները, այլ նրանց երկախոսությունն ու արտահայտման խոսքի նրբերանգները։ Այսպիսին է, օրինակ, Աբովյանի խոսակցությունը ռուս նավաստու հետ, նրա և Հարություն Աբովի զրույցը Մայրանի մասին, տիկին Էյոիդի սպասուհու և պառավ Այշինգերի խոսքամարտը Աբովյանի դուրջ։ Այս վերջինն այնքան կենդանի ու բնական է վերարտադրված, որ թվում է, թե ամբողջ խոսակցությունը Բակունցը նույնությամբ դրել է գրական հյուսվածքի մեջ, առանց հնչյուն անգամ փոփոխելու։

Գեղարվեստական երկի ոճը պայմանավորված է նախ և առաջ այն նյութով, որ դրված է նրա հիմքում և ապա հեղինակի գաղափարական-գեղարվեստական մտահղացման բնույթով։ Ոճի, նյութի և կոնցեպցիայի միասնության հիանալի օրինակ է «Խաչատուր Աբովյան» անավարտ վեպը։

Այս գրվածքի ոճաբանական հիմքը՝ գլխավոր սկզբունքը, որն իրեն է ենթարկում մյուս բոլոր ոճական բաղադրությունները, հոգեբանական վերլուծությանը ձգտող, դրամատիկական բովանդակությամբ հագեցած, ռեալիստական պատումի սկզբունքն է: Բակունցի ռեալիստական դրելակերպի համար բնորոշ է նաև ներշնչված լիրիկականության ու իմպրեսիոնիստական նրբագծի ոճերի զուգակցումը:

Բակունցի ոճին հարազատ են հուզական ուժգին տրամադրություն արտահայտող էպիտետները, հոգեկան էքսպրեսիան (ծանր տանջանքներ, անելանելի կարոտ), որոնք հաճախ ձևաբանական արտահայտություն են գտնում ածականների գերադրական աստիճանի կիրառությամբ: Բակունցը հաճախ դիմում է մետաֆորային դարձվածաբանության ու մետաֆորային համեմատություններին: Այդ «բարձր» ոճի մեջ արդարացվում են առանձին հնէաբանություններն ու հռետորական պերճախոսության տարրերը:

Բակունցյան դրելակերպի արտահայտչական միջոցներից հատկապես ընդգծվում են հատադասությունները, ինչպես նաև առանձին պարզ նախադասությունների մեջ կիրառվող բառակրկնությունները:

Բակունցի պլաստիկորեն թանձր, սակայն, խիստ իրական ու խիստ բանաստեղծական երփնագիրը վեպի որոշ հատվածներում ընդհատվում է, պայմանականորեն ասենք, իմպրեսիոնիստական-նկարչական նկարագրություններով: Այդպես է, օրինակ, տիկին էլոիզին վերաբերող հետևյալ հատվածը. «Սենյակում մոմերը վառվում էին, դեղնավուն լույսի հետ սիրելով խաղաղություն: Իրերն ընկղմել էին կիսաստվերների մեջ: Միայն պատից կախած նկարի ապակին էր իր մեջ հավաքել շողերը և արտացոլում էր, հիշեցնելով մի նեղ պատուհան, որից ներս է ընկել աստղալույսը: Խաղաղ էր նաև փողոցը, որտեղից երբեմն լսվում էր մի անհայտ անցորդի ոտնաձայն:

Տիկին էլոիզը նայում էր պատուհանի կողմը: Երբ դրսում հետզհետե հանգչում էին ոտնաձայները, սենյակում լռությունն ավելի էր թանձրանում, և լսվում էր մոմերի ճարճատյունը, կարծես մեկը գիրք էր թերթում: Իսկ երբ անցնում էր քամին, մոմերի բոցերը մեկ ձգվում էին, մեկ ծալվելով նստում: Պատուհանի վարագույրները խաղում էին և տիկին էլոիզին թվում էր, թե մեկը դրսից իրեն է նայում:

Նա մոտեցավ կլավիրին: Ստեղների ուրախ հնչյուններից սենյակը զվարթացավ: Նա աննպատակ նվագեց մի ինչ-որ կոնտրա-

դանս, կարծես չէր լսում նվագը, այլ ավելի հիանում էր իր մատների դեղեցկությամբ, ինչպես մի երիտասարդ աղջիկ, որ սրսփալով մտել է ջուրը և չի հիանում ոչ չարաճճի ալիքներով և ոչ ափի ծաղիկներով, այլ հիանում է միայն իր պատկերով, որ ճոճվում է ջրի մեջ։

Ապա հնչեց հնամենի վայլսը՝ հիշատակին այն օրերի, երբ դեռահաս աղջիկ էր, այն տարիքում, երբ ոչ անմեղ երեխա էր և ոչ կյանք ճաշակած կին, մի տարիք, երբ առաջին տպավորություններն անջնջելի դրոշմ են դնում հոգու վրա։ Այդ տպավորությունները նման են դեղնած տերևների, բայց ոչ խոր աշնան, երբ մերկանում է ամբողջ այգին, չկան թիթեռները և տխուր խոխոջում է առուն,—այլ նման են այն առաջին տերևներին, որ դեղնում են աղմըկոտ ամռանը և վայր են ընկնում կանաչ խոտերի վրա, որտեղ երգում են ճպուռները, բզեզները հարսանիք են սարքել և ամբողջ այգին, ինչպես մի երգեհոն, հնչեցնում է պտղաբերության հավերժական երգը։ Եվ ավելի զվարթ է հնչում այդ կանաչ երգը, երբ ընկնում են մահվան առաջին տերևները։

Տիկին էլոիզն այլևս չէր լսում ոչ դրսի ոտնաձայները և ոչ էլ նայում էր պատուհանի վարագույրներին, որ քամուց բարձրացնում էին եղրերը և իսկույն իջեցնում, կարծես մեկին ցույց էին տալիս այդ դեղեցիկ պատկերը՝ տիկին էլոիզին, մոմերի լույսով, բատիստե սև զգեստով ու վառ կարմիր ժապավենի փնջերով, որ վարդերի նման բացվել էին նրա թևերի վրա և իրենց կարմրավուն ցոլքով երևացնում էին նրա ականջները՝ մոխրագույն գանգուրների մեջ։

Իսկ մաշված ստեղները լալիս էին։ Նրանք անձրևում էին կարոտի հնչյուններ, երբեմն մեկը կամ մյուսը թավ ղողանջում էին հեռվից, կարծես նավը գնում էր ծովի հեռուն և այնտեղից այդ ձայները հրաժեշտ էին տալիս սիրելի ափին։ Երբ նվագը վերջացավ և օդի մեջ դեռևս չէին հալվել վերջին ելևէջները, տիկին էլոիզը լսեց խուլ խշշոց։ Հեռվում աղմկում էր անտառը։ Նա մոտեցավ պատուհանին. երկինքը խավար էր։ Նա լսեց ավելի խուլ աղմուկ, քան անտառի խշշոցը. կարծես շատ հեռվում ղրղռում էր փոթորկված ծովը»։

Այս հատվածը, որ շարունակվում է նույնքան հուզական շընչով, առանձնապես մտերիմ է դարձնում Աբովյանին, թեև խոսքը նրա մասին չէ, այլ մի ուրիշ անձնավորության։

Մեջբերված քաղվածքում մենք ընդգծել ենք այն բառերը, որոնք արտահայտում են կամ դունային, կամ հնչյունային հատկացություններ. բոլոր այդ դեղնած տերևները, կանաչ երգերը, ան-

տառային խշշոցները, ծառերի աղմուկները, կարմրավուն ցոլքերը, մոմերի բոցերը կոչված են ներկայացնելու տիկին Էլոիզի տառապանքը, բացելու նրա ինքուր ու հզոր սիրո զգացմունքի հարստությունը: Բնության բոլոր այդ հնչյուններն ու գույները կենդանի զուգահեռներ են դառնում մարդու հոգու մեջ: Այստեղ գործ ունենք մի այնպիսի երևույթի հետ, որ կարծեք թե կերպարը ստեղծվում է բացառապես կյանքի կողմից և միայն արվեստագետի հմուտ ու թեթևակի ոգևորությունն է այն վերստեղծում գրքի մեջ:

Այսպես անմտադիր, «միամիտ», ճիշտ ու ջանքի չենթարկված վարպետությամբ են հյուսվել առհասարակ բակունցյան բոլոր բանաստեղծական էջերը, կյանքի այնքան բնական անդրադարձումներ, որ թվում է, թե հեղինակը չի էլ մտորել դրանց արտահայտման ձևի շուրջը: Սա, ի միջի այլոց, բակունցյան բանաստեղծական ոգևշնչման գրավիչ հատկություններից մեկն է, որ նոր ու ինքնատիպ ձևով արտահայտվեց «Խաչատուր Աբովյան» վեպում:

Գեղարվեստական իսկական ստեղծագործության ստեղծմանը համագործակցված ձևով մասնակցում են արվեստագետի և՛ միտքը, և՛ զգացմունքը, և՛ երևակայությունը, և՛ մայրենի խոսքի մեղեդային ու գունանկարչական հարստությունների իմացությունը: Վարպետությունը դրանց հավասարաչափ տիրապետումն ու ներդաշնակությունը դառնել է:

«Խաչատուր Աբովյանը» այդ բոլոր հատկությունների պահպանման դասական օրինակ է հայ գրականության արժեքների շարքում: Դա գեղարվեստական ձևի վրա կատարված հրաշագործ աշխատանքի օրինակներից է,— աշխատանք,— որ տևում է Բակունցի գիտական իմացություններով, նրա շքեղ երևակայությամբ ու հուզական ներշնչանքով, դիտողականությամբ ու բննական հայացքով, գեղարվեստական կոնցեպցիայով և մայրենի լեզվի գեղանկարչական ու երաժշտական հարուստ հնարավորությունների ներդրումով:

«Խաչատուր Աբովյան» վեպը բարձր էր գնահատում Եղիշե Չարենցը: Գրականագետ Ռուբեն Զարյանն իր հիշողություններում վերականգնում է խոսակցությունը Չարենցի հետ:

«Գնում էի տուն, հանդիպեցի Չարենցին:

— Ի՞նչ գիրք է:

Ցույց տվի:

— Հա՜, «Կյուխլյան» է, «Վազիր Մուխթարը» կարդացի՞լ ես:

Ասացի, որ կարդացել եմ:

— Իսկ «Подпоручик Киже»-ն: Ամենալավն է: «Կյուխլյան»

«Վազիրից» լավ է։ Բայց սպասիր, թող մի Ակսելը «Աբովյանը» մեջ բերի, տես, Տինյանովն ինչ կանի...

Լուռ քայլում էինք։

— Տինյանովը էրուդիտ է։ Գրել էլ գիտե։ Բայց գրող չի։ Այսինքը կոչված չէ։ Ակսելն իսկական գրող է։ Եվ ոչ էլ պակաս էրուդիտ։ Սպասի՛ր, մի քիչ էլ սպասիր և այն ժամանակ կտեսնես, թե ինչեր կանի մեր բարեկամը»[34]։

Չարենցը մարգարեանում էր այն օրերին, երբ սև ամպեր էին կուտակվել գրականության հորիզոնում։ Զոհասեղանին բարձրացան և՛ Չարենցը, և՛ Բակունցը, անավարտ մնացին նրանց շատ ու շատ ծրագրեր, այդ թվում նաև «Խաչատուր Աբովյանը», որի միակ էական պակասությունը նրա անավարտ կամ կորսված լինելն է։

---

[34] Ռ. Զարյան, *Չարենցի հետ (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին» գիրքը, Երևան, 1961, էջ 358)։*

ԲԱԿՈՒՆՑԻ ԹԵՄԱՆ ԿԻՆՈՅՈՒՄ

1

Ակսել Բակունցը կարճ միջոցում ապրեց ստեղծագործական հարուստ ու բազմազան կյանք։ Դրա պերճախոս վկայություններն են նրա գիտական գործունեությունը[1]*, ժուռնալիստական աշխատանքը, խմբագրական-հրատարակչական զբաղմունքը, թարգմանական՝ քանակով քիչ, բայց մեծարժեք փորձը*[2] *և, վերջապես՝ հոանդուն մասնակցությունը հայկական կինոարվեստին։*

Սովետահայ գրողների մեջ Բակունցն առաջիններից մեկն էր, որ «կամքով հոժար» «գործուղվեց» կինոյի բնագավառը։

Այն ժամանակ, երբ անցյալում ոչ մի ավանդություն չունեցող հայկական կինոն իր անդրանիկ, անվստահ քայլափոխերն էր անում, Բակունցը Հայկինոյում պաշտոնավարում էր որպես սցենարական բաժնի վարիչ։ Նա ոչ միայն կազմակերպում էր ազգային կինոյի համար կինոսցենարներ ստեղծելու դժվարին գործը, ոչ միայն խմբագրում էր սցենարները, այլև ինքը գրազվում էր կինոդրամատուրգիայով։

Անկարևոր փաստ չէ Բակունցի սերտ կապը կինոյի հետ, մանավանդ այն տարիներին, երբ նոր-նոր էր արմատավորվում գրողի ու կինոմատոգրաֆիստների համագործակցությունը։

Ի՞նչը Բակունցին տարավ կինո։

---

[1] *Խաչատուր Աբովյանի մասին գրած ուսումնասիրությունից բացի անհրաժեշտ է հիշատակել «Ադվենտգրքի» թարգմանության առաջաբանը, որտեղ ուշագրավ դիտողություններ կան միջնադարյան առակների աշխարհիկ բովանդակության ու ձևավորման վերաբերյալ, Հ. Մանանդյանի պատմագիտական աշխատության մասին գրած հոդվածը («Նոր ուղի», 1932, գիրք 5) և այլն։*

[2] *«Տարաս Բուլբայի» թարգմանությունն, օրինակ, հայ թարգմանական գրականության կայուն արժեքներից է, բնագրի գեղարվեստական արտահայտման սկզբունքների խոր ըմբռնողության իսկական նմուշ։*

Աշխատավորության գաղափարական դաստիարակության համար առավել ներգործոն, կուլտուրական հեղաշրջման ծարավ գյուղացիների ու բանվորների լայն լսարան ընդգրկող արվեստի մասսայականությունը, որի հետ և արվեստի ոչ մի ճյուղ չէր կարող մասսայականության աստիճանով մրցել:

Բակունցի աշխատանքն աննկատ չանցավ հայկական կինոարվեստի պատմության համար: Գրողը ազգային նորաստեղծ կինոյին բերեց ոչ միայն իր գրական մեծ կուլտուրան, այլև երևույթները տեսնելու ու իմաստավորելու իր եղանակը, իր աշխարհն ու իր թեման:

Բակունցի սցենարներով նկարահանվել են «Սև թևի տակ» («Աղդանշան ջրվեժի մոտ»—1930), «Արևի զավակը» (1933), «Ալագյազ» («Տրագեդիա Արագածի վրա»—1935) ֆիլմերը և նկարահանվում էր «Զանգեզուր» ֆիլմը[3]:

«Սև թևի տակ» (ռեժիսյոր՝ Պ. Բարխուդարյան) ֆիլմի՝ Հայաստանի կինոյի առաջնեկներից մեկի թեման հայ գյուղացիության

---

[3] 1935 թվականին, Հայկինոյի պատվերով Բակունցն սկսում է գրել «Զանգեզուր» սցենարը: 1936-ին, Մոսկվայում, համամիութենական կինոխորհրդակցությունում սցենարն ընդունվում է և որոշում է կայացվում նկարահանման աշխատանքներն սկսելու մասին: Ֆիլմի ռեժիսյոր է նշանակվում Համո Բեկնազարյանը, որի մոսկովյան ամառանոցում Բակունցը մասնակցում է ռեժիսյորական սցենարի կազմմանը: Շուտով վրա է հասնում «աղետը», և բնականաբար, դադարեցվում են աշխատանքները: Հայկինոն «Զանգեզուր» ֆիլմի համար նոր սցենար գրելը հանձնարարում է ուրիշ հեղինակների: 1938 թվականին էկրան է բարձրանում Հ. Բեկնազարյանի, Յու. Դուվորի և Վ. Սոլովյովի սցենարով նկարահանված «Զանգեզուր» ֆիլմը, որը մտահղացումով, կառուցվածքով և նույնիսկ առանձին գեղարվեստական մանրամասնություններով Բակունցի բնագրի «ազատ» շարադրանքն է: Երկար ժամանակ Բակունցի սցենարը կորած էր համարվում: Հայտնի էր միայն սցենարի տարբերակներից մեկը (ռուսերեն լեզվով), որը պահվում է Հայկական ՍՍՌ պետական կենտրոնական արխիվում (ֆոնդ 134, ցուցակ 4, գործ 10051): Միայն վերջերս, Հայկական ՍՍՌ ՆԳՄ արխիվային վարչության գիտահրատարակչական բաժնի պետ Վլադիմիր Վարդանյանի որոնումների հետևանքով գտնվեցին «Զանգեզուր» ֆիլմի նախնական լիբրետոն, բուն սցենարի մի քանի տարբերակը և վերջապես, սցենարի վերջնական, արտադրության համար պատրաստ տեքստը (հայերեն և ռուսերեն), որոնք գտնվում են Հայկական ՍՍՌ կուլտուրայի Նախարարության արխիվում (Հայկինոյի ֆոնդ, սցենարների բաժին, գործ 61): Վ. Վարդանյանի գտած սցենարի տեքստը լույս տեսավ «Սովետական գրականություն» հանդեսի 1962 թվականի հունվարյան (№ 1) համարում: Սցենարն ունի գրությունն և ավարտման ժամանակի մասին հետևյալ, վաղեմի ժամանակագիրների ոճով գրված հիշատակարանը. «Հազար ինը հարյուր երեսունհինգ թվի սեպտեմբեր երեսունին սկիզբը եղավ Երևան քաղաքում և ավարտվեցավ հազար ինը հարյուր երեսունվեց թվի հունվար քսաներեքին, օգնականությամբ զանգեզուրցի մի խումբ կոմունարների, որոնց հեղինակը երախտապարտ է»:

դաժան հարստահարումն է գյուղական շահագործողների, հատկապես հոգևորականության կողմից (դեպքերը տեղի են ունենում Լոռվա գյուղերից մեկում, որի հողերը վանքապատկան էին), ապա նաև գյուղացիության ընդվզումն ու պայքարը՝ իրենց արդար իրավունքների համար:

20—30-ական թվականներին հայ գյուղացիության կյանքից քիչ ֆիլմեր չի արտադրել Հայկինոն, բայց այս մեկն առանձնանում է բոլորից՝ թեմայի մեկնաբանության խորությամբ, հայ գեղջուկների կենցաղի ու հոգեբանության ամենաթաքուն ծալքերի իմացությամբ, կինո-պատկերի նկարչականությամբ, գեղջուկների կյանքի ստույգ բնութագրությունը տվող մանրամասնություններով,—հատկություններ, որոնցով առհասարակ աչքի է ընկնում Բակունցի ամբողջ ստեղծագործությունը:

Կինոնկարի տիտրի վրա նշված է Բակունցի անունը, բայց առանց այդ հիշատակության էլ կարելի էր կռահել, որ այնտեղ իշխում է գյուղացու աշխարհը յուրովի դիտող գրողի հայացքը:

Ահա մի բնորոշ կինո-պատկեր. գյուղացու միակ եզը պիտի խլեն: Սա աղաքար է դնում եզան առջևը: Աղը լիզող անասունին հառնված գեղջկական խոնավ հայացքը այնքան վիշտ ու տառապանք է արտահայտում, որ այլևս ոչինչ պետք չէ երևույթը բացատրելու, գյուղացու մարդկային ողբերգությունը հասկանալու համար:

Ահա մի ուրիշ կինո-պատկեր: Ճանապարհ, որ ձգվում է սարն ի վեր: Գյուղացին քշում է բարձված սայլը: Անհնարին ու չափազանց դժվարին է վերելքը: Սայլվորը, ասես ինքն էլ չուզենալով, հուսահատ կատաղությամբ քշում է սայլը, հետևում են ուժահատ եզների նիհար կողերը, անասուններն էլի ջանք են անում քաշելու և ի վերջո, բարձունքից գլորվում են ցած: Ծանր, տառապալից կյանքով ապրող ծերունին մի անգամ էլ երևում է խաչքարը նվիրական ակնածանքով համբուրելիս:

Կամ ահա հետևյալ պատկերը. հնչում է դաժան հրամանը հօգուտ վանքի հարկերը գանձելու մասին, հրաման, որ սարսափ է տարածում գեղջուկների շրջանում և իսկույն երևում է պայտելու համար կապկպված արջառը՝ կողքին ընկած անբալիս:

Նման պերճախոս կինո-պատկերները, միացած հայ գյուղացու կյանքի համար բնորոշ ուրիշ բազմաթիվ կենցաղային մանրամասներին (գեղջկուհին՝ ճախարակ մանելիս, գոմշի պոզից բռնած դնացող պատանին, սարվորների քոչը՝ հանգիստ առնելիս և այլն),— այս բոլորը գումարվելով, էկրանի վրա ստեղծում են նախահեղա-

փոխական շրջանի հայ գյուղի ստույգ պատկերը: Այսպիսի հավատի պատկերման շնորհիվ է, որ ֆիլմում համոզիչ է հնչում գեղջուկների ընդվզման ու պայքարի թեման՝ ազդանշանի թեման:

«Սև թևի տակ» և «Ազդանշան՝ ջրվեժի մոտից»,— ֆիլմում այս երկու վերնագրերը հավասարապես արտացոլվում են, բացատրելով նրա երկու կարևոր թեման՝ ճնշող իրականության և ընդվզման թեման:

Այս թեմաներով բակունցյան առաջին աշխատանքը կինոյում դարձավ նրա միասնական ստեղծագործության կարևոր դրվագներից մեկը:

2

Եթե «Սև թևի տակ» ֆիլմը ժանրային կազմությամբ կենցաղանկար է, ապա «Զանգեզուր» ֆիլմի սցենարը դրված է կինո-էպոպեայի սկզբունքներով: «Զանգեզուր» ֆիլմի սցենարը հայկական կինո-դրամատուրգիայի նշանակալից երևույթներից մեկն է, սցենար, որ գրված է կինոյի յուրահատկությունը ճանաչող, նրա դինամիկ հնարավորություններին տեղյակ, բարձրաճաշակ գրողի կողմից:

«Զանգեզուր» ֆիլմի սցենարը պատմում է հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի հերոսական դրվագը՝ սոցիալիստական հեղափոխության հաղթանակն ու անշեղ երթը լեռնաշխարհում:

Գործողությունները տեղի են ունենում 1920 թվականին, Զանգեզուրում, որտեղ կազմակերպված դաշնակցական «Լեռնա-Հայաստանի» կառավարությունը, ահաբեկված իր իշխանության վերահաս կործանումից, անում է ամեն ինչ՝ ճնշելու ազատագրական պայքարի բարձրացող ալիքը: Նրան օգնության ձեռք են մեկնում բրիտանական իմպերիալիստները, շատ լավ պատկերացնելով, թե ինչպիսի կարևոր ստրատեգիական հանգույց են կոչնում արևելքում: Սցենարը պատմում է ժողովրդական ազատագրական շարժումների ծավալման, կոմունիստական ընդհատակի, գյուղացիական զանգվածների քաղաքական ինքնագիտակցության արթնացման, գյուղացիության տարերային «խռովությունը» բոլշևիկյան պայքարի հետ միաձուլելու ընթացքի և կարմիր բանակի զորամասերի օգնությամբ Զանգեզուրում սովետական իշխանության հաղթանակի մասին:

Կինո-էպոպեայի սցենարը բաղկացած է նախերգանքից, որ ներկայացնում է քաղաքական ու ռազմական իրադրությունը Զանգեզուրում, պայքարող ուժերի հարաբերությունը, նրանց նպատակ-

ների ուղղությունը, և յոթ մասից, այդ մասերի մեջ ընդգրկված բազմաթիվ դրվագներից, որոնք կոչված են ցուցադրելու քաղաքական իրադարձությունների ընթացքը:

Դեպքերի ընդգրկման լայն պլանը՝ «տարածականությունը», անհրաժեշտաբար դործողության մեջ է դրել հասարակության բոլոր խավերին: Այս իմաստով «Զանգեզուրը» Բակունցի ամենախիտ բնակեցված դրվածքներից է:

«Վռնա-Հայաստանի» կառավարության սպարապետն ու նրա «ռեզուլյար» զորքի հրամանատարը, կառավարության սպայական կազմն ու մարտական ուժերը, բրիտանական մայոր Նիբբոնն ու ծխական մտավորականները, քահանան ու վանահայրը, բանտապետն ու քյոխվան, ձիավոր խմբերը,— սրանք ներկայացնում են պայքարող ուժերի հակաժողովրդական թևը:

Ընդհատակյա աշխատողներ, պարտիզան-«խռովարարներ», կոմունարներ, գյուղացիների զինված ջոկատներ, ծերունի մաճկալներ ու պատանի գառնարածներ,— սրանք ներկայացնում են ազատագրական պայքարի ժողովրդական հոսանքը: Բակունցի սցենարում, գործող անձանց ցուցակում հակառևանվ սևն հիշատակված հերոսներից բացի նշված է նաև «ժողովուրդը» որպես գործող անձ:

Այս առանձնացումը, անշուշտ, ելնում է պայքարի ժողովրդական բնույթից ու ծավալվող դեպքերի մեջ ժողովրդական մասսաների ունեցած արմատական նպատակներից:

Ներկայացվող իրադարձությունների մասշտաբայնությունը և, միաժամանակ, այդ ամենը ճշմարտացի ներկայացնելու ձգտումը պայմանավորվել է պատմական իրական դեպքերի ու իրականության մեջ եղած հերոսների վավերականությունը:

«Զանգեզուր» սցենարում չկան մտացածին հանդամանքներ ու հերոսներ: Այսպես, Արթին ապերը դա նույն Ա.-Ի՛ն պապն է, որ հանդես է գալիս Բակունցի ուրիշ գրվածքներում, նրա որդին կոչվող Մակիչը՝ Զանգեզուրի հեղափոխական շարժման գլխավոր հերոս Մակիչ Մաշուրյանն է, Քրիստ անվանված ընդհատակյինը դարձյալ հայտնի հեղափոխական Քրիստափոր Մկրտչյանն է, Սրմբատ Խոջաբազունցը՝ Գորիսի դաշնակցական բանտապետն է և այլն: Պատմական փաստացիությունը, որ արտահայտվել է ոչ միայն հերոսների, այլև դեպքերի հերթափոխության, ժամանակի այլևայլ նշանների մեջ, սցենարը չի տարել փաստագրության հունով, այլ օգնել է դրամատուրգին՝ ավելի խոր բացելու գրվածքի ներքին թեման:

Ո՞րն է դա։ Այն, որ քարանձավներով ու դժվարանց ճանապարհներով, անանցանելի կիրճերով ու անտառներով աշխարհից կտրված երկամասում տեղի են ունենում հեղափոխության նույն երևույթները, ինչ որ ռուսական կայսրության խոշոր կենտրոններում, որ հայ գյուղացիությունը ազատագրվելով իր տարերքին բնորոշ թուլություններից, կանգնում է սոցիալիստական հեղափոխության դրոշի տակ։

«Զանգեզուր» սցենարում ժողովուրդը ներկայանում է իր սոցիալական «կենսագրության» կոնկրետ հատկանիշներով։ Լեռնաշխարհում ստեղծված բարդ հակասությունները գյուղացիությանը տանում են դեպի սովետական իշխանության գաղափարը։ Գրական հյուսվածքի միջով կարմիր թելի պես անցնում է գյուղացիական խավերի ատելությունը դաշնակցական կառավարության հանդեպ, նրանց՝ մի դեպքում տարերային, մյուս դեպքում գիտակից հավատը լուսավոր ապագայի նկատմամբ։

Այստեղ անհրաժեշտ է նշել, որ Բակունցը Հայաստանի քաղաքացիական կռիվների հերոսապատումը ներկայացնելիս խուսափել է, այսպես ասած, «դեպքերի տարերայնությունը» իդեալականացնող մոտիվից, շարժման արտաքին կողմերը ընդգծելուց, և առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձրել Զանգեզուրի խռովության և Բաքվի բանվորների կապի, բոլշևիկյան ընդհատակյա կազմակերպության և գյուղացիական մասսայի հարաբերության վրա։ Այս կապերն ու առնչությունները սյուժետային կարևոր օղակներ են սցենարում, որոնց խնդիրն է ցույց տալ մահու ու կենաց պայքարում քաղաքական ինքնագիտակցության արթնացումը։ Այս իմաստով սցենարում ընդգծվում է Արթին ապոր կերպարը, որի մի որդուն գազանաբար խոշտանգում են բանտում, մյուսին՝ Մակիչին, որ կանգնած է պայքարի կենտրոնում, վայր են նետում քարափից։ Եվ չնայած այս կորուստներին, Արթին ապերը ամուր է պահում հավատը դեպի այն գործը, որի համար իրենց կյանքը տվին հարազատ որդիները։ «Ազգի միասնության» ու հաշտեցման քարոզներին նա առողջ բնազդով հակադրում է դասակարգայնության տեսակետը։ Բնորոշ է այս իմաստով նրա խոսակցությունը մի կնոջ հետ. «Խռնված ժողովրդի միջից երևում է Արթին ապերը։ Բադու մայրը հարձակվում է նրա վրա։

— Բա հայը հային կսպանի՞...

Աթա ապերը հանդարտ պատասխանում է.

— Բա իմ տղան հայ չէ՞ր»։

Արթին ապոր նման ուրիշ շատ գյուղացիներ,— ծերունիներ ու պատանիներ,—քաղաքական «լուսավորման», կյանքի դպրոցն են անցնում և ծավալվող պայքարի մեջ տեսնում են իրենց սոցիալական շահերի արտահայտությունը:

Քաղաքական անցուդարձի ցուցադրումը սցենարում զուգակցվում է գյուղացիական առօրյայի մի շարք բնորոշ երևույթների պատկերումներին: Այս տեսակետից խոր իմաստ է արտահայտում հետևյալ մոտիվը. հայ գյուղացու գութանը պատերազմի օրերին այլևս չի հերկում հայրենի ցելը, գեղջուկը գութանը թողնում է ակոսում և բռնում հրացանը: Սցենարի վերջում նորից հայտնվում է գութանի մոտիվը. «Չետանց Վանես ապերը ձեռքը դրել է ճակատին: Գութանն արդեն լծել են, բայց գութանավարը նայում է կոմունարների զորամասին: Այնտեղից նկատեցին: Պուղանը կանչում է.

— Հե՜-հե՜յ,— և ձեռքով է անում:

Զորերը զրնգում են նրա կանչից: Վանես ապերը ժպտում է գոհ և ուրախ, ապա բռնում է մաճը»:

«Զանգեզուր» ֆիլմի սցենարի ընթերցողը գտնում է ուրիշ վառ տեսարաններ, որոնք ներկայացնում են հեղափոխական զարգացումների յուրացումը հայ գյուղացիության կողմից: Սա գրական սցենարի ծանրության կենտրոնն է:

«Զանգեզուր» ֆիլմի սցենարը ուշագրավ էջ է Բակունցի ստեղծագործության մեջ նաև նրանով, որ նա ստեղծել ժամանակի հերոսների՝ պարտիզանների ու բոլշևիկների մեծ թվով կերպարներ, որոնք ոչ թե նկարագրվում են, այլ բացահայտվում իրենց հերոսական գործողություններին, ռոմանտիկական խոյանքների միջոցին: Մակիչը, Պուղանը, Կուրյագինը, «Արջը», Քրիսաը,—մյուս, անգամ վաղանցուկ հերոսները, գծված են իրենց անհատականության յուրահատկությամբ, հատկանիշ, որ ավելի բանձր արտահայտված է կոնֆլիկտի մյուս ծայրը ներկայացնող կերպարներում: Տանուտերական շքանշանը կրծքին քյոխվան, խաչ ու ավետարանով հաշտության քարոզ կարդացող քահանան, պարուչիկ Ամիրջանովը, բանտապետն ու վարժապետ Գեդեոնը ներկայացված են բնորոշ կոլորիտով, դասակարգային ու անհատական գծերի համադրությամբ: Վառ բնութագրություն ունեն հատկապես երկրորդ պլանում հանդես եկող կերպարները:

«Զանգեզուր» գրական սցենարը հայկական կինո-դրամատուրգիա բերեց կինո-պատկերի ռեալիստական ըմբռնում ու հագեցվածություն, դիալոգային խոսքի ճկունություն ու պատկերայնու-

թյուն, կենցաղային կոլորիտի ու «ժանրային» դրվագի նախասիրություն, գործողության կենդանություն, որ հատկապես ընդգծվում է մարտանկարներում, կառուցվածքային կենտրոնացման զգացողություն։

Բակունցի գրական ժառանգության մեջ «Զանգեզուր» սցենարը առաջին տեղերում չինելով,— այդպիսին է հայկական կինոդրամատուրգիայի պատմության մեջ։

ՄԵԹՈԴԻ ՄԱՍԻՆ

ՍՅՈՒԺԵՏԱՅԻՆ ԿՈՆՑԵՊՑԻԱՆ: ՊԱՏՄՎԱԾՔՆԵՐԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

1

Բակունցը սոցիալիստական հեղափոխության և սոցիալիզմի հաստատման բարդ դարաշրջանի արվեստագետն է: Իր ստեղծագործությամբ նա արտահայտում է հեղափոխության ներքին բարդությունները, ժողովրդական հոգեբանության կառուցվածքի բազմազանությունը:

Վ. Ի. Լենինն ասել է. «Հեղափոխությունը իր զարգացման ընթացքում միշտ առեղծում է բացառիկ բարդ իրադրություն: Որովհետև իսկապես խոր, Մարքսի արտահայտությամբ՝ «ժողովրդական» հեղափոխությունը տասնյակ միլիոնավոր մարդկանց կյանքի ձևերի, հնի մահացման և նոր հասարակական կյանքի ծննդյան անհավատալիորեն բարդ և տանջալից ընթացք է»[1]:

Վարքագծի նոր ձևերի ու հոգեբանության վերակառուցման փոփոխությունը միատեսակ ձևով չի կատարվում հասարակության տարբեր խավերի մոտ: Բաբվի հայ բանվորը, գավառներում ապրող հայ մտավորականն ու հայ գյուղացին միանգամայն տարբեր ձևով ըմբռնեցին սոցիալիստական հեղափոխությունը և միանգամայն ուրույն ընթացքով կապվեցին նրա հետ: Այս ճշմարտությունը հիանալի էր ըմբռնում Բակունցը և գտնում էր միանգամայն ուրույն գեղարվեստական միջոցներ՝ արտահայտելու հայ գյուղացիության կյանքի բովանդակությունը հեղափոխության բարդ դարաշրջանում:

Բակունցը նաև հայ ժողովրդի արվեստագետն է: Նրա ռեալիստական դրական մեթոդը կապված է Հայաստանի պատմության հետ, գյուղացիության կենցաղի ձևերի, դարաշրջանի բովանդակության, ժողովրդական աշխարհազգացման հետ:

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 21, стр. 232.

Բակունցի արձակը լուծում է հեղափոխության և ժողովրդի, համամարդկային ու ազգային կյանքի իդեալների փոխադարձ հարըստացման նույն խնդիրները, ինչ որ Եղիշե Չարենցի չափածո ստեղծագործությունը:

Այսպիսով, Բակունցի ռեալիստական աշխարհազգացման ձևավորումը ազդակներ է ստանում երկու գլխավոր աղբյուրից. սոցիալիստական հեղափոխությունից և Հայաստանի ազգային պատմությունից: Երկու ակունքի հարաբերությունը, սակայն, չի հանգում դրանց հատուկ ընդգծման, համամարդկային ու ազգային սկզբունքների առանձնացման: Դրանք հանդես են գալիս միասնական պրոցեսի տեսքով, որպես իրար հարստացնող սկզբունքներ, այլապես ռեալիստական աշխարհազգացումը չէր ունենա այն խորությունն ու անկրկնելի ինքնատիպությունը, որը Բակունցի ստեղծագործության հիմնական հատկանիշներից մեկն է:

«Ամբողջ հոգով թափառում եմ Ռուսիայով մեկ»,— իր ստեղծագործության մասին ասել է XX դարի ռուս ականավոր բանաստեղծը՝ Ալեքսանդր Բլոկը: Այս հիանալի, կրքոտ ու խորաթափանց խոսքերը կարող են բնաբան ծառայել նաև Բակունցի ամբողջ ստեղծագործության համար: Այն գրողի, որ մինչև կարճ կյանքի վերջին մնացորդը այրվեց-սպառվեց հարազատ ժողովրդին ծառայելու, ժամանակի պատմական ոգին ու սոցիալական բովանդակությունը հասկանալու, իր արվեստով ժողովրդական լայն զանգվածների հոգևոր աշխարհը կազմակերպելու, հին կյանքի մեջ եղած մարդկային վարքագծի լավագույն սկզբունքները նոր ժամանակների հումանիստական բարձր նպատակների հետ զուգակցելու մտասույզ խորհրդածություններով: Բակունցը գեղարվեստագետի իր կոչումը տեսնում էր պատմական նոր փորձի ու ժողովրդի ազգային լավագույն գծերի սինթեզը արտահայտելու մեջ:

Որքան էլ տարօրինակ ու «անհասկանալի» լինի գրականության «տեսական աշտարակներում» ապաստանած անդրդվելի դոգմատիկներին,—Բակունցը սովետահայ գրողների մեջ առաջիններից էր, որ հոգու բոլոր թելերով կապված էր նոր կյանքի շարժման հետ, սոցիալիստական հայ ազգի զարթոնքի առաջին խանդավառ երգիչներից էր՝ արթուն կանգնած պատմական գիտակցական կյանքի բարձրացած ժողովրդական զանգվածների նոր հույզերի ակունքների մոտ:

Ժամանակի գրականության մեջ լայնորեն տարածված ուղղագիծ, տկլոր լոզունգներին, պլակատային դեկլարացիաներին և «նորաբանության» շառաչուն ֆրազներին ընտելացած «գրական օրենս-

դիրներին» Բակունցը թվում էր այլ աշխարհից եկած «դրական տեսիլք»: Նրանց համար անհասկանալի էր Բակունցի ստեղծագործության ինտելեկտուալ խոր բովանդակությունը, համամարդկայինի ու ազգայինի ընդհանրացումը, և ժամանակի սոցիալական-հոգևոր նոր փորձը միայն ու միայն հոգեբանությամբ արտահայտելու ճշգրիտ ուղղության նշանակությունը:

Այն «տեսանելի» և «անտեսանելի» փոփոխություններին, որոնք տեղի էին ունենում հայ ժողովրդի հիմնական զանգվածի՝ գյուղացիության կյանքում, Բակունցը նայում էր նախ և առաջ մարդկանց հոգեբանության մեջ հեղափոխության գործած ազդեցության տեսանկյունից, աշխատելով կյանքի ամենահասարակ, «աննշան» կերպարանափոխության մեջ վեր հանել ավյալ երևույթի պատմական արժեքը:

Բակունցի ստեղծագործության մեջ առանձնապես աչքի է ընկնում իրականության առաջատար, հիմնական տենդենցը, ժողովրդի հոգևոր զարգացման բարդությունները ու զիգզագները, ուրիշ խոսքով՝ կյանքի անսքող, երբեմն աներևույթ ճշմարտությունը ուշադրությամբ ուսումնասիրելու և գեղարվեստական պատկերների մեջ վերարտադրելու հատկությունը, նրա խորագույն ազնվությունը կյանքի առաջ, պատմական ճշմարտության ու ժամանակի առաջ:

Այս հատկանիշն է ծնունդ տվել Բակունցի՝ իսկական ժողովրդայնությամբ ներծծված այն էջերին, որոնց մեջ, հետանալով ընտրած թեմայի կամ փաստագրական կամ «կամերային» մեկնաբանությունից, անցյալ կյանքին նվիրված գործերում անգամ նա առաջադրում է հեղափոխական նոր ժամանակաշրջանի խնդիրները, հաշակելով ժողովրդի հոգեբանական աշխարհի նորոգման հումանիստական բարձր սկզբունքը: Բակունցի երկերը, այս մոտեցման շնորհիվ, ձեռք են բերում սոցիալ-մանկավարժական նշանակալից արժեք: Իսկ դա նրան տանում է դեպի սոցիալիստական հեղափոխության ճշմարտության ոչ միայն դեկլարատիվ ընդունումը, այլև նրա հիմնավոր, հավատացած ու ոգեշնչված ջատագովումը:

Բակունցը գեղարվեստական ընդգծված, անկրկնելի անհատականություն ունեցող արվեստագետ է: Նա իր ձեռվ է անդրադառնում ժամանակի հարցադրում-պահանջներին, իր սեփական աշխարհի «ինքնատարահայտման, իր սեփական մտածողությունները դրսևորելու միջոցով է մտնում դարաշրջանի էության մեջ: Դա, ինչ խոսք, սուբյեկտիվիզմ չէ, այլ դարաշրջանի մեծ հարցերի արտահայտման քարոզչական սխեմաներին հակադրվող ռեալիստական ներթափանցում:

Բակունցը ժողովրդի, նրա բախտի ու պատմության հետ էր: Նրան խորապես հուզում էր ժողովրդի պատմական ճակատագիրը և մտահոգում էր այն հարցը, թե հեղափոխական հորձանուտի մեջ մտած գյուղացիները իրենց բնավորության ո՞ր կողմերը պետք է պահպանեն՝ միացնելով նոր կյանքի ազդեցությամբ ձեռք բերած հոգեբանական նոր գծերի հետ:

Իր կրքոտ ու անխարդախ ստեղծագործությամբ Բակունցը բարձրացնում է ժողովրդի հոգեկան հարստությունները, նրա քաղաքացիական բազում առաքինությունները, նրա իմաստությունը, նրա լեզուն պահպանելու և զարդացնելու,— ազգային կյանքի այս բոլոր արժեքները սոցիալիստական դարաշրջանի նոր խնդիրներին, նրա գլխավոր խնդրին՝ «մարդու մարդկայնացմանը» մասնակից դարձնելու հարցը:

Ստեղծագործական աշխարհի նպատակասլաց ուղղությամբ Բակունցը հանդես է գալիս գրողի իսկական կոչումով՝ լինել կյանքի ուսուցիչն ու դաստիարակը, ժողովրդի պատմական շարժման ու հոգեկան կյանքի զգայարանը:

Բակունցի ստեղծագործությունը, ինչպես դա երևաց նրա վերլուծությունից, սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի շրջանակներում զարգացող երևույթ է: Նրա ռեալիզմը, սակայն, յուրահատուկ է, անկրկնելի, բակունցյան,— որով նա տարբերվում է նույն մեթոդի շրջանակներում գործող խոսքի ուրիշ վարպետներից:

Բակունցի ստեղծագործական բարդ անհատականության և ռեալիստական աշխարհազգացման զարմանալի ինքնատիպության պատճառով թե՛ անցյալում և թե՛ մեր օրերում գրված հոդվածներում անուշադրության է մատնվել կամ շրջանցվել է նրա ռեալիզմի յուրահատկությունը որոշելու հարցը:

Հարցի լուծման դժվարությունը կապված էր Բակունցի ստեղծագործական աշխարհազգացման անբավարար ճանաչողության հետ:

Սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի իմաստը հանգեցնելով «գաղափարական միասնության» ու ընդհանուր, միասնական ոճերին, սոցիալիստական ռեալիզմը քննելով «նորմատիվ գեղագիտության» պարտադիր կանոնների դիրքերից, և մոռացության տալով ամեն մի գրողի սեփական գեղարվեստական հայացքը իրականության հանդեպ, դեռ այսօր էլ որոշ անուղղելի դոգմատիկներ կասկածի տակ են առնում Բակունցի ներկայությունը սովետահայ գրականության պատմության մեջ:

Այս վերաբերմունքի մեջ արտահայտվում է ոչ միայն մտածողության աղանդավորությունը, այլև գրականության պատմության զարգացման փորձով հաստատված այն ճշմարտության անտեսումը, որ ռեալիստական գրականության ծաղկման շրջանում ընդգրծվում է անհատական ոճերի բազմազանությունը:

Այդ ճշմարտության հաստատումն է նաև սովետահայ գրականության փորձը: Դ. Դեմիրճյանը և Ե. Չարենցը, Ստ. Զորյանն ու Գ. Սարյանը, Հ. Հակոբյանը և Մ. Արազին,— ՀՅ-ական թվականների գրական շարժման հայտնի դեմքերը,— ամեն մեկը յուրովի, իր ձևով է անդրադառնում պատմական նոր պրոցեսին, գեղարվեստական տարբեր սկզբունքներով է արտահայտում ժամանակի միասնական բովանդակությունը: «Նորմատիվ գեղագիտության» շրջանակներից դուրս էր ստեղծագործում նաև Ակսել Բակունցը, բերելով բովանդակության և ձևի իր անհատական զգացումը, իր արվեստի ոճական ինքնատիպությունը:

Նրա գեղարվեստական մտածողության ինքնատիպությունը ոչ միայն չի խախտում սոցիալիստական ռեալիզմի հիմնական գեղագիտական օրենքը, այլև մեծորեն հարստացնում է ռեալիստական մի նոր ոճական հոսանքով, գրական նոր շարժումը դունավորում է բովանդակության ու ձևի նոր որակով:

Ի՞րն է դա:

Բակունցի արձակի հիմնական բովանդակությունը պատմական որոշ ժամանակաշրջանի օբյեկտիվ իրականությունն է, Հայաստանի կյանքը հեղափոխության նախօրյակին և հեղափոխությանը հաջորդած առաջին տասնամյակում, հերոսը՝ պատմաշրջանի մարդը՝ սոցիալական ու հոգեբանական բարդ կապերի մեջ, ժողովրդի պատմական զարգացման ուղիներում: Օբյեկտիվ իրականության պատկերը, սակայն, նրա ստեղծագործության մեջ է մտնում յուրովի, անհատական ու ինքնատիպ կենսահայացքով:

Նրա ռեալիստական աշխարհազգացումը դունավորված է պատմականորեն նպատակասլաց՝ ռոմանտիկական զգացմունքով:

Բակունցի ստեղծագործական աշխարհում ռեալիստական հիմքը՝ կենցաղի, սոցիալական միջավայրի ու մարդու կապերի ռեալիստական հետազոտությունը և անմիջականորեն դիտածի յուրովի, ռոմանտիկական իմաստավորումը հանդես են գալիս ներքին միասնության մեջ, մոտավորապես այն հարաբերության ձևով, որ «ամենազտարյուն» ռոմանտիկներից մեկը՝ Ալ. Բլոկը ձևակերպել է հետևյալ կերպ. «Իսկական ռեալիզմը, մեծ ռեալիզմը հանդիսանում է ռոմանտիզմի սիրտը»:

Ո՞րն է Բակունցի ռոմանտիկական շեղումը, մի գրողի, որն իր ստեղծագործությամբ ծառացավ հերոսի ռոմանտիկական պաշտամունքի, ռոմանտիկական գրական ուղղությանը բնորոշ կերպարների բևեռացման, հերոսներին «գաղափարական ձայնատարներ» դարձնելու տենդենցների դեմ, մի գրողի, որն այնքան հարազատ գույներով ու ճշմարտացի ներկայացրեց հայ ժողովրդի սոցիալական կյանքը՝ պատմական ժամանակաշրջանում: Եվ նա, ռոմանտիկական գրական ուղղության դեմ ծառացած գրողը, այդուամենայնիվ, գիտակցաբար «չհաղթահարեց» ռոմանտիկական ղգացմունքը և վերջինիս վերապահեց ռեալիստական դիտողականությունը ղեկավարելու դերը:

Ո՞րն է շեղման իմաստը: Այն, որ իր յուրաքանչյուր գրվածք Բակունցը դարձնում է ոչ թե փաստերի ու երևույթների ապաստարան, այլ գեղարվեստական իդեալների որոնման մարտադաշտ,— գրվածքի կենտրոնը իրական, կոնկրետ փաստից տեղափոխում է նրա ենթաբնագրի, նրա «թաքուն» գաղափարի ոլորտը: Այսինքն՝ փաստացի գաղափարի կողքին նա ձգտում է հաստատել նաև մի ուրիշ, ցանկալի գաղափար, մարդուն պանծացնող և կյանքը գեղեցկացնող մի ուրիշ հայացք. սա այն ռոմանտիկական երանգն է, ճոգու զգացմունքը, որ ներկա է անգամ նրա ամենառեալիստական գործերում:

Սա գրականությանը հատուկ այն լիրիկական սուբյեկտիվությունն է, որի մասին Վ. Գ. Բելինսկին ասել է, թե «այն գեղարվեստական երկի մեջ հայտաբերում է ջերմ սիրտ, համակրելի հոգի և հոգեպես ու անձնապես ինքնակամ մարդ, այն սուբյեկտիվությունը, որը նրան թույլ չի տալիս ապատիկ անտարբերությամբ օտարոտի լինել իր նկարագրած աշխարհին, այլ ստիպում է իր կենդանի հոգու միջով անցկացնել արտաքին աշխարհի երևույթները և այդ իսկ միջոցով կենդանի հոգի ներշնչել նրան»[2]:

Այսպիսին է նաև Բակունցի ստեղծագործության մեջ ռեալիստական մեթոդի և «ռոմանտիկական շեղման» հարաբերությունը. ռոմանտիկան նրա մոտ փիլիսոփայական-էթիկական հայացք է և ոչ թե գրական արտահայտչության ձև: Այս հարաբերության մեջ արտահայտվել է Բակունցի պատմական հնոատեսությունը:

Ակսել Բակունցի ստեղծագործությունը այնքան հարուստ է ռեալականության ու ճշմարտության տարրերով, որ կարելի է համարել իրականության գեղարվեստական կտրվածքը: Կյանքի ու

2 Վ. Գ. Բելինսկի, Ընտիր երկեր, Երևան, 1948, էջ 260:

բնության, միջավայրի ու մարդկանց արտահայտման կենդանի զգացմունքը, պատմական պրոցեսի գծերի ու հոգեբանության միասնության ընկալումը, զուգակցվելով Բակունցի ինքնուրույն աշխարհավերաբերմունքին, ռեալիստական մեթոդի հարբատության մեջ բերում են անհատական ոճը՝ լայն առումով, այսինքն սեփական հարցերի ու պրոբլեմների ընտրությունը՝ կյանքի բազմաթիվ պրոբլեմների շարքից, և ապա՝ երևույթների գեղարվեստական դիման սեփական տեսանկյունը՝ ուրիշ տեսանկյունների շարքում:

Նրա «գեղարվեստական տեսանկյունը» որոշակի օրինաչափություն է սահմանում սյուժետային և կոմպոզիցիոն նախասիրություններում:

2

Բակունցի ռեալիստական մեթոդի գլխավոր հատկանիշներից մեկը կյանքի, մարդկանց, երևույթների մատուցման հավատարմությունն է, նրա ներկայացրած մարդկային աշխարհի գեղարվեստական անվիճելիությունը: Ահա մի գրող, որ համարյա թե չի «հորինում», չի դիմում երևակայության բմահաճույքին, այլ ամբողջովին հնարավորված է անմիջական դիտողությունների և տպավորությունների իշխանությանը, գրեթե միշտ գործ ունի հերոսների նախատիպերի և այս կամ այն մահղացման սյուժետային կենսահատիկի հետ: Բակունցի պատմվածքները՝ նյութով ու կմպոզիցիոն գերազանցորեն «փոխառություններ են» կյանքից ու շրջապատի երևույթներից, գերազանցորեն քաղված են անմիջական զննումներից. դրանք ունեն կամ ինքնակենսագրական, կամ պատմական (եղելության իմաստով) ազբյուր: Այստեղ արտահայտվել է ոչ միայն գյուղական կյանքի ու ժողովրդի ազգային պատմության լավագույն դիտակներից մեկի կենսափորձի ճոխությունը, այլև գրողի ստեղծագործական աշխատանքի յուրահատկությունը. գնալ կյանքի հետքերով, սեփական ձեռքերով շոշափել այն կենսական դրվագը, որ պատրաստվում ես գեղարվեստական տեսքով մատուցել ընթերցողին, մարդու հոգեբանության ու միջավայրի պատկերը ճշավորելու համար անհրաժեշտ շինանյութը վերցնել այդ միջավայրի ավյալներից:

Ստեղծագործական այս սկզբունքի արդյունավետության լավագույն հաստատումն է Լև Տոլստոյի բացատրությունը «Հաջի Մուրադի» առաջաբանում. «Եվ ես հիշեցի մի հինավուրց կովկասյան

պատմություն, որի մի մասը տեսել եմ, մի մասը լսել ականատեսներից, իսկ մի մասն էլ ես եմ հորինել»:

Բակունցի ստեղծագործական աշխարհում մեծ դեր են խաղում «տեսածն» ու «լսածը», հերոսների նախատիպը և սյուժեի նախօրինակը: Նրա սյուժեները, ինչպես ասում են, կախված են գրչի ծայրից:

Դժբախտաբար, շատ քիչ բան է հայտնի Բակունցի գրվածքների «կենսագրությունից», նրա պատմվածքների նախատիպերից ու սյուժեների նախօրինակներից, բայց քիչն էլ հաստատում է ստեղծագործական աշխատանքի վավերական բնույթը:

Բանաստեղծ Համո Սահյանը մանկության տարիներից «փրկած» իր «հուշերում» հաստատում է «Միրանի տափը» պատմվածքի ստեղծագործական կենսագրության շարժառիթը. «26 թե 27 թվականի գարունն էր: Մեր գյուղի (Լոր—Ս. Ա.) և հարևան Շենաթաղի միջև դարձյալ կրկնվում էր ամեն տարի կռիվներով վերջացող վեճը Արագիլի սարահարթի համար»[3]:

Սահյանը վերհիշում է հոնի կարմիր մահակներով ու գեղջուկի ավանդական եղաններով զինված գյուղացիների սաստկացող վեճերն ու կռիվները, նրանց միամիտ դժգոհությունը, թե «սարի գլխին օրենք չկա», նրանց խնդիրքը՝ շրջկենտրոնից եկած գյուղատնտեսին (Ալեքսանդր վարժապետին), որ հաշտեցնում է կողմերին և իր արդար խոսքով լուծում երկարամյա վեճը՝ Միրանի տափ կոչվող հողակտորի համար:

Իրական այս դեպքն էլ դառնում է «Միրանի տափ» պատմվածքի սյուժեն, որը կոչված է արտահայտելու օրինականության ամրապնդումը՝ «սարի գլխին»:

Սիսիանի բնակիչ Յու. Սահակյանը ամրապնդելով այս տվյալը, բերում է նաև Լոր գյուղի տպավորություններից քաղված «Խոնարհ աղջիկը» պատմվածքի կենսագրական հիմքի հաստատուն փաստը: Բակունցը Լորում ուսուցիչ եղած ժամանակ ապրում էր Հակոբ ապոր տանը (պատմվածքում Հակոբը դարձել է Օհան ամի): Նա սիրահարվում է Դավիթ Առուստամյանի գեղեցիկ քրոջը՝ Խոնարհին, որը պատմվածքում հանդես է գալիս որպես Օհան ամու աղջիկը[4]: Իրական պատմությունը հետագայում կերպարանափոխվում է և դառնում Խոնարհ աղջկա մասին գրված հուզիչ պոեմը:

Այսպիսի ուղղակի վկայությունները՝ պատմվածքների կոնկրետ հիմքերի ու ակունքների մասին, քիչ են պահպանվել: Ժա-

[3] «Գրական թերթ», 1959, № 43:

[4] «Ավանգարդ», 1959, № 128:

մանակակիցները բերում են մի երկու ուրիշ պատմվածքի համար նախօրինակ եղած իրական սյուժեների նմուշներ («Մրնաձոր», «Մրոց» և այլն)[5]: Այս պակասը, սակայն, լրացնում է ինքը՝ Բակունցը:

Ուշադիր հետևելով Բակունցի պատմվածքներին, նկատում ենք, որ նա դրանք պատմում է կամ որպես մանկության տարիների «մոռացված» հիշողություններից մնացած մի բեկոր, կամ որպես որևէ իրական դեպքի ականատես, կամ որպես ճանապարհորդի դրառում, կամ որպես մանկության տարիներին լսած որևէ պատմության կամ դրույցի վերարտադրություն, կամ որևէ ծանոթից լսած իրական դրվագ: Ուրիշ խոսքով, Բակունցն իր պատմվածքի կամ սկզբում կամ վերջում, կամ որևէ այլ հանգույցում, ընդգծում է իր պատմությունների՝ բնական սյուժեների հավաստիության ու անվիճելիության հանդամանքը:

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»:

Մի ուրիշ պատմվածքում՝ «Մի ձմռան գիշեր», պապն ու տատը հանդես են գալիս նույն անուններով՝ Արթին ու Նազլու, որը ամբապանդում է նախատիպերի գոյության փաստը[6]:

«Բուռի տղան» պատմվածքը ավարտվում է Անդոյի նահատակության վերհուշի կապակցությամբ հեղինակի հոգում արթնացած հետևյալ խորհրդածությամբ. «Էլ ի՞նչ: Վա՞յր դնեմ գրիչս: Բայց ինչո՞ւ են դողում մատներս այս ծով ուրախությունից, որ ես ժամանակի խոր ծալքերից իմ թույլ գրչով վեր հանեցի իմ մանկության ընկեր Անդոյի հերոսական դեմքը»:

Ահա «Ռոնարե աղջիկը» պատմվածքի սկսվածքը. «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

---

[5] «Մրնաձոր» պատմվածքի համար նյութ է ծառայել 1912 թվականին Ղափանի շրջանի Շիկահող գյուղում անտառի արջի և հայտնի որսորդ Ավու միջև եղած դատեմարտը, որի մասին մինչև այսօր էլ զրույցներ են պատմում մերձակա գյուղերում:

[6] Ուրիշ կենսագրական տվյալներ նույնպես հաստատում են, որ «Նամակի» հերոս Արթինը Բակունցի պապն է, որ նրա հետ կապված ողբերգական դեպքը եղելություն է:

կախ ընկած ճյուղերը, և գիշերվա ցողը անձրևի նման թափվում էր ձիու վրա, ինձ վրա...

— Այս կածանով տասներկու տարի առաջ գնացի Զորագյուղ,— ասաց ընկերս։ Թվում էր, թե ինքն իրեն էր խոսում։

Նայեցի նրան։ Ժպտում էր։ Կարծես միտքն էր ընկել մի երջանիկ դեպք, որի ականատեսն են եղել արահետը և հին անտառը»։

«Միրանի փողը» պատմվածքում հեղինակի և հերոսների հանդիպումը պատմելու առիթը դառնում են գրողի ուղեգրությունների տետրում, որպես այդ հանդիպման վկաներ 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՝ ուռնգերս լայնանում են սուսամբարի հոտից և դողալով թերթում եմ տետրը»։

«Մուրոյի «զրուցը» բացվում է նրա վավերականությունը հաստատող հետևյալ գործնական տեղեկանքով. «Երկրորդ օրն էր՝ Մաղդայում էինք, Ալագյազի լանջի ամենաբարձր դյուղերից մեկում, որտեղից բացվում է հիանալի տեսարան դեպի դաշտը։ Ներքև փրուված էր Արազդայանի տափարակից մինչև Անի և այարանը հասնող ընդարձակ տափարակը, գյուղերն ու քաղաքները, որ ցամաք դաշտում կանաչ պարտեզների էին նման, երկաթուղու սպիտակ կայարանները, անբաժան ակացիներով ու բարդիներով։

Ես և ընկերս նստել էինք քարին, հիացմունքով դաշտին էինք նայում և փորձում գտնել ծանոթ գյուղերը։ Խոսում էինք, թե ինչպես էր բահը զրնգում, երբ խրվում էր ավազոտ հողում»։

«Եղբայրության ընկուզենիները» պատմվածքը փակվում է ժողովրդական լեգենդ դարձած պատմությանն ականատեսի վկայությամբ. «Մինասի տղան ցանկապատի հետևից դրույցի է մտնում անցորդի հետ, հարցնում է՝ ո՞վ է, ո՞ւր է գնում և եթե անցորդը չգիտե, թե ինչ ընկուզենիներ են, Մինասի տղան պատմում է, ինչպես ինքն զրույց»։

Ահա նաև «Սև ցելերի սերմնացանը» պատմվածքը սկսող իմաստալից երկխոսությունը, որի խնդիրը դարձյալ պատումի իրական լինելու հանգամանքն ընդգծելն է.

«Ես հարցնում եմ Ալագին.

— Մնո՞ւմ է այն վարագույրը։

— Մնում է։

— Իսկ մա՞յրը։

— Մայրը դեռ հավատում է։

Ավագի հետ հասնում ենք հնձած արտերի սահմանին և նստում միասնակ չինարու տակ»:

Միջնադարյան գրիչների՝ ժամանակագիր-տարեգիրների ոճով Բակունցը պատմվածքների մեծ մասին կցում է նման «հիշատակարաններ» , որոնց խնդիրը ոչ միայն հուզական վերաբերմունք արտահայտելն է, այլև պատմվածքների այժմեի ու բովանդակության իրական լինելու փաստի ընդգծումը:

«Հիշատակարաններից» բացի, դեպքերի հավաստիությունը Բակունցը հաստատում է նաև ուրիշ, լրացուցիչ տվյալներով:

«—Ինձ շատ է պատահել գյուղերը ման գալ: Շատ էլ պատմություններ եմ լսել իմ պատահած գյուղերում» («Կաղնու գերանը»), «Ականջս պապիս պատմածին» («Ձմռան մի գիշեր»),—պատմվածքների նման բազմաթիվ անպայմանական սկսվածքներ, գործողության վայրերի, տեղանունների, մարդկանց անունների (Աքար, Գյունեյ թաղ, Մթնաձոր, Հյումբաթի ձոր, Յուրա աղբյուր, Դրնգան, Աստաֆյան փողոց, Ավան ամի, Աթա ապեր, Մինա բիբի և այլն) վավերականությունը, մի շարք հերոսների մասնակցությունը տարբեր գրվածքներում (Դիլան դայի, Նազլու աղջիկ, Աթա ապեր, Ավան ամի, բրուտ Ավագ և այլն), պատմվող դեպքը կամ տեսած կամ լսած լինելու հանգամանքի («Հիշում եմ...»)կամ ավանդության, զրույցի («պատմում են...») հատուկ կուրսիվը,— այս ամենը մատնում են Բակունցի գրական աշխատանքի հիմնական օրինաչափությունը, նրա գրվածքների իրապատում, ակնարկային հիմքը և պարզում նրա ակնհայտ հարգանքը դեպի «կյանքի այժմեները» ու նախատիպերը, դեպի եղելություններն ու ստույգ աղբյուրները: Ուրիշ խոսքով, Բակունցի ռեալիզմի ճանապարհը կյանքի այժմեներից ու նախատիպերից անցնում է դեպի գեղարվեստական ընդհանրացումը, դեպի հերոսների հոգեբանական ու սոցիալական էության, ժամանակի ու անհատների կապերի հայտնագործումը:

Ակնարկային, իրապատում հիմք, նախատիպ, ինքնակենսագրական աղբյուր և նման այլ գործածություններ կարող են այն տպավորությունն առաջացնել, թե գրանցով կասկածի տակ է դրվում առհասարակ Բակունցի երկերի գեղարվեստականությունը և, նա տարվում է կյանքը էմպիրիկ պատյանով նկարագրողի, երևույթները պատճենահանողի բնագավառը, Դա, իհարկե, այդպես չէ: Բակունցը հայ գրականության մեջ, պայմանականորեն անվանենք՝ «ժողովրդական ռեալիզմի» ուղղության կրքոտ պաշտպանը լինելով, իրականությունը վերցնելով նրա նախնական ձևով ու բը-

նական կեղևով,—իր պատմվածքները չի դարձնում ականատեսի օրագիր կամ հուշապատում, դեպքի մասնակցի խոստովանություն կամ ինքնակենսագրություն: Այդ եղանակով նա տալիս է կենսական գործողության, մարդկային ապրումների ու հարաբերությունների բնական ընթացքը: Բնականն ու իրականը Բակունցի համար կյանքի ռեալականության ճշմարտությունն է և ոչ թե գրական ձևվի պարզունակացման երևույթ: Բակունցը հետևողականորեն նոր ուղիներ է փնտրում՝ ընթերցողին ապացուցելու, որ նա գործ ունի իրականության հետ, «նատուրայի» հետ: Բայց և միաժամանակ հանդես չի գալիս որպես նատուրալիստ, այլ իր պատմվածքներում հերքում է «նատուրան»՝ հանուն իրական կյանքի բանաստեղծական էության: Խնդրի էությունն այն է, որ վերոհիշյալ գործածությունները՝ կենսագրական կամ ինքնակենսագրական աղբյուրներ, երբեք էլ չեն հակասում իսկական գեղարվեստի էությանը: Ճշմարիտ գրողի ստեղծագործության մեջ նախատիպին դիմելը չի հանգում սոսկ իրական բնորդի պատճենմանը, այլ հանդիսանում է այն հատիկը, որի շուրջը գեղագետը հյուսում է այուժեն, նրանից ելնելով գնում դեպի գեղարվեստական սինթետիկ ընդհանրացումը:

Հերոսի նախատիպը կամ որևէ իրական դեպքի նախօրինակը վճռական դեր ունեն գեղարվեստական ստեղծագործության, և՛ ռոմանտիկական, և՛ ռեալիստական, գրականության մեջ: Չխոսելով ուրիշ ժողովուրդների գրականության օրինակներից, հիշենք միայն հայ գրականության մի երկու օրինակը:

Հայ նոր գրականության անկյունաքարը հանդիսացող «Վերք Հայաստանի» վեպի հերոսը՝ Աղասին, իրական անձնավորություն է եղել, որի ով լինելու շուրջը դեռ մինչև այսօր էլ վեճեր են գնում բանասեր-աբովյանագետների շրջանում: Որպես Սունդուկյանի «Պեպոյի» նախատիպ գրականագետներն ու թատերագետները մատնացույց են անում ժամանակին Թիֆլիսում հայտնի ձկնորսին և նրա հետ կատարված դեպքերը: Իրենց ստեղծագործությունների մեջ հաճախ նախատիպերի օգնությանն են դիմել Պերճ Պռոշյանը, Ալ. Շիրվանզադեն, Բաֆֆին, Հովհ. Թումանյանը: Օրինակները շատ-շատ են:

3

Գրականության որոշ տեսաբաններ թյուրիմացաբար գրողի համար անհանդուրժելի և աննպատակահարմար են համարում նա-

խաթիպին դիմելը, որը, նրանց կարծիքով, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ արվեստում լուսանկարչական արտագրության սկզբունքի պաշտպանություն: Այս անհանդուրժող մտավախության տեսական հիմնավորումն այն է, որ նախատիպը պատահական, եզակի, առօրյա դեպքն է, այնինչ արվեսատը գործ ունի տիպականի, բնորոշի, մասսայականրպի հետ:

Ո՞րն է թյուրիմացության էությունը:

Միշտ չէ, որ նախատիպը կամ նախօրինակը մասնակի երևույթն է, այսպես ասած՝ երևույթի եզակիությունն է և, երկրորդ, կարևորն այն է, թե ինչպես է դրողը կարողանում նախատիպի կամ սյուժեի նախօրինակի մեջ բացել նրա հասարակական հարուստ բովանդակությունը և սոցիալական խոր արժեքը, թե ինչպես է նա կոնկրետ անձնավորության և առօրեական կոնկրետ դեպքի մեջ տեսնում կենդանի դաղափարը, ինչպիսի խորաթափանց սրատեսությամբ է իր գրվածքի ծանրության կենտրոնը գարձնում տվյալ կոնկրետության մեջ «թաքնված» պատմական ընդհանրացումը: Այս ճանապարհը՝ կոնկրետ նախատիպից դեպի ընդհանրացում,— կապված է նաև և առաջ դեղարվեստական այնպիսի կատեգորիայի էության ըմբռնման հետ, ինչպիսին սյուժեն է: Դեռ Ա. Ս. Պուշկինը, ինչպես ցույց է տալիս ռուս հայտնի գրականագետ, համաշխարհային գրականության սյուժեների հիանալի գիտակ Վ. Շկլովսկին, սյուժեի հասկացողությունը հանգեցնում է այն առարկայի կամ հերոսի իմաստին, որոնց գրողը դիմում է: Պուշկինի համար սյուժեն նույնիմաստ էր առարկայի հետ: Նրա միջոցով է շրջանառության մեջ մտել „сюжет-предмет" բանաձևը: Այս բանաձևը այնպիսի նույնականություն է, որ ենթադրում է ոչ թե գրական սյուժեի և պատկերվող առարկայի ու հերոսի մեխանիկական համեմատություն, այլ սյուժեի միջոցով իրականության գծերի, երևույթների, կապակցությունների հայտնագործություն: Բացատրելով Պուշկինի բանաձևի իմաստը, Շկլովսկին գրում է.„Сущность предмета выясняется, прослеживается в событиях и противоречиях...Сюжет каждого произведения исторически конкретен. При этом, с одной стороны, он предполагает изображение событий, черты которых отображены художником, с другой— в нем не могут отражаться литературные традиции, навыки художественного мышления, предыдущие моменты сознания

и т. д. В нем передается событие, которое произошло или могло произойти, но оно отобрано и оформлено"[7].

«Սյուժեն իրականության հետազոտության հանրագումարն է»,— սովետական գեղագիտության մեջ քաղաքացիական լայն իրավունք ստացած Վ. Շկլովսկու այս բնորոշման իմաստն այն է, որ գրական սյուժեն սկիզբ է առնում անմիջապես կյանքից, այդ կյանքի խորքերից իր հետ բերելով երևույթների ու հարաբերությունների այնպիսի ընտրություն, որոնք գեղագետի գրչի տակ կոչված են դառնալու ընդհանրացումներ այդ կյանքի սոցիալական էության ու մարդկային հոգեբանության գծերի մասին:

Սյուժեի, որպես հետազոտվող առարկայի ըմբռնումը, ռեալիստական գրականության հատկանիշն է: Սյուժեի ռոմանտիկական մեկնաբանությունը՝ կոնտրաստային բևեռացում, կյանքի մանրամասների հանդեպ անուշադրություն, պայմանական հարաբերություններ հերոսի ու միջավայրի միջև, անկասկած, չի կարող տեղավորվել այդ ըմբռնման շրջանակներում:

Ռեալիստական սյուժեի այդպիսի ըմբռնումը հայ գրականության մեջ,—երկարատև գեղարվեստական որոնումների ընթացքում,— հաստատվեց քննադատական ռեալիզմի զարգացման բարձր աստիճանում և իր կատարյալ արտահայտությունը գտավ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործություններում՝ նրա պոեզիայում ու արձակում:

Հովհ. Թումանյանը կայունացրեց «սյուժե-առարկա» սկզբունքը, ելնելով այն համարյա բացարձակ ճշմարտությունից, թե ամենից բանաստեղծական, ամենից բնական ու անխարդախ սյուժեները «իրականության սյուժեներն են», թե առօրյայի կոնկրետ փաստերն ավելի խոր ընդհանրացումներ ու գեղագիտական արժեքներ են պարունակում, քան սյուժետային «հետաքրքրաշարժ» հնարումները: «Գիքորը», «Իմ ընկեր Նեսոն», «Արջառոսը», «Ահմադը», «Գրազը», «Եղջերուն», «Գարո բիձու շերամապահությունը», Հովհ. Թումանյանի արձակի մյուս ընտիր էջերը, ենթարկված են սյուժետային մտածողության ռեալիստական ըմբռնմանն ու դրան բնորոշ օրինաչափություններին: Սյուժետային այդ կոնցեպցիայի հետ ակնհայտ ազգակցություն ունի Ա. Բակունցի և Ստ. Զորյանի՝ արմատական ռեալիստների ստեղծագործությունը:

Դիմելով սյուժետային նախօրինակին, իրապատում, «ակնարկային» ժանրերին, Հովհ. Թումանյանը, նրա հետևությամբ Ա.

[7] В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, М., 1955, стр. 19.

Բակունցն ու Ստ. Զորյանը, չեն մնում կյանքի «անմշակ» նյութի գերության մեջ, այլ փաստի միջից աշխատում են դուրս հանել նրա հոգեբանական խոր իմաստը, նրա ներքին ճշմարիտ էությունը։ Հենվելով փաստի տրամաբանության՝ սյուժեների սկզբնաղբյուրին, Հովհ. Թումանյանը և նրա հետևությամբ Ա. Բակունցն ու Ստ. Զորյանը, դեպքերի փաստական կեղևի միջից հանում են նրա կենսահյութը՝ հասարակական ու հոգեբանական արժեքը, այդ կոնկրետ, իրական, չգունազարդված սյուժեի մեջ «սուզված» կենդանի գաղափարը։ Այլ խոսքով, կարծես թե արտագրում են կյանքը և արտագրածի հիմքի վրա, խոշորացնող ապակու օգնությամբ, վերստեղծում մի ուրիշ աշխարհ։

Շնորհազուրկ որևէ գրող Թումանյանի «Ահմադը», կամ Բակունցի «Եղբայրության ընկուզենիները», կամ Զորյանի «Ռոմանտիկ պատմությունը» կպատմեր որպես մի հավուր պատշաճի դեպք՝ ժողովուրդների եղբայրության մասին, այնինչ, թե՛ առաջին, թե՛ երկրորդ և թե երրորդ դեպքում բարեկամության զգացմունքը դիտվում է նրա խորագույն մարդկային արմատների մեջ, որպես ժողովուրդների ներդաշնակ վարքագծի, փոխհարաբերությունների մեջ ստուգված հումանիստական փիլիսոփայության, ժողովրդի բանաստեղծական էությունից անբաժան աշխարհըմբռնման արտահայտություն։

Որտեղ ավելի, նթե ոչ բնական, անպայմանական կյանքի ընդերքում կարելի է գտնել ժողովրդական աշխարհի զեղեցկությունները ու մարդկային պարզ հոգիների չեղծված պոեզիան, «Հասարակ» սյուժեների ծննդաբանությանը լիցք տվող սկզբունքը։ Իսկ սկզբունքը, մոտեցումը, երևույթների ընկալման հարազատությունը ավելի կարևոր հանգամանքներ են գրական ստեղծագործությունների, արվեստ դեպքում իրականության արտացոլման նույնական ըմբռնումների կապերը որոշելու հարցում, քան արտահայտչական այս կամ այն միջոցի, ասենք, էպիտետի գործածության չափի հաշվառումը[8]։

---

[8] Էպիտետը և փոխաբերությունը, որոնց դեմ վերջերս անարդարացի արշավանք է սկսվել արձակի (նաև պոեզիայի) իբրև թե ժամանակակից ոճի հաստատման դիրքերից, վերջիվերջո, ձևական կատեգորիաներ են և չեն կարող որոշիչ պայմաններ հանդիսանալ գեղարվեստական ստեղծագործությունների ժառանգականության բարդ հարցը որոշելիս։ Քննադատ Լ. Հախվերդյանը Հովհ. Թումանյանի և Ա. Բակունցի ստեղծագործության մեջ եղած կապը հերքելու համար, մեջտեղ է բերում նաև էպիտետի պարագան, գրելով. «Տարբերությունը... բավական արմատական է։ Թումանյանը կյանքը դիտում է ուրիշ տեսանկյունով, քան Բակունցը և իր դիտած իրականությունը ներկայացնում է անմիջապես, այստեղից էլ էպիտետի նվազագույն կիրառությունը նրա գեղարվեստական հյուսվածքում։ Բակունցն իր դիտած իրականությունը ներկայացնում է միջնորդաբար, այստեղից էլ էպիտետի

Բակունցյան պարզ ու հասարակ սյուժեների սկզբունքը, ասացինք, որ չի հանգում փաստական երևույթների պատճենահանության. միշտ, գրեթե միշտ ուղեցույց ունենալով այս կամ այն կոնկրետ, իրական դրվագը, հետևելով երևույթի փաստացիությանը, Բակունցը, սակայն, այդ սկզբունքը չի հասկանում բառացիորեն: Նա բոլոր դեպքերում դառնում է տվյալ կոնկրետ երևույթի, տվյալ փաստական իրողության տիրակալը, գեղարվեստական կերպար, միջավայր ու գեղարվեստական աշխարհ ստեղծող խոսքի արվեստագետ:

Այսպես, օրինակ, «Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքը իր սովորական՝ փաստական դիրքում հնչում է սոսկ իբրև մանկական տարիների մոռացված տպավորություններից քաղված մի մեմուարային հուզիչ դրվագ: Այնինչ, Բակունցի գեղարվեստական մեկնաբանությամբ այդ դրվագը ճեղքում է փաստագրական կեղևը և դառնում ժողովրդական կենսափիլիսոփայության վերաբերյալ մի սինթետիկ, լայնաճաշակ ընդհանրացում:

Հենվելով սկզբնաղբյուրի վրա, Բակունցը, աստիճանաբար, առանց աղարտելու իրական դեպքի բնականության տպավորությունը, հեռանում է սկզբնաղբյուրից՝ դեպի հայ գյուղացու բանաստեղծական քնքուշ հոգու, նրա էությունից անբաժան արդար ու զարմանալիորեն ամբողջական վարքագծի, նրա սրտի միջով անցած ու ժողովրդական տառապանքից ծնված ազնիվ կենսափիլիսոփայության հայտնագործումը:

«Հողեղեն», սովորական, ծանոթ պապը պատմվածքի ընթացքում դառնում է մոնումենտալ կերպարը հայ գյուղացու:

էական նշանակությունը և անսովոր առատությունը նրա երկերում» («Սովետական գրականություն», 1958, № 8):

Այս տրամաբանության համաձայն գրական շատ մեծություններ, օրինակ, Խ. Աբովյանն ու Ն. Վ. Գոգոլը, կարող են համարվել կյանքը միջնորդարար դիտողներ, որովհետև որտեղ ավելի հարուստ նրբերանգներով ու բազմազան կիրառություններով է փայլատակում էպիտետը, եթե ոչ «Վերքում» ու «Տարաս Բուլբայում»: Մինչդեռ կյանքի հետ նրանց գրական մերձեցման անմիջականությունն անհերքելի է: Նույն Բակունցը, եթե խնդրին նայենք վերոհիշյալ փաստի տեսանկյունից, կրաժանվի երկու մասի. «Միրհավում» կամ «Ալպիական մանուշակում» նա իսկապես առատորեն օգտվում է էպիտետից, իսկ «Կյորնսում» կամ «Կարմրաքարում» այդ օգտագործումը հասնում է նվազագույնի: Այստեղից հետևում է, որ էպիտետը չի կարելի համարել ազգակից գրողներին բաժանող արմատական չափանիշ և ոչ էլ համարել այնպիսի հատկանիշ, որով սկսվում և ավարտվում է գեղարվեստական մտածողությունն ու ոճը, իսկ Լ. Հախվերդյանի հոդվածում ակնհայտ է էպիտետի բացարձակացման դիրքավորումը:

Կամ, վերցնենք, «Միրանի փողը» պատմվածքի օրինակը: Հազրոն նույնպես նախատիպ է, ինչպես Արթին պապը: Բայց Բակունցի պատմվածքում նա սովորական մի Հազրոյի նկարը չէ, թեև նրան, այդ եզակի հերոսին, կոնկրետ այդ մարդուն է անդրադառնում Բակունցը, նրան է դիզանկարում, նրա կենսագրության կոնկրետ փաստական կողմերն ու դրվագներն է հիշատակում՝ հանդիսման տպավորության բոլոր մանրամասնություններով: Նախատիպ Հազրոյի բնավորության մեջ, ուրիշ խոսքով, բացակայում է իրականի ու դեղարվեստականի խզումը:

Բակունցը այնպիսի վարպետությամբ է միահյուսել այդ «ծայրերը», որ կարծեք թե ջնջվել են իրական դեպքը դեղարվեստական ընդհանրացումից բաժանող սահմանները: Եվ, այդուամենայնիվ, Հազրոն նախատիպի կրկնությունը չէ, այլ դեղարվեստական նոր կերպար է: Ո՛չ մտացածին, սովորական, «հոդվածն» մարդու կերպարը Բակունցի մեկնաբանությամբ վերածառնում է ժողովրդական ավանդություններին ստեղծած դյուցազներգական կերպարին: Այսպիսի մեկնաբանության մեջ, անկասկած, նշանակալից տեղ է գրավում ծիրանի փողի մոտիվ-կերպարը: Առանց դրան, Հազրոն կմնար ելման կետում, որպես դեղարվեստականության նախասկիզբ: Միրանի փողը, որ Հազրոն որպես թանկագին մասունք պահպանել է իր անցած բոլոր դժվարին ուղիներում, խորհրդանշում է հայրենի նվիրական վայրերի սիրո ու անհատնելի կարոտի, հոգու անիմանալի մաքառման և ժողովրդի հոգու զգայմունքը: Այս զգացմունքի բացահայտման վարպետության շնորհիվ է, որ Հազրոն «պոկվելով» իր նախատիպային հիմքից, դարձել է ժողովրդի կենսագրության դեղարվեստական ընդհանրացումը:

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

Նա թեև սյուժեներ չի հորինում (նրա արվեստին խորթ է սյուժեն դեպքի հետ նույնացնելու ձևապաշտական մտայնությունը), սակայն, միաժամանակ նրա հոգեկան աշխարհը անդրել տախտակ չէ, որի վրա միջավայրը, առանց ընտրության, գրանցում է ամեն ինչ:

Գրվածքի սյուժեն դիտելով որպես իրականության ճանաչման որոշակի դեղարվեստական կոնցեպցիա, Բակունցը, այդուամենայնիվ, ակտիվ դեր է հատկացնում թե նյութի թեմային՝ միջավայրի

ու մարդկային բնավորության «հետազոտական» նախադրյալներին և թե զեկավարվում է իր աշխարհայացքով: Այսինքն, «կյանքից եկած» սյուժեների այնպիսի ընտրություն է կատարում, որոնք պատշաճում են նրա գաղափարական դիրքերին: Անշուշտ, սա հասարակ մեխանիկական գործողություն չէ և դժվար է միմյանցից տարանջատել, քիմիապես զտել ստեղծագործական ակտի կողմերը՝ հետազոտական աշխատանքն ու կենսական հատիկի «սյուժետային» ձևավորման ընթացքը:

Չնայած սյուժեի, թեմայի ու գաղափարի միասնության գիտակցությանը, այնուամենայնիվ, այդ միասնությունը ձևավորման ինչ-որ ընթացք է ունենում: Այդ ընթացքն անցնում է նյութի նախնական հավաքման, դիտողությունների կուտակման միջով, ապա հանգում է սյուժետային բովանդակության բյուրեղացմանը:

Նորից դիմենք «Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքի օրինակին: Արթին պապը, ինչպես դա ուղղակի ասում է Բակունցն ու հաստատում են ժամանակակիցների հիշողությունները, իրական անձնավորություն է, գրողի ազգականը, պապը՝ մոր կողմից: Ամբողջ գավառում հայտնի է եղել նրա հոգու խոր ցավը՝ աքսորական որդու կապակցությամբ: Որդին քշվել է Սիբիր,—հավանաբար քաղաքական անբարեհույս անձնավորություն լինելու պատճառով: Պապի կողքին գոյություն է ունեցել գավառական ադմինիստրացիան, որի ներկայացուցիչներին հաճախ է դիմել Արթինը՝ աքսորյալ որդուց որևէ լուր ստանալու հույսով: Հավանորեն եղել է նաև ինչ-որ նամակ-դիմումի հարց, բայց չի եղել նամակի այն տեսանկյունը, որ արդեն բոլորովին ուրիշ բովանդակություն է հաղորդում Բակունցի գրվածքին: Արթին պապի չարչարանքներից ստացած այն բոլոր տպավորություններն ու միջավայրի այն ընդհումները, որ կատարել է Բակունցը, իրար կողքի դնելով, դեռևս չենք ստանա գեղարվեստական կերպար: Առանց նամակի մոտիվի, դեռևս անհայտ են գրվածքի մտահղացումն ու թեման, լայն առումով՝ անհայտ է նաև Արթին պապի կերպարի աշխարհը: Թեման ու կերպարը անհայտ են ոչ թե որպես նյութ, այլ որպես բովանդակություն: Առանց նամակի՝ պապի հետ կապված դեպքերը դեռևս չունեն իրենց թեման: Նամակը բերում է պատմվածքի իսկական, նշանակալից թեման, որը ոչ այնքան պապի հետ կապված ցավալի դեպքն է և ոչ էլ որդուց լուր ստանալու ամենօրյա ու երբեք չհանդարտվող մտատանջությունը, այլ արդարության որոնման այն անսասան ձգտումը, որ այդպես չարչարում է Արթինին և ի դեմս նրա՝ հայ գյուղացիությանը: «Ռուսաց թագավորին»

գրած նամակի իմաստն այն է, որ պատասխանը չի ստացվում,— իսկ հարցը տրված էր պատասխանի համար: «Ձին պահի, բալաս... Պատասխանը չկա»,— ասում է Արթինը այն բանից հետո, երբ գնացել էր ոչ թե ստանալու, այլ որոնելու, մի անգամ ևս որոնելու հայ գյուղացիությանը ամբողջ կյանքում տանջող հարցի պատասխանը:

Այս անլուծելի հանգույցի մեջ է պատմվածքի ներքին թեման: Հայ գյուղացին, ինչպես ցույց է տալիս Բակունցը,— նորից է սպասում նամակի պատասխանին, որովհետև առանց դրա այլևս չի կարելի ապրել, առանց դրա գեղջուկների կյանքում չկան գոյության ուրիշ նպատակներ: Նամակի պատասխանը կյանքի ու գոյության հարց է: Պատասխանի բացակայության մեջ արտահայտվում է հայ գյուղացիության ողբերգական կացությունը, իսկ պատասխանի ապասման մեջ՝ գոյության նոր ճանապարհների որոնումը:

Նամակի մոտիվը ոչ միայն պատմվածքի գլխավոր թեման է: Դա նաև շաղախն է, որը միաձուլել է գործնում սոցիալական կյանքի այն զննումներն ու տպավորությունները, որ կատարել է Բակունցը իրեն լավ ծանոթ գյուղական միջավայրում: Այդ տպավորությունները, սակայն, չեն ներթարկվում պատճենման օրենքին: Գեղագետը դրանց միջից համապատասխան ընտրություն է կատարում, յուրովի իմաստավորելով կյանքի այն բևեռները, որոնք կոչված են արտահայտելու ժամանակի բովանդակությունը, նրա սոցիալական կապերը, մարդկանց ճակատագրերը:

Կյանքից ստացած տպավորությունների հոսանքի մեջ «Հեղինակային» մուծում է ոչ միայն նամակի մոտիվը, այլև նրա իմաստային վերջաբանը. մահվանից առաջ Արթինն պապը վերստին խոսում է նամակի պատասխանի մասին, ոգևորում է կենդանի մնացածներին՝ պատասխանի հույսով: Չնդյալ նամակի հետ շղթա են կազմում պատասխանը, սպասումը, հավատը: Պատասխանը, իհարկե, գալիս է՝ Արթին պապի ողբերգական գալարումների ձևով,— և նոր շղթա են կազմում հավատի կորուստը, սպասման անիմաստությունը, պատասխանի դաժանությունը:

Պատմվածքի այսպիսի շրջադարձային վերջվածքը, հետանալով նախնական տպավորություններից, միաժամանակ լրացնում է դրանք գեղարվեստական նոր գաղափարով: Բայց այդ հարաբերությունը՝ նախնականի ու «ներմուծված» գաղափարի միջև, չի հանգում սոսկ պարզ գումարման: Այդ գաղափարը ծնվում է գործողությունների, իրականության փաստերի պատկերավոր մարմնավորման ընթացքում: Գաղափարը հարստանում է կյանքի նախնական ավյալների ուսումնասիրության ու դիտողությունների ընտրության

ճանապարհին: Այդ ընտրությունը կատարվում է արդեն սյուժեի շրջանակներում: Ընտրություն ոչ թե նյութի հավաքման, այլ նրանց դասդասման, կարևորն անկարևորից, գլխավորը՝ կողմնակիից անջատելու, դիտողությունների ներքին կապակցությունները որոշելու իմաստով:

Երբ ասում ենք, թե Բակունցը գերադասում է կյանքի սյուժեները, նկատի ունենք ոչ թե արվեստագետի «չեզոք» վերաբերմունքը նկարագրվող առարկայի հանդեպ, այլ այնպիսի սյուժեի որոնումը, որ ամփոփում է կյանքը առավելագույն հարազատ գծերով:

Այնուհետև. «կյանքի սյուժե» հասկացողությունն իր մեջ պարունակում է և՛ տպավորությունների գումարը, և՛ թեման, և՛ գաղափարը, այսինքն ենթադրում է սյուժետային մի այնպիսի համակարգություն, որը հետևողականորեն ձևավորում է հեղինակային մտահղացումը: Ուրիշ խոսքով, սյուժեն ձևավորվում է նյութի և՛ թեմայի, և՛ գաղափարի հիման վրա:

«Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքի թեմա-գաղափարի որոնումները միաժամանակ սյուժետային այնպիսի համակարգության որոնումներ էին, որոնց միջոցով հնարավոր կլիներ ավելի օրգանական, բնական ձևով արտահայտել երևույթների շղթայական կապը, արտաքին դեպքերի ու հերոսի հոգու ներքին շարժումների բնականությունը, ժամանակաշրջանի հասարակական կառուցվածքը:

«Նամակի...» գաղափարը սյուժետային համակարգության որոնման ուղահետ ծնվելով, պատմվածքի մեջ «մուծվեց» ոչ որպես պատրաստի ու նախագիր հասարակական տեսակետ, այլ որպես անհատի մարդկային երազանքների ու օբյեկտիվ իրականության բախումից ծնված գաղափար:

Այդ գաղափարն էլ կազմակերպում է սյուժետային տվյալ համակարգությունը, ամրապնդում է ամբողջական շղթայի օղակներն ու պատումն առաջ տանող շարժիչները, հերոսի վարքագիծը պայմանավորող հոգեբանական դրդապատճառներն ու մոտիվները:

«Կյանքի սյուժեների» նախասիրությամբ գրված բակունցյան պատմվածքը հայտաբերում է և՛ մտահղացման, և՛ սյուժեի օրգանական ներդաշնակություն, որը ռեալիստական սյուժետահորինման գլխավոր առանձնահատկությունն է:

Դիտելով Բակունցի պատմվածքի «սյուժետագիտությունը», մենք տեսնում ենք, որ ելնելով փաստական ճշգրտությունից, նրա սյուժեն անցնում է առօրյայի կոնկրետ փաստի հոգեբանական ու սոցիալական բովանդակությունը բացելու միջոցով դեղարվեստական ճշմարտությանը հասնելու ասպիճանը:

Իրականության կենսանյութը դառնալով սյուժեի և թեմայի մտահղացման առաջին ազդակը, նրա ձևավորման «հատիկը», այնուհետև այնպիսի կերպարանք է ստանում, որ կյանքի նկատմամբ արտաքուստ անտարբեր, խիստ իրական, խիստ վավերական սյուժեն արտահայտում է իրականության նկատմամբ ակտիվ վերաբերմունք, գունավորվում է ժողովրդի պատմական փորձի մեջ եղած ամեն մարդկայինն ու բանաստեղծականը վերհանելու պաթոսով:

Ահա, օրինակ, «Միրհավը» պատմվածքի սյուժեն:

Կյանքի մի պատառ է նրա բովանդակությունը: Դիլան դային ջահել օրերին հափշտակվել է հարևանի աղջկանով, բայց հարուստ ծնողները ուրիշ փեսացու են ընտրել: Մեռել է Սոնան, բայց Դիլան դային ապրում է անցած սիրո վերհուշներով: Այս սխեման, հավանաբար, այն տասնյակ հայտնի «կենսական պատմություններից» մեկն է, որի վրա կառուցել է Բակունցն իր պատմվածքը: Սյուժետային այս հիմքից բացի հեղինակը օգտագործել է իր բազմաթիվ դիտողությունները, բնության և մարդկային հոգեբանության հարուստ զննումները, իր տպավորությունները: Դիլան դային հանդես է գալիս նաև Բակունցի ուրիշ գործերում (օրինակ, «Գավառական նամականին»),—հանդամանք, որ վկայում է իրական անձնավորության գոյության փաստը: Իրական Դիլանից հավանորեն որոշ գծեր անցել են պատմվածքը, բայց ոչ թե նրա հետ կապված այն մեծ ընդհանրացումը, որ մատուցում է Բակունցը:

Բակունցի պատմվածքում Դիլան դային հանդես է գալիս տարբեր տարիքներում՝ ջահելության օրերին և կյանքի մայրամուտին՝ խոր ծերության հասակում: Հասակային տարբերությունը սյուժետային այն կարևոր քայլերից մեկն է, որով Բակունցը մոտենում է «կենսական պատմության» գեղարվեստական լուծմանը: Անցել են տարիները, գլորվել են օրերը, բայց Դիլան դայու մեջ դեռ չի խլացել այն հզոր զգացմունքը, որով նա ճանաչում և ընդգրկում է աշխարհը, որով նա ոտք դրեց կյանք և որի հետ միասին հեռանում է կյանքից:

Սյուժետային մյուս կարևոր մուծումը վիրավոր, արնակոլոլ, փետրահան արված միրհավի կերպարն է: Սա արդեն ոչ մի կապ չուներ այն «կենսական պատմության» հետ, որին դիմել է դրողը: Միրհավը իր համար, Դիլան դային՝ իր համար: Այդպես է եղել կյանքում: Սակայն բակունցյան բնական սյուժեի գեղարվեստական կազմակերպումը պահանջել է, որ նա դիմեր «մերձավոր» այդ կերպարի միջամտությանը: «Մերձավոր»՝ ավյալ կոնկրետ հարաբերության մեջ: Միրհավը ոչ միայն սյուժետային զուգահեռ է,—

այդպիսի իմաստ նա անպայման ունի պատմվածքում,— Միրհավի անունով է կոչվել պատմվածքը ամբողջությամբ. ոչ թե «Դիլան դայի», ոչ թե «Սոնա», այլ «Միրհավ»: Այս վերնագիրը կոչված է ընդգծելու, որ խոսքը ոչ թե կոնկրետ սիրային պատմության մասին է, այլ առհասարակ մարդկային զգացմունքների որոնման և կործանման մասին: Միրհավը արդեն սիմվոլ է, ինչպես և՛ սիմվոլ է նրա մարդկային զուգահեռը՝ Դիլան դային: Մասնակի դրվագից դեպի խոր ընդհանրացում,— այսպիսին է «Միրհավ» պատմվածքի սյուժետային ձևափոխության ընթացքը: «Ներմուծված» զուգահեռների ու սիմվոլների շնորհիվ էլ Բակունցի սյուժեն չի ամփոփվում մասնակի դրվագի նեղ շրջանակում, այլ ծավալվում է դեպի կյանքի լայնություններն ու խորությունները:

4

Այստեղ արդեն գործ ունենք բակունցյան սյուժեների երկակի բնույթի երևույթի հետ: Նրա պատմվածքները,— լավագույն պատմվածքները,— ունեն արտաքին սյուժե, որ գրողի ճանաչած, իմացած, գիտցած, լսած «կենսական պատմություններն են», եղելություններն են և, ներքին սյուժե, որ այդ եղելություններից ածանցված մեծ ու նշանակալից իմաստներն են, եղելության գեղարվեստական ընդհանրացումներն են:

Բակունցյան ներքին սյուժեները իրենց մեջ կրում են գեղարվեստական արտահայտչականության այնպիսի տարրեր, ինչպես ենթաբնագիրը (подтекст), նրբագիծը (штрих), սիմվոլիկ իմաստ արտահայտող մանրամասնը (символическая деталь):

Ռեալիստական արձակի զարգացման ավելի նորագույն շրջանի այս արտահայտչական հատկանիշները հիանալի ու իմաստալից արտահայտություն են գտնում Բակունցի պատմվածքներում:

Հայկական արձակի զարգացման նախորդ շրջաններում, օրինակ, դժվար է խոսել քիչ թե շատ որոշակիորեն ըմբռնված ենթաբնագրի հասկացողության մասին: Ոճի և գրելակերպի արդիականացման սուր պահանջը, գեղարվեստական ձևի շարժման պահանջը, որ կապված էր ժամանակների փոփոխության հետ, անհրաժեշտաբար արձակի մեջ է բերում այնպիսի նորարարական գիծ, ինչպես ենթաբնագիրը:

Բակունցը՝ ժամանակի ոճին հետամուտ մի գրող, ինտելեկտուալ արձակի ձևավորման ակունքների մոտ կանգնած արվեստագետ, հասկանալի է, չէր կարող հեռու կանգնած լինել արձակի

ոճական գծերի ձևավորման ընդհանուր ընթացքից։ Ենթաբնագրի անհրաժեշտությունը, սակայն, Բակունցը ըմբռնեց կերպարի ու դաղափարի կոնկրետության միասնության մեջ, իրականության օբյեկտիվ գծերի հետ ունեցած հարաբերության մեջ, ոչ թե իբրև դրական հին ոճին դեմընթաց նորարարություն, որ տանում է դեպի արձակի ավանդական ոճական գծերի քայքայում, այլ արդեն մշակված դեղարվեստական ձևերի հետ պայմանավորվածության երևույթ։ Ենթաբնագիրը նա չըմբռնեց որպես «անսյուժե արձակի» անխոհեմ պաշտամունք, ինչպես դա անում են ժամանակակից նորարարները, այլ դիտեց որպես սյուժեի կազմավորման օրգանական հատկանիշ, որպես կերպարի սինթետիկ բնավորություն լրացնող ոճական յուրահատուկ արտահայտման միջոց։ Ուրիշ խոսքով, բակունցյան պատմվածքում ենթաբնագիրը, իր վրա վերցնելով պատմվածքի գլխավոր իմաստը, միաժամանակ հանդիսանում է բնագրի օրգանական ու ներդաշնակ շարունակությունը։

Վերցնենք «Պրովինցիայի մայրամուտը»։ Այս պատմվածքի ենթաբնագրում,— ուրիշ խոսքով, առանց ճակատային ուղղակիության, այլ պատումի խոր ընթացքում,— «անանուն մարդու» կերպարով, որ թվում է, թե մեկուսացած է միջավայրից, բայց և նեռլված է պատմական դեպքերի հորձանուտը, Բակունցը արտահայտում է հնության մենամարտը նոր ժամանակների հետ, բացահայտում է սկեպտիցիզմի փիլիսոփայության պարտությունը կյանքի առաջադիմական նոր ձևերի հետ ունեցած ողբերգական բախումներում։ Պրովինցիայի մայրամուտը Բակունցը դիտում է ոչ իբրև արտաքին հանդամանքների մեխանիկական փոփոխություն. պրովինցիայի անաղարտության, նրա «կավածեփ խրճիթների» ռոմանտիկական պատրանքի կործանման մեջ Բակունցը տեսնում է պատմական նոր պրոցեսի սկիզբը։ Արվեստագետը հասնում է նուրբ ու խոր դաղափարական ընդհանրացման. հետացող անցյալի «կախարդանքով» դերված սոցիալական ուժերը ողբերգական դլխապատույտ են ապրում աշխարհի վերակառուցման ու ջահելացման ընթացքի առաջ։ «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքի ենթաբնագիրը լրացնող մյուս մոմենտները՝ անանուն մարդու դիշերային միայնակ պտույտը, քաղաքի ծայրամասում բարձրացած երեք բարդին, քաղաքում ձգվող տրամվայի ռելսերը և հերոսի հանկարծակի հիպնոսացումը,— այս ամենը գոյություն ունեն որպես մի սինթետիկ ամբողջություն, իմաստավորվում են ամբողջի մեջ, ամբողջի միջոցով և միասին էլ արտահայտում են սոցիալական նշանակալից պրոբլեմ։

Մեծ գաղափար, նշանակալից պրոբլեմ,— ահա բակունցյան ենթաբնագրի գլխավոր իմաստը։

Ենթաբնագրի այսպիսի լուծում տեսնում ենք ոչ միայն սոցիալական ակնհայտ լիցք ունեցող պատմվածքներում («Սպիտակ ձին», «Մթնաձորի «չարքը») և ոչ միայն «Միրհավի» նման հոգեբանական-փիլիսոփայական պատմվածքում, այլև այնպիսի սովորական կենցաղանկարում, ինչպես «Գյուլբահարի համար» պատմվածքն է։

Դեպքերն այստեղ զարգանում են բացառապես կենցաղային պլանով։ «Երբ «փաշայի» գաղթականության ալիքը պղտորը,— պատմում է Բակունցը,—տարիներ առաջ լափին տվեց Դրմբոնի ձորերին և հեռացավ, պղտոր ալիքը դրնգան ձորերում թողեց մի տաշեղ՝ խնուսցի տեր-Մարուքին»։

Շուտով տեր-Մարուքը դառնում է գյուղի ծխատեր քահանան։ «Տեր-Մարուքից բացի Դրմբոնում կա մի կին՝ Գյուլբահարն այրի, երկու որբատեր, տունը գյուղի ծայրին։ Գյուլբահարը՝ մարդաթող Գյուլբահարը՝ «գարնան ծաղիկ»։ Եթե ապրեր Թլկուրանցին Դրմբոնում, Գյուլբահարի համար երևի կասեր.

Գնա բահար, այլվի բահար.
Այլվի կուտան սիրո խաբար...

Թլկուրանցու փոխարեն տեր-Մարուքն է մտքում ասում, թե ինչ փափուկ միս ունի Գյուլբահարն այրի... Ճարպոտում է տեր-տերը, եռում է արյունը երակներում, և զատկին մասունք տալիս նրա ձեռքը կամացուկ շոյում է Գյուլբահարի թշերը»։

Շուտով «հոգևոր հորդորը» դառնում է մարմնավոր և Գյուլբահարը հաճախ է այցելում տեր-Մարուքին։

Ահա դեկամերոնյան նովելինոները հիշեցնող այն հասարակ պատմությունը, մարդկային այն սովորական կապը, որ չեն հանդուրժում գյուղում կազմակերպված կոմսոմոլի բջիջի անդամները։ Գյուղի կոմսոմոլը՝ նահապետական ադաթի ու նոր օրերի բարոյականության պաշտպանը՝ հանցանքի մեջ բռնելով տեր-Մարուքին ու Գյուլբահարին, վճիռ է կայացնում քահանային գյուղից աքսորելու մասին. «Առավոտյան գյուղի մեյդանում, կաղնու շվաքի տակ, ուր ամռան շոգին նախրից ետ արած հորթերն են դինջանում, կաղնու շվաքի տակ գեղական ժողովը որոշում է տեր-Մարուքին գյուղից հանել»։

Պատմվածքի պարզ սյուժեն մինչև այստեղ ծավալվում է առանց «խոր հոսանքի»։ Դրանից հետո էլ կարծեք թե պատմվածքում բացակայում է ենթաիմաստը։

Ամբողջ գյուղը քարավանի նման շարժվում է դեպի դատարան։ Դատարանը, սակայն, անսպասելի վճիռ է արձակում. մեղավոր է ճանաչում այն դրմբոցիներին, որոնք անօրինակ ձևով հետապնդել են տեր-Մարուքին։ Դերերը փոխվում են. հանցագործը՝ մեղադրող, վկաները՝ մեղավոր։ Դերերի այս տեղափոխության մեջ էլ արտահայտվում է Բակունցի պատմվածքի իմաստը. անօրինական են այն ազմուկ-աղաղակը, դրմբոցիների «չարախոսությունները», որոնցով նրանք ուզում են խլացնել քահանայի ու Գյուլբահարի միջև արթնացած բնական զգացմունքը։

Դեպքերի այսպիսի ընթացքից բխող տրամաբանական մյուս կարևոր ենթաիմաստը արտահայտված է այն շփոթության ու զարմանքի մեջ, որ ունենում են գյուղացիները՝ դատարանի որոշումը լսելուց հետո։ Ինչպե՞ս թե իրենք են մեղավոր,— դառում են նոր կարգերին ամբողջ սրտով կապված գյուղացիները,— չէ՞ որ նրանք ցանկանում էին գյուղական կենցաղի միջից հանել բարքերի քայքայման ախտանշանները։

Պատմվածքի խոր իմաստը մի անգամ էլ ընդգծվում է վերջաբանում. «Ազմուկով հեռացան դրմբոցիք, հաղթանակից վերադարձող բանակի պես։ Միայն տեր-Մարուքն է՝ հարցական նշան, միտք անում, թե էլ որտե՞ղ կա Դրմբոն, ժամի զանգեր ծլնգան, շարական ու Մաշտոց և Գյուլբա՜հար, Գյուլբա՜հար...»։

Մարդկային հոգու ներքին ձայնը հակադրվում է արտաքին կաշկանդումներին,— ահա բակունցյան վերջաբանի գաղափարական խնդիրը։ Բակունց-հեղինակը նույնպես վիճում է այդ կաշկանդումների դեմ, վիճելով՝ հաստատում բնականի հաղթանակը։ Այդ վեճը ենթաբնագրի արտահայտման ձևերից մեկն է։

Երկու այս պատմվածքների ենթաբնագրի դերը չի հանգում նրան, որ ենթաբնագիրը խոթվում է պատմվածքի պատրաստի սյուժեին։ Պատմվածքը չի դիտվում որպես ինչ-որ գաղափարի «ապատարան», այլ կերպարների արարքներին, պատմվածքի գործողություններին զուգահեռ ենթադրվում է այդ գաղափարը։ Ենթաբնագրի ներկայությունը փաստական կոնկրետ նյութը չի բեկբեկում տարբեր մասերի, չի տրոհում երևույթի ամբողջականությունը։

Բակունցյան ենթաբնագիրը, այսպիսով, բնագրի շարունակությունն է, նրա լրացումը։ Դրանից էլ սյուժեի այն բնականությունն ու կյանքի անպայմանական արտահայտման տպավորությունը, որ բակունցյան ռեալիզմի գլխավոր սկզբունքն է։

Այս սկզբունքի իրագործմանն են ծառայում Բակունցի պարզ սյուժեների համակարգում այնքան հաճախ հոլովվող գեղարվես-

տական սիմվոլներն ու այնպես հաջող գտնված նրբագիծ-մանրամասները: Սրանք գոյություն ունեն իբրև զննվող առարկան ներկայացնող հատկանիշներ և սյուժետային խնդիր կատարող կատեգորիաներ:

Սյուժեի կազմության մեջ, օրինակ, դեղարվեստական սիմվոլները իրենց վրա են վերցնում պատմվածքների գաղափարական ու հուզական շեշտը, մի նոր երանգ ու ցոլք են տալիս «կենսական պատմություններին»: Այսպես, «Սև ցեղերի սերմնացանը» պատմվածքում այդպիսի սյուժետային խնդիր կատարող սիմվոլ է արյան և հայրենի հողի միաձուլման պատկերը: Առանց դրան, պատմվածքը չէր ունենա հուզական այն հագեցվածությունն ու գաղափարական լիարժեքությունը, որի շնորհիվ ընկալվում է ոչ միայն իր առօրեական կոնկրետ իմաստով, այլև փիլիսոփայական խոր բովանդակությամբ ու հետևություններով: Իրական դեղեցիկը, վերաճելով սիմվոլի, հարստացնում է հեղինակային կոնցեպցիան:

«Սպիտակ ձին» պատմվածքը Բակունցի այն գրվածքներից է, որտեղ շատ-շատ են դեղարվեստական մանրամասները, բայց դրանց մեջ կա մի սիմվոլիկ մանրամասնություն, որը պատմվածքի սյուժեի հուզական կենտրոնն է: Դա գաղափած կապույտ նժույգի վազքն ու մահն է փշալարի վրա և այդ տեսարանին հեղինակի տված մեկնաբանությունը. «Մեռնող նժույգի ջինջ աչքերում ընդմիշտ սառչում էր հեռվի կապույտի լեռնաշխարհը»:

Այս տեսարանի ու այս մեկնաբանության սիմվոլիկ իմաստն այն է, որ հայկական աշխարհը ամայանում էր, զրկվում էր դեղեցկությունից, ամբողջովին լցվում էր ողբերգությամբ: Նժույգի մահը նշանակում էր կապույտ լեռնաշխարհի մահը: Կոնկրետ ողբերգական երևույթը այսպիսի շրջադարձով ներկայացնելը պատմվածքին հաղորդում է ոչ միայն դրամատիկական սրություն, այլև պատմական ժամանակաշրջանի երևույթների ընդհանրացման բովանդակություն:

Այդպիսի լիարժեք, ընդհանրացման օրենքներին ենթարկված սիմվոլներ են ծիրանի փողը, ալպիական ծաղիկը, եղբայրության ընկուզենիները, վիրավոր միրհավը, խոնարհ աղջիկը, սիմվոլներ, որ սյուժետային դեր ունեն բակունցյան պատմվածքներում, սիմվոլներ, որոնք փաստը տանում են դեպի գաղափարական նշանակալից պրոբլեմի շրջանակ, որոնք պարզ սյուժեների կառուցվածքում, առանց բեկբեկելու իրականության կենսական նյութը, բերում են ավելի բարդ ու ավելի իմաստալից բովանդակություն:

Բակունցի սիմվոլների առանձնահատկությունն այն է, որ դրանք և՛ պայմանական, և՛ անպայմանական կերպարներ են։ Պայմանական այն իմաստով, որ այդ կերպարները վերաիմաստավորում են այժմեների ընթացքը, հեղինակային մտահղացմանը հաղորդում են բոլորովին նոր գաղափարական երանգ և, անպայմանական այն իմաստով, որ դրանք մտածված հավելվածներ չեն, այլ զարգանում են որպես այժմեի օրգանական մասնիկներ։ Այս տիպի սիմվոլների մասին հիանալի է ասել Վ. Գ. Կորոլենկոն՝ «Օրինական սիմվոլիզմ» և բացատրել դա հետևյալ կերպ. „Вся сила законного символизма—в широте, ясности и величии того, что он символизирует, будь это порывы сомнений и отчаяния пытливого духа, порывы веры и любви, или патриотического одушевления и патриотической печали. Такой символизм существует давно, и его произведения не оправдывают, а лишь обличают мелкотравчатый символизм наших дней, в котором условность образа прикрывает лишь мглу и неясность плоской и мелкой мысли“[9].

Բակունցյան սիմվոլների օրինականությունը արդարացվում է նրանով, որ դրանք ժողովրդական աշխարհազգացման ուրույն արտահայտություններ լինելով, միաժամանակ իրենց մեջ չեն կլանում այն գաղափարը, որը զարգանում է այժմեի ծավալման ընթացքում և թանձրանում է այդ սիմվոլների մեջ։

5

Պարզ ու հասարակ, իրական այժմեների ակզբունքը, որ հայ գրականության մեջ հաստատեց Հովհ. Թումանյանը և այնուհետև կիրառեցին Ավ. Իսահակյանը, Ստ. Զորյանն ու Ա. Բակունցը,—սոսկ «գրական տեխնիկայի» հետ կապված հարց չէ։ Դա նախ և առաջ աշխարհազգացման ու աշխարհաճանաչման սկզբունք է։ Հովհ. Թումանյանն ու նրա ավանդությունների շարունակողները գրականությունը դիտում են որպես մարդուն շրջապատող աշխարհի անհատակ բազմազանությունը ճանաչելու ազբյուր,— ճանաչում, որ իր հետ բերում է կյանքի անվախճանության զգացողություն, անհուն զմայլանք ու արբեցում՝ աշխարհի երևույթներով։ Աշխարհազգացման այս բնույթը, անառարկելիորեն, իր դրոշմն է դնում նրանց ստեղծագործության ձևի վրա,— ազատագրելով գրական պայմա-

9 В. Г. Короленко, Полное собр. соч., т. 9, стр. 364.

նականություններից, սյուժետային բարդացումներից, կառուցվածքային ճարպիկ հնարանքներից:

Հովհ. Թումանյանը հերքից սյուժեի ավանդական ըմբռնումը, արտաքին գործողության սյուժեն, դեն նետեց սյուժեի բարդացված ձևերը և հաստատեց Պուշկինի խոսքերով ասած՝ «մերկ պարզության հմայքը»:

Սյուժեի պարզությունը Հովհ. Թումանյանի պատմվածքում, որ գեղարվեստական աշխարհազգացման արտահայտություն է, պարզեցրեց նաև կառուցվածքը՝ սյուժեի հետ անմիջականորեն կապված, նրանից անբաժան, նրանով պայմանավորված և նրան պայմանավորող գեղարվեստական կատեգորիան:

Հովհ. Թումանյանը բերեց, այսպես կոչված, անձեռակերտ արձակի, բնական արձակի ավանդությունը: Այդ ճանապարհն անցավ նաև Ա. Բակունցը՝ և՛ իր պատմվածքների պարզ սյուժեներով, և՛ նրանց կառուցվածքի պարզ ու բնական պլանով: Պարզեցման, բնականացման այս երևույթը բնավ էլ չի նշանակում պարզունակացում: Դա աշխարհի գեղարվեստական ընկալումը խորացնող հատկանիշ է, որ տեսանք Բակունցի սյուժեների վերլուծության ընթացքում:

Բակունցն ունի այսպիսի մի արտահայտություն. «Լսե՞լ եք դուք այն արթուն խոսքը, որ հոսում է ինչպես իմաստուն զրույցը...»:

Արթուն զրույցի նման հոսող իմաստուն խոսք,— այս բանաձևի իմաստին է ենթարկված Բակունցի գրվածքների ձևն ու կառուցվածքը:

Նրա պատմվածքները չունեն սովորական իմաստով, դասական նովելին հատուկ կառուցվածքային տարրերի հերթագայություն՝ հանգույց, բարձրակետ, լուծում: Ավելին. նրա աշխարհազգացումը թելադրել է կառուցվածքի մի այնպիսի ձև, որ թվում է, թե նրա պատմվածքը չունի ոչ սկիզբ, ոչ վերջ: «Անսկիզբ ու անվերջ» պատմվածք, որ ոչ թե «կառուցված է» իրականության նյութը դիտող ու մշակող վարպետի կողմից, այլ պոկված է այդ իրականությունից, նրա մի անձեռակերտ բեկորն է, նրա մի կոնկրետ հատվածը: Այս տպավորությունը, իհարկե, ստեղծվում է բակունցյան պատմվածքի ներքին էությունից, նրա պատմվածքի կառուցվածքի ժողովրդական ոճից: Իրականությունը Բակունցը ներկայացնում է որպես ժողովրդական հայացքի անդրադարձում և դրան համապատասխան այնպես է պատմում այս կամ այն «կենսական պատմու-

թյունը», որ թվում է, թե գործ ունես ժողովրդական բանասացների հորինած որևէ հեքիաթի, ավանդապատումի կամ զրույցի հետ։

Այս ավանդապատումային, հեքիաթային, ասքային վերաբերմունքը նյութի հանդեպ, պայմանավորել է նրա պատմվածքի կառուցվածքի չափազանց պարզ պլանը, որը, սակայն, խստորեն ենթարկված է պուշկինյան աֆորիզմի իմաստին՝ «ներդաշնակության հանրահաշվին», մասերի ու ամբողջի միասնությանը, չափումների գեղեցկության սկզբունքին։

Վերցնենք, օրինակ, «Սաբու» պատմվածքը՝ անսկիզբ ու անվերջ մի պատմվածք, որտեղ դեպքերը ներկայացվում են ժողովրդական հեքիաթներին բնորոշ պլանով։

Սաբու գյուղում մարդիկ ապրում են, ինչպես հեքիաթի աշխարհում։ Ահա «հեքիաթի» նշաններից մի քանիսը. «Ոչ մի տեղ արջին այնքան լավ չգիտեն, որքան Սաբու գյուղում։ Երեխան էլ կասի, թե արահետի թարմ հետքը արջինն է, թե գայլ է անցել և կամ պախրա է իջել ձորը՝ ջրի»։

«Ահա առասպել մի հերոս, անունը Գևուշ, որի գերեզմանի սուր քարը հիմա էլ սրբատեղ է Սաբու գյուղում։ Ներունինները երիտասարդ որսորդներին ավանդում են Գևուշի պողպատե մրի մասին, որի մի հարվածով նա կիսում էր արջի գլուխը»։

«Կա մի հին աղանդ Սաբու գյուղում։ Մինած այդ աշխարհում հին առասպելներին հավասար մնացել է այդ աղանդը։ Եվ ինչպես անտառի գաղանը մնացել է անաղարտ, Սաբու գյուղում այդ հնօրյա հավատքը մնացել է, ինչպես անտառի կուսական թավուտը»։

«Մադաղաթյա մի ձեռագիր խոսում է վաղեմի արևորդիների մասին, որոնք տեղավորված են Արարքսի ձախ ափի լեռնաշխարհի վրա։ Եվ աշխարհն այդ կոչվում էր Արևիք։ Բարձր շինարիներ կային արևորդիների աշխարհում և ամեն առավոտ արևածագին շինարիների տակ արևին ծունր էին դնում»։

Պատմվածքի կառուցման պլանը ենթարկվում է հեքիաթային այն տեղեկություններին, որ Բակունցը տալիս է Սաբու գյուղի մասին։ Այդ տեղեկությունները փոխարինում են կառուցվածքի «հանգույց» կոչվող սկզբնամասը։ Սովորական ըմբռնումով հանգույց չէ դա, թեև ամբողջ «հեքիաթը», այսինքն միջավայրի հեքիաթային կոլորիտը ավարտվում է պատմվածքի դրամատիկական դեպքը նախապատրաստող մի կարևոր տողով. «Այդ գիշեր ոչ լուսին կար, ոչ աստղալույս...»։ Այստեղից արդեն «հեքիաթային» աշխարհը անհետանում է և մեջտեղ է գալիս իրական աշխարհը. «Այդ գիշեր Սաբու գյուղում մանկամարդ մի աղջիկ տորքի առաջ գորգ էր դոր-

ծում: Բարակ ծամեր ուներ աղջիկը, ծամերի ծայրից կախ էին մետաղյա բոժոժներ: Աղջիկը գլուխը աջ ու ձախ էր դարձնում, դեղնած մատներով բռնում գունավոր թելերը, թելը թելին հագցնում, ապա ծանր սանրով կոփում հանգույցները: Դարսվում էին իրար վրա հանգույցները, ծնվում էին նախշեր, նռան ճյուղեր, տերևներ, տերևների մեջ երկու թև, որ աղջկան թվում էր երգող թռչուն: Ամեն անգամ, երբ աղջիկը սանրը զարկում էր հյուսածին, շարժվում էին գույնզգույն կծիկները, զրնգում էին և ծամերի բոժոժները»:

Գորգագործ աղջիկը տորքի առաջ,— այս պատկերը նույնպես «հեքիաթի» մասնիկն է: Բայց «հեքիաթայինը» արդեն ավերման շեմքին է: Իրանից եկած ձիավորները սեիդի համար առևանգում են գորգագործ աղջկան. «Մի ձիու վրա փռված էր գորգը, վրան՝ աղջիկը: Աղջիկը վերջին անգամ նայեց գատարկ տորքին, մորը, տեսավ հայրենի անտառը, և գորգի նախշերի վրա արցունք կաթեց»:

Առևանգման դեպքից հետո մնում է միայն հեքիաթի պատրանքը, մնում է միայն գերի տարված աղջկա ողբերգությունը, մնում է իրականությունը: Նրա աչքին «հեքիաթայինն» աշխարհի վառ գույները կորցնում են իրենց գրավչությունը և տեղի տալիս իրականության դաժան գույներին. «Գորգի թերի մնացած նախշերը խառնիխուռն դուրս եկան: Գույները տեղ-տեղ վառ էին, ասես հրդեհում էին գույները, տեղ-տեղ ավերված, գորշ»:

Աղջիկը դառնում է պատմվածքի կենտրոնը, բարձրակետն ու լուծումը հանդես են գալիս միաժամանակ: Գերված աղջկա այսպիսի մատուցումը ժխտումն է կառուցվածքային այն սկզբունքի, որի մասին ասում են՝ «կծիկը բացվում է թելից» և անպայմանական, «անպլան» կառուցվածքի սկզբունքի հաստատումն է:

Չնայած պատմվածքի կառուցվածքային մասերի հերթափոխության բացակայությանը, այդուամենայնիվ, «Սաբուն» բարեձև կառուցվածք ունի: Այդ միասնությանը Բակունցը հասել է այնպիսի «ոչ կառուցվածքային» տարրի միջոցով, ինչպես կենսական պատմությանը համապատասխան հեքիաթային ոճն ու հեքիաթային հնչերանգն է, այսինքն պատումի միասնական շեշտը ամրապնդող ու պահպանող եղանակները:

«Սաբուն» պատմվածքը վերջնամասում վերստին դառնում է «հեքիաթայինի». «Այն ափի գյուղում մի պառավ կին, երբ առվի ջրի մեջ լվանում է մաշված գորգը, ձեռքը ճակատին դրած, նա նայում է հեռու, ուր անտառի մեջ պահված է հայրենի Սաբունն:

Խունացած գորգի նախշերը առվի ջրում հանկարծ պայծառա-

նում են, և պառավին այնպես է թվում, թե ծամերի ծայրին հնչում են մանկության անուրախ բոժոժները»:

Սիմվոլիկ մի պատկեր, որ ասես ավանդում է հեքիաթի ու իրականության անընդմեջ զուգորդման միտքը:

«Անպլան» պատմվածքի սկզբունքը, որ կիրառում է Բակունցը՝ կյանքի ճշմարտությանը ավելի հարազատ մնալու, երևույթների արմատներին ավելի մոտենալու նպատակով, նրան թելադրել է նաև մի ուրիշ կառուցվածքային եղանակ: Դա միմուարային պատմվածքի, հուշ-պատմվածքի եղանակն է: Քննադատության մեջ նկատված է, որ Բակունցն առհասարակ իր գրվածքներում հաճախ է դիմում անցած-գնացած դեպքերի, հեռացած եղելությունների վերհուշին: Բակունցյան սովորական վերհուշների, «վերհուշների մեջ եղած վերհուշների» բազմաթիվ նմուշներ է դիտել Ռ. Իշխանյանը «Երբ հուշը դառնում է ներկա...» ուսումնասիրության մեջ[10]: Սակայն, մեր կարծիքով, նա միակողմանի է բացատրել վերհուշի դերը Բակունցի պատմվածքում, հանգեցնելով այն դերապանցորեն քնարական անմիջականության առաջացնելու նպատակին: Ճիշտ է, վերհուշը այդպիսի դեր նույնպես խաղում է՝ դառնալով հուզական շեշտի կենտրոն, սակայն, վերհուշի իմաստն ավելի խոր ու ավելի բարդ է, քան սոսկ քնարական տպավորություններ առաջ բերելը: Ռ. Իշխանյանի հոդվածում քնարական հուզականության բնութագրություն են համարվում Ավ. Իսահակյանի իմաստությամբ ծանրացած հետևյալ տողերը. «Այնպե՞ս նուրբ են հյուսված այս պատմվածքները, մանավանդ «Միրհավը», «Բրուտի տղան», այնպե՞ս նուրբ, հեքիաթ են կարծես, կարծես երազ ես տեսնում, այնպե՞ս կախարդորեն հալվում են իրար մեջ անցյալն ու ներկան, որ հուշը դառնում է ներկա, և իրական ներկան դառնում է երազ»:

Ավ. Իսահակյանն այս դիտողությամբ առանձնացնում է Բակունցի հուշի ծրագրային բնույթը, նրա ոչ այնքան արտաքին հուզականության դերը, որքան աշխարհի նրա տեսողականության ուրույնությունը:

Բակունցը հուշի և ներկայի զուգադրությամբ արտահայտում է երևույթների կոնկրետությունը և երևույթների այլաբանությունը:

Շատ պատմվածքներ նա կառուցում է ներկա դարձած վերհուշի և վերհուշ դարձած ներկայի հերթադայությամբ,— կառուցման մի ձև, որի իմաստը դարձյալ առօրյայի հեքիաթային բովանդակության հայտաբերումն է:

---

[10] «Սովետական գրականություն», 1962, № 2:

Բակունցն ունի պարզ վերհուշային և բարդ վերհուշային պատմվածքներ: Առաջինի օրինակն է «Խոնարհ աղջիկը»: Կառուցման չափազանց պարզ սխեմա ունի սա. հեղինակը հիշում է այն գյուղը, որտեղ տարիներ առաջ ուսուցիչ էր, հիշում է գյուղական աղջիկներից մեկին՝ Խոնարհին, որն իր սիրո փիթման շրջանն էր ապրում: Անցյալը կառուցման իմաստով դառնում է ֆոն, որի վրա գծվում է Խոնարհ աղջկա պորտրեն: Սա նկարչական կտավ է,— կոմպոզիցիայի կենտրոնում աղջկա «ժանրային» դիմանկարը, որը վերցված է թեև ամենօրյա, սովորական ռեալության մեջ, լեռնային գյուղի կենցաղի ու բնության գույների սովորական հարաբերություններում, սակայն զրողի ոգեշունչ ընկալումով այդ ռեալությունը ընկալվում է որպես սիմվոլիկ «հեքիաթայնություն»: Խոնարհի պորտրեն՝ նրա մեկնաբանությունը որպես հեքիաթի հերոսուհու, ավելի է ընդգծվում, երբ վերհուշը բաղդատվում է ներկայի հետ. Խոնարհը մայր է արդեն, խեղճ, հոգսի տակ, աշխատավոր հայ գյուղացու կին: Այս բաղդատությունը՝ միևնույն անձնավորության երկու տարբեր պորտրեն՝ տարբեր հասակներում, հանկարծակի անցումը երազային գույներից նրա ուղղակի հակադրության,— կառուցվածքային այս հնարագիտությունը հենց այն աշխարհազգացման արտահայտությունն է, որ Ավ. Իսահակյանը ձևակերպել է. «կախարդորեն հալվում են իրար մեջ անցյալն ու ներկան» բառերով: Ի՞նչ է նշանակում այս «հալվելը». այն, որ Բակունցը հակադրություններն ընկալում է միասնության մեջ, կյանքի երևույթների բազմազանության ամբողջության մեջ:

Եթե «Խոնարհ աղջիկը» կառուցման պլանով նման է բազմաֆիգուր ֆոն ունեցող դիմանկարչական կոմպոզիցիայի, ապա «Միրհավը» կառուցման տարրերով հիշեցնում է երաժշտական բարդ, սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը:

Դիլան դայու մենախոսություն-վերհուշը, որի անուղղակի, այսպես ասած՝ հեղինակային ընկալումն է դարձել պատմվածքի կառուցման սկզբնակետն ու վախճանակետը,— իր մեջ ամփոփում է մի մեծ ու հարուստ մարդկային կյանքի պատմություն, մի ամբողջ աշխարհ: Դարձյալ բաղդատվում են այդ կենսագրության անցյալն ու ներկան, դարձյալ հերոսը հանդես է գալիս տարբեր հասակներում՝ երազային ջահելության և իմաստուն ծերության հասակներում:

Այդ հասակների միջև ընկած տարածության մեջ,— վերհուշային տպավորություններով, որոնք տվյալ դեպքում նաև կառուցվածքի օղակներ են,— ծավալվում է պատմվածքի ներքին, սիմֆոնիկ

թեման: Դիլան դայու կենսագրության գծերի խտացումով Բակունցը հանդես է գալիս ոչ թե որպես մի անհաջող սիրո պատմությունը վերարտադրող, այլ որպես կյանքի փիլիսոփա, որ բացահայտում է մարդու պատկերացումները դեղեցիկ ու կատարյալ կյանքի մասին:

Դիլան դայու մեծությունը, նրա կյանքի «թանկագին հուշը», որ այնպես վարպետորեն թղթին է հանձնել Բակունցը, պարունակում է կյանքի այնպիսի ըմբռնումներ, որոնք կարող էին առաջանալ մարդու աշխարհազգացման հարստության նրբին ասոցիացիաներով: Բնորոշ է, որ «Միրհավը» պատմվածքում վերհուշը ավելի ու ավելի մեծ տեղ է գրավում, երբ Դիլան դային մոտենում է իր կյանքի մայրամուտին. ներկան իր տեղը զիջում է անցյալի պատկերներին: Նորից գործ ունենք հայանի ձևակերպման հետ. «Հուշը դառնում է ներկա և ներկան երազ»: Վերհուշը, այսպիսով, պատմվածքում ձեռք է բերում կառուցվածքային տարրի արժեք, դառնում է տրամադրությունների փոխանցման, ռիթմերի փոփոխության միջոց:

Կառուցվածքային մյուս հատկանիշը պատմվածքը մի կերպարի վրա կառուցելու, այդ կերպարը կենտրոն դարձնելու եղանակն է: «Միրհավի» մեջ՝ Դիլան դային, «Լաո-Մարգարում»՝ դյուղի ջրբաշխը, «Միրանի փողում»՝ սրնգահար Հաղրոն, «Տիգրանուհու» մեջ՝ դյուղացի Վասիլը և այլն,— այն կերպարներն են, որոնք Բակունցի պատմվածքների կառուցվածքում դառնում են ձգողական այն ուժերը, որ խմբավորում են մյուս տարրերը՝ բնության և կենցաղային միջավայրի պատկերներ, պատմական ու հոգեբանական զուգահեռներ: Նրանց կենսագրության ու հոգեբանության գծերի ձևավորման ընթացքը ոչ միայն տիպագրության եղանակ է, այլև կառուցվածքային խնդիր է լուծում իր վրա: Իրականության բոլոր պատկերներն ու սրանց առաջ բերած ասոցիացիաները տրվում են կամ ուղղակի այդ կերպարների միջոցով, կամ այդ կերպարներին ուղեկցող որևէ ներքին զգայարանի շարժման միջոցով:

Կենտրոնական կերպարի նախասիրությունը բերում է դեղարվեստական միջոցների անտեսում, զգեսավորի առանձնացում ոչ զգեսավորից, կառուցվածքային այնպիսի կենտրոնացում, երբ ոչ թե կերպարն է ձգտում դեպի կյանքի պատկերները, այլ հակառակը՝ կյանքի պատկերները համախմբվում են նրա շուրջը: Սա, իհարկե, կապված չէ կառուցվածքային բարդ մտածողության հետ, ավելին՝ «մերկ պարզության» երևույթ է,— բայց դա դժվար հասանելի այն պարզությունն է, որի ուժով Բակունցը հասնում է «ներդաշնակության հանրահաշվին», չափումների համամասնությանը, զրվածքի

ճարտարապետական լիարժեքությանը, պլաստիկական խստաշունչ կառուցվածքին։

Նորից, ինչպես սյուժեի հարցում, գործ ունենք պայմանականության ժխտման փաստի հետ։ Պայմանականություն, որ ռեալիզմի համար հնացած, «սպառված» գեղարվեստական մտածողություն է։ Պայմանականություն, որ անհամատեղելի է տեսողունակության ճշգրտության ռեալիստական սկզբունքին։

Սյուժեի և կառուցվածքի այն սկզբունքները, որոնք կիրառում է Բակունցը, սոսկ գործնական նվաճումներ չեն։ Դրանք տեսական նվաճումներ են նաև, կապված արձակի զարգացման բարձր աստիճանի հետ, կապված ստեղծագործության մեջ գրողի աշխարհազգացման վճռական դերի հետ, աշխարհազգացում, որի շնորհիվ Բակունցը յուրովի է տեսնում իրականությունը և յուրովի է մեկնաբանում ժամանակն ու մարդկանց։

ԲԱԿՈՒՆՑԻ ՊՈԵՏԻԿԱՆ

I

ՊԱՏՄՎԱԾՔՆԵՐԻ ՈՃԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1

Բակունցի ռեալիզմի ներքին բովանդակության և նրա սյուժետային կոնցեպցիայի հետ հիմնավորապես կապված է նրա պրոզայի պոետիկան՝ ոճաբանության սկզբունքները, պատումի շարահյուսական կառուցվածքը, բառի գեղագիտությունը, լեզվական դիրքորոշումը, խոսքի հնչերանգը, գեղարվեստական արտահայտչության միջոցների ու կերպերի կիրառման բազմազանությունը, մի խոսքով՝ գեղարվեստական դրականության այն բոլոր տարրերի հանրագումարը, որից այս կամ այն դրողը օգտվում է յուրովի, իր ձևով և դրականության պատմության մեջ ներկայանում է որպես **ոճական իմիճատիպ ու ճոր երևույթ:**

Յուրաքանչյուր դրողի պոետիկայի ուսումնասիրությունը ինքնանպատակ խնդիր չէ, մերկ ձևաբանության հարց չէ: Որքան խոր ու ճիշտ հասկանանք այս կամ այն դրողի պոետիկական արվեստի առանձնահատկությունները, կամ դրական այս կամ այն երևույթի արտաքին ձևը, այնքան ավելի լիակատար ու ճիշտ կարտահայտվի գեղարվեստական հուշարձանի ներքին ձևը՝ նրա բովանդակությունը:

Հայ դրականագիտությունը, ժժբախտաբար, այս ուղղությամբ շատ քիչ բան է արել, կամ համարյա ոչինչ չի արել: Մասնավորապես արձակ դրականության պոետիկան չի արժանացել գիտական քննության, արձակ դրականության արժեքները չեն դիտվել դրական տարբեր ոճերի պայքարի պատմության ու գեղարվեստական ոճերի ձևավորման լույսի տակ: Եվ այն դեպքում, երբ դրականության պատմությունը նախ և առաջ դրական ոճերի ու դի-

գարվեստական սկզբունքների զարգացման պատմություն է, գրողը՝ ոճական երևույթ։

Գրականության պատմության շրջայում ոճական սկզբունքների կարևորությունը նկատի ունենալով է, որ ակադեմիկոս Վ. Վ. Վինոգրադովը խնդիր է դնում ոճաբանության ներքին էությունն ու կառուցվածքը հետազոտող հատուկ գիտություն առանձնացնել մյուս՝ գրականագիտական-լեզվաբանական դիսցիպլինների շարքում։ «Իմ խորին համոզմունքով,— գրում է Վ. Վինոգրադովը,— գեղարվեստական գրականության «լեզվի» ուսումնասիրությունը (կամ ավելի լավ է՝ ոճերի) պետք է դառնա հատուկ ֆիլոլոգիական գիտության առարկան, գիտություն, որ մոտ է և՛ լեզվաբանությանը, և՛ գրականագիտությանը, բայց և միաժամանակ տարբերվում է և՛ մեկից, և՛ մյուսից»[1]։

Այս «ենթադրվող» գիտական մասնաճյուղի առարկան շատ է ընդարձակ ու բազմապատակեր, հարցերը՝ բազմազան, սահմաններըը՝ շարժական ու տատանումներով հարուստ՝ լեզվաբանական պարզ, սովորական իրողություններից մինչև ոճի դաղափարախոսության բարդ արտահայտությունների դրսևորումը։

Հարցերի բազմազանության մեջ առանձին կարևորություն է ստանում հայ դասական խոշոր գրողների՝ Խ. Աբովյանից մինչև Ա. Բակունց,— արձակի պոետիկայի հետազոտությունը։

Ակսել Բակունցը, խորապես ինքնատիպ ոճ ունեցող, հայկական պատմական պոետիկայի ավանդությունների հետ ամուր արմատներով կապված մի արվեստագետ,— իր ստեղծագործական նկարագրով արդեն ինքնին հարուցում է այդպիսի հետազոտական խնդիր։

Անտեսել Բակունցի արձակի պոետիկայի վրա անցյալում կատարված առանձին դննումները, իհարկե, ճիշտ չի լինի,— թեև, պետք է ասել, դրանք պոետիկայի նպատակասլաց ուսումնասիրության փորձեր չեն։

Արդեն 1928 թվականին գրած հոդվածում Խ. Սարգսյանը փորձում է ներկայացնել «Մթնաձոր» ժողովածուի ոճական որոշ սկզբունքների պատկերը։ Դրանցից է, օրինակ, բակունցյան խոսքի պատկերավորության և ապա՝ լիրիկականության վերաբերյալ դիտողությունը. «Առաջին տպավորությունը, որ ստացվում է Բակունցի գրվածքներից,— նրա լիրիզմն է։ Բայց այդ լիրիզմը հիմնովին

[1] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, М., 1959, стр. 3—4.

տարբերվում է սուբյեկտիվ լիրիկայից, որի համար արտաքին աշխարհն ինքնուրույն արժեք չունի, այլ ծառայում է միայն իբրև միջոց կամ էլ իլյուստրացիա՝ պատկերելու հոգու ներքին «դաղտնիքները» 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 և չի զբաղվում իրենով։ Ընդհակառակը, Բակունցն ամբողջովին լցված է գոյությամբ։ Նրա գիտակցության շառավիղը չի սպառվում իր «ես»-ով, այլ ընդգրկում է ամբողջ աշխարհը։ Արտաքին աշխարհը արտահայտված է նրա մեջ իբրև մակընթաց ալիք և այլևս գիտակցության հավելված չէ, այլ ինքնուրույն հատված»[2]։

Նույն հոդվածում կան նաև մի շարք արժեքավոր դիտումներ Բակունցի բառագործածության մասնակի դրսևորումների, ժողովրդական լեզվի կենդանի շեշտերի մասին։

Բակունցի պոետիկայի վերաբերյալ ուշագրավ դիտողություններ կան նաև ուրիշ հոդվածներում։ Այսպես, Էդ. Ջրբաշյանը «Ա. Բակունցի անավարտ վեպը Աբովյանի մասին»[3] հոդվածում անդրադառնում է նաև պատմա-կենսագրական ժանրին բնորոշ մի շարք ոճաբանական սկզբունքներին, իսկ Մայիս Ավդալբեկյանը «Ա. Բակունցի կազմած «Աղվեսագիրք» ժողովածուն»[4] հակիրճ հետազոտության մեջ անդրադառնում է Բակունցի ռեալիստական պատումի սկունքների հարցին, ներկայացնելով նրա նկարագրական, պատմողական ոճի որոշ առնչությունները միջնադարյան հայկական գրույցների ու մանրավեպերի ոճական արտահայտման եղանակների հետ։ Սա պատմական պոետիկայի բնագավառը մտնելու միակ փորձն է։

Բակունցի լեզվի և ոճի հետազոտմանն է նվիրված Ռաֆիկ Իշխանյանի «Ա. Բակունցի ստեղծագործությունների լեզուն և ոճը»[5] ընդարձակ հոդվածը, որի դրույթները հետագայում նա խորացրել է «Ակսել Բակունցի ստեղծագործության մի շարք հարցեր» թեկնածուական դիսերտացիայում (անտիպ)։

---

[2] Խ. Սարգսյան, Ակսել Բակունց, «Նորք», 1928, դիրք 1-ին։

[3] Տե՛ս «Ա. Բակունցի ստեղծագործությունը» (հոդվածների ժողովածու), էջ 123—175։

[4] Նույն տեղում, էջ 230—255։

[5] Նույն տեղում, էջ 191—230։

Ռ. Իշխանյանի հոդվածում նույնպես կան ճիշտ դիտումներ Բակունցի լեզվի շարահյուսական կառուցվածքի, լեզվի բառակազմի, հերոսների խոսվածքի, միջավայրի կոլորիտի ստեղծման գործում լեզվա-ոճական գործոնի դերի մասին, մասնավորապես լայն ձևով է դրվում լեզվի ժողովրդայնության պրոբլեմը: Սակայն այդ փաստալից հոդվածում գերակշռում է լեզվաբան-քերականի վերաբերմունքը ոճական երևույթների հանդեպ՝ լեզվական իրողությունների դասակարգումը, քան տեքստի մեկնաբանությունը, որպես ոճական ամբողջություն, հայ գրականության պատմական ու արդիական պոետիկայի օրինաչափությունների արտահայտություն:

Բակունցի ստեղծագործությանը նվիրված ուրիշ հոդվածներում կան միայն ընդհանուր խոսքեր նրա պոետիկական արվեստի «ինքնատիպության» ու «գեղեցկության» մասին, որոնցից ուշադրություն է գրավում «ոճավորող գործի» հիմնովին սխալ տեսակետը:

Ահա այն առավելագույնը, որ մինչև այժմ կատարված է Բակունցի արձակի պոետիկայի ուսումնասիրության բնագավառում:

2

Բակունցի ոճական համոզմունքները նույնպես, ինչպես նրա սյուժետային մտածողությունը, պայմանավորված են գրվածքների գաղափարական ուղղությամբ ու գեղագիտական իդեալի բովանդակությամբ: Հայկական ժողովրդական միջավայրի կենսական հարցերը արտահայտող գրողը, բնականաբար, պետք է կանգ առներ պոետիկական այնպիսի հնարավորությունների կիրառության վրա, որոնք ճշմարիտ ու խոր կարտահայտեին նրա գեղագիտական իդեալը: Գեղագիտական իդեալի ու պոետիկական արվեստի համապատասխանությունը որոնելու ճանապարհով, ահա, նրա արձակի պոետիկան, կամա թե ակամա, մոտեցավ Հովհ. Թումանյանի արձակի պոետիկային:

Իհարկե, չի կարելի Բակունցի գրվածքները դիտել որպես Թումանյանի պոետիկայի «անխառն» օրինաչափություններով գրված երկեր, ինչպես և նրա պոետիկական արվեստի մեջ շրջանցել ոճական այն կայուն գծերը, որոնք իրենց խոր արմատներով հասնում են մինչև Եղիշեի «Պատմության...» բանաստեղծական կրակոտ հյուսվածքը, պատմական ժամանակագրությունների էպիքական թանձրությունը, միջնադարյան մանրավեպերի նկարագրության հակիրճությունը, հայկական ավանդազրույցների ոճի շքեղությունը: Այս ամենը հարյուրամյակների ընթացքում նստվածք

տալով ու բյուրեղանալով, անցել են նոր դրականությանը, որպես հայկական արձակի ուրույնության արմատական հատկանիշներ:

Այս հատկանիշները պահպանվել ու զարգացել են գեղարվեստական ոճական սկզբունքների այն երկարատև պայքարում, որ ծայր առավ արդեն Խաչատուր Աբովյանի ստեղծագործության ներսում և որակական այլևայլ փոփոխությունների, կազմավորման այլևայլ ուղիների ենթարկվելով, նոր որակ դարձավ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության մեջ:

Հովհ. Թումանյանի արձակի ոճն ու ռիթմը «նորություն» էին հայկական ավանդական արձակի համեմատությամբ, թևաթրված ժամանակի՝ XX դարի գեղարվեստական որոնումների պահանջմունքներով: Թումանյանի գեղագիտական ծրագիրը, նրա գրվածքների գաղափարական բովանդակությունը պարտադրում էին կապերը «խզել» նախորդների պոետիկայի հետ և գտնել ժամանակի ճաշակն արտահայտող ոճաբանական նոր կառուցվածքը: Էպիքական ազատ շարահյուսության, նկարագրական երկարաբանության, պեյզաժային «խորհրդածության», ծայրահեղության հասցված պատկերավորության, լիրիկական դեկլամացիայի, պատմողական ոճի ռոմանտիկական դեղեցկացման, ճարտասանական ոգևորության ավանդությունը, որ փոխանցվել էր հայ դրականության ռոմանտիկական ուղղությունից,— արդեն հնացել էր:

Այնպես, ինչպես ռոմանտիզմի մետաֆորական ոճական գլխավոր սկզբունքը իրեն հաստատեց կլասիցիզմի մետաոնիմական ոճական գլխավոր սկզբունքի հետ ունեցած պայքարում, այդպես էլ ռեալիստական կոնկրետ պատկերի ոճական գլխավոր սկզբունքը հանդես է գալիս որպես մետաֆորի հնարավորությունների նեղացման նախադրյալ:

Այս փոխանցումը արտահայտում է գեղարվեստական ոճերի պայքարի արտմաբանությունը, և իհարկե, բացարձակացման չի ենթարկում նոր ոճը, նրանից բոլորովին դուրս մղելով հին ոճի տարրերը, ասենք, մետաֆորական մտածելաձևը:

Գեղարվեստական հին ոճաբանության դերի նեղացման հիմքի վրա ոճական նոր սկզբունքների կազմավորումը հայ արձակադրության մեջ, որ արդեն ձևավորվում էր որոշ ռոմանտիկների (օրինակ, Մուրացանի) երկերում, հաղթանակում է Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի, 90-ական թվականների արևմտահայ նովելիստների ռեալիստական ստեղծագործության մեջ: Այդ ընթացքի բանձրացումը հանդիսացավ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությունը,

որով ոճաբանության նոր՝ ժամանակակից գծեր, ոճական նոր կառուցվածքներ մուծվեցին հայ գրականություն:

Այդ կենսունակ ու արդիական ոճական ավանդությունը անմիջապես ժառանգվեց ժամանակի պահանջմունքները և գեղարվեստական ճաշակը խորապես ըմբռնող գրողների կողմից: Ստ. Զորյանի «Տխուր մարդիկ» ժողովածուն, օրինակ, լուծում էր այնպիսի գեղարվեստական-ոճաբանական բարդ խնդիր, ինչպես պատմողական ու նկարագրական ոճական շերտերի ձուլումը մի ամբողջության մեջ: Պատմողականը մի հերթով, նկարագրականը՝ մյուս հերթով,— ռոմանտիկական պոետիկայի այս ավանդական սկզբունքը այլևս չէր կարող բավարարել նոր ժամանակների ճաշակը: Ստ. Զորյանը համարձակորեն գնաց դրա հաղթահարման ճանապարհով, երկու շերտերի սինթեզի ճանապարհով, իր առաջ ունենալով Հովհ. Թումանյանի փորձը:

Փորձի այս ըմբռնումը, սակայն, չի հանգում քարացածության ու բացարձակացման, անշարժացման ու կրկնության: Այդպես էլ Բակունցի գրվածքները չի կարելի դիտել որպես իր ժամանակի տիրապետող պոետիկայի «անխառն» ու կանոնացված օրենքներով գրված ստեղծագործություններ:

Հովհ. Թումանյանի արդեն ճանաչում գտած, հասարակայնորեն ստուգված պոետիկան, «նատուրալ» կենսանյութի վրա խարըսխված ռեալիստական ոճի ու պատկերի ավանդությունը Բակունցը շարունակում է յուրովի, ինքն իրեն հայտնաբերելու, իրեն «չկորցնելու» պայմանով: Շփման այն կետերը, որ Բակունցը հայտաբերում է թե՛ Հովհ. Թումանյանի պոետիկայի և թե՛ հետավոր ու մերձավոր ժամանակաշրջանների գրական հուշարձանների հետ,— այս ընդհանրությունը չէ, որ հանդիսանում է նրա ինքնատիպությունը և այս ընդհանրությամբ չի որոշվում նրա պոետիկայի յուրահատկությունը:

Ամեն մի արվեստագետ, տվյալ դեպքում նաև Բակունցը,— ստեղծագործելիս չի դիմում հայտնի, «կանոնիկ» դարձած կամ նախապես կանխամտածված ոճական սկզբունքների, ինչպես նաև արտահայտչական հնարանքների «դիտավորյալ», «մտադիր» օգտագործման: Ամենից արժեքավոր հայտնությունները՝ ոճաբանության սկզբունքները, ծնվում են ստեղծագործական աշխատանքի ընթացքում, գրողի դիտողականության հետ միասին. իրական բնորդի պատկերն է ծնում նրան համապատասխանող, մտքով ու զգացմունքով հագեցած ոճական արտահայտության եղանակը: Սա

էլ հենց գրական ստեղծագործությանը հաղորդում է անկրկնելիության հատկություն։

Բակունցի պոետիկական արվեստը՝ նրա գրվածքների ձևն ու ոճը, կարելի է ասել ոչ թե մտացածին է (նա չի որոշել գրել հենց այսպես, հենց «այս հնարանքներով»), այլ բնականորեն իրագործված, ստեղծագործության ընթացքում մարմնավորված պոետիկա է, որը, սակայն, հայտաբերում է զգալի առնչություններ ժամանակի ոճական մտածողության ու գեղագիտական պատկերացումների հետ։

Եվ երբ մենք, հետազոտելով արվեստագետին, տվյալ դեպքում Բակունցի ստեղծագործությունը, պայմանականորեն առանձնացնում ենք նրա պոետիկական մտածողության ինչ-որ ակնառու, ընդգծված հատկանիշներ,— ապա դրանով չենք կամենում գրությունն այնպես պատկերացնել, որ նա էն գլխից որոշել է այդ հատկանիշներով ու պարտադիր օրենքներով ստեղծագործել, իր գրվածքների պոետիկական մեխանիզմը հարմարեցնել «նորմատիվ» գեղագիտության հատկանիշներին։

Նման «մտադիր» կիրառություններ դեպքում անխուսափելի են ֆորմալիստական անբնականությունն ու ոճի անկենդան սառնությունը, իսկ «անմտադիր» ստեղծագործության դեպքում հեղինակը ամենևին էլ չի մտածում ոճական ու արտահայտչական առանձին հնարանքների օգտագործման մասին, չի նախապատրաստում վարպետության գաղտնիքները, այլ որոշում է իր թեմատիկան ու իր գաղափարական մտահղացման ուղղությունը, իսկ մյուս՝ ձևական ու ոճական-արտահայտչական մոմենտները, ծնվում են ստեղծագործության ընթացքում։ Այս ճանապարհով մենք մոտեցանք Բակունցի պոետիկայի մի բնորոշ, էական առանձնահատկությանը։ Բակունցը իր հերոսների ճակատագրի ու փոխհարաբերությունների մասին պատմում է որպես հենց նոր միայն տեսած ու զգացած, սեփական ձևերով շոշափած երևույթի մասին, ընթերցողին ևս մասնակից դարձնելով ստեղծագործությանը՝ պատկերի ու կերպարի, մտքի ու հույզի հայտնագործության բովանդակ հաճույքին։

Կարդում ես, օրինակ, «Ալպիական մանուշակ» պատմվածքը և որպես ընթերցող տպավորություն ես ստանում, թե հեղինակի հետ միասին դիտում ես Կաքավաբերդի՝ սպիտակ ամպերի մեջ սուզված պարիսպները, լսում ես ձորում աղմկող Բասուտա գետի ձայները, հեղինակի հետ հավասարաչափ վայելում ես ալպիական գլխահակ մանուշակի գեղեցկությունը։

Ապա՝ հեղինակի հետ միասին ոտք դնելով լեռնային գյուղը, տեսնում ես մտամոլոր հնձվորին, զննում ես վրանի առաջ խաղացող ոտաբոբիկ երեխաներին, դիտում ես արևախանձ կնոջ դեմքը, որն անխոս և արագ շարժումներով թեյի պատրաստություններ է տեսնում, խշշացնելով մինչև մերկ ներբաններն իջնող զգեստի փեշերը։

Ընթերցողը հեղինակի հետ միասին մասնակցում է երևույթը դիտելու և հայտնագործելու այն ցնծագին ու բանաստեղծական սիրուն, որով ծայրեծայր լցված են բակունցյան արձակի էջերը։

Ընթերցողի և հեղինակի համագործակցման այս երևույթը պայմանականորեն կարող ենք անվանել գրական պատումի և ոճի մտերմացում, երևույթ, որ գալիս է հեղինակի ու ընթերցողի միջ պայմանական անջրպետները ջնջելու բակունցյան նախասիրությունից։

Այս առանձնահատկության հետ անմիջականորեն կապված է Բակունցի գրվածքների ոճական գլխավոր սկզբունքը՝ ռեալիստական պատումի պարզ ու բնական ձևը։

Բանաստեղծական հզոր զգացմունքը, որով հագեցած են Բակունցի պատմվածքները և հեղինակին սիրելի ու հարազատ դարձած հերոսներին ուղղված լիրիկական, «սուբյեկտիվ» դիմումները, ընթերցողներից և Բակունցի ուսումնասիրողներից ոմանց թյուրիմացության մեջ է գցել, թե նրան անհարազատ է թանձր էպիքականության սկզբունքը, թե նա չի օգտվում էպիքական ոճաբանության սկզբունքներից, այլ իրականության երևույթները գունավորում է սոսկ իր սուբյեկտիվ աշխարհի վերաբերմունքով, կտրվելով առարկայական աշխարհից, երևույթների նյութականությունից։

Ուշադիր զննումները, սակայն, ցույց են տալիս, որ օգտվելով քնարերգության համար հատուկ արտահայտչական որոշ միջոցներից, դրանք դիտելով որպես նկարագրվող երևույթը՝ մարդու ներքին աշխարհն ու բնության պատկերը հուզականորեն երանգավորելու անհրաժեշտ միջոցներ, Բակունցը, միաժամանակ, չի մոռանում, որ յուրաքանչյուր բանաստեղծական սուբյեկտիվ «շեղում» պետք է ունենա իր նյութական, առարկայական աղբյուրը, իր նյութական համարժեք իրականության մեջ։

Բերենք մի օրինակ նույն «Ալպիական մանուշակը» պատմվածքից։ Վերցնենք ամենասուբյեկտիվ, ամենաբանաստեղծական հատվածը՝ վերջաբանը. «Կաթավաբերդի գլխից ամպը հսկա խխունջի պես սողաց դեպի վրանները, խոնավություն կաթեց քարերի վրա, մամուռների վրա և մակաղած ոչխարների բրդի վրա նստեց

դիշերային խոնավությունը։ Ցող կաթից ալպիական մանուշակի ծաղկաթերթերի վրա։

Բուրմունքից արբեցած մի բզեզ քնել էր առէջքների մեջ և նրան այնպես էր թվում, թե աշխարհը հոտավետ բուրաստան է, ալպիական մանուշակ...»։

Մեջբերված քնարերգական պարբերությունը, մանավանդ այդ պարբերության երկրորդ մասը («բուրմունքից արբեցած մի բզեզ...») արտաքուստ տեքստին «անհարազատ», սոսկ հուզական հավելման տպավորություն է թողնում։ Բանաստեղծական խոսքը, սակայն, քնարերգական «շեղում» չէ ըստ էության՝ իր գեղարվեստական դերով, այլ կոչված է առարկայացնել, լրացնել ու հարըստացնել գրվածքի ներքին, մտահղացումային ամբողջականությունը։ Առանց այդպիսի «շեղումների» չի հասկացվի պատմվածքում արծարծվող փիլիսոփայական խոր բովանդակությունը։ Բայց դրանք այնպիսի «շեղումներ» են, որոնք ավելի մոտ են տեքստին, քան նույնիսկ այդ տեքստի բուն գործողությունը արտահայտող պատկերները։

Հետաքրքրական է, որ «Ալպիական մանուշակը» պատմվածքում վերոբերյալ քնարերգական պատկերը մի անգամ էլ հանդես է գալիս պատմվածքի սկզբնամասում։ Բայց եթե այս դեպքում դա բովանդակությունից «անկախ», էլակետային միտք է, դեռ «չպարզված» ու իր ներքին իմաստը չներկայացրած, ապա երկրորդ դեպքում՝ պատմվածքի գործողության շարունակությունն է, նրա այժմից անբաժան և այժմեն հարստացնող պատկեր։ Ահա թե ինչու այդ բանաստեղծական-քնարերգական «շեղումը» այնքան օրգանական ձևով է մուծվում տեքստը, գրված է իր ճիշտ տեղում և հարըստացնում է կյանքի երևույթի ճանաչողությունը։

Հեղինակային սուբյեկտիվ, «կողմնակի» լիրիկական խորհրդածությունը, այսպիսով, ոչ միայն ընթերցողին չի հեռացնում պատմվածքի գործողությունից, այլև, մի կողմից, հոգեբանական յուրահատուկ դադարի դեր է խաղում և, մյուս կողմից՝ երևույթը իմաստավորող, մեկնաբանող, փիլիսոփայորեն հարստացնող պատկերի դեր է վերցնում իր վրա։

Մեջ բերած պարբերության մեջ ուշագրավ է նաև այն հանգամանքը, որ քնարերգական «շեղումը» ունի առարկայական-նյութական ամուր ու կոնկրետ հիմք։ «Ցող կաթից ալպիական մանուշակի ծաղկաթերթերի վրա» արտահայտությունն, օրինակ, բնության մի շատ սովորական երևույթի իրական ու կոնկրետ պատկերն է։ Հեղինակի յուրահատուկ ընկալման, նրա մտահղաց-

ման ուրույնության շնորհիվ է այդ կոնկրետ պատկերը ճեղքում իր կոնկրետության շրջանակները և վերաճում փոխաբերական իմաստ պարունակող քնարերգական խորհրդածության։

Այս ճանապարհով Բակունցը հեղինակին նույնպես մասնակից է դարձնում գործողությանը, հեղինակին նույնպես հանձնում է «դրական պերսոնաժի» դեր։

Ուշադրությամբ զննելով Բակունցի մյուս՝ ամենալիրիկական պատմվածքները նույնպես («Միրհավ», «Սարու», «Բրուտի տղան», «Խոնարհ աղջիկը» և այլն), նկատում ենք, որ դրանցում բանաստեղծական-հուզական տրամադրությունը ստեղծվում է ոչ թե առարկայական իրականությունից հեռանալու, այլ ընդհակառակը, այդ իրականությանն առավել չափով մոտ կանգնելու, դիտած երևույթը ամենամանրակրկիտ հետազոտության ենթարկելու միջոցով։

Վերցնենք, օրինակ, «Միրհավ» 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 ու ցողունների մի կապ ժողովել էր, դրել մոտը։ Եվ հոգնությունից հանգստանում էր, աչքը հեռու սարերին։ Նստել էր ու միտք էր անում՝ ականջը սիմինդրի տերևների խըշշոցին։

Աշնան արևը ջերմացնում էր նրան. ձորի խաղաղությունը դուրեկան էր։ Ծառերին փաթաթված վազերն օրորվում էին քամուց։ Դիլան դայու միտքն էլ տարուբեր էր լինում, ինչպես քամիների բերանն ընկած չոր տերև։

Քամուց հնձանի դուռը մեղմ ճռնչում էր, և մաշված դուռը դողդոջ երգում էր մի հինգ երգ։

Եթե արևը չխոնարհվեր դեպի մայրամուտ, նա առանց հոգնության երկար կմնար այդ դիրքով և չէր հագենա մրգերը քաղած և արդեն դեղնող ծառերի սոսափիշ։ Շուտով կիջնի ձմեռ, և ո՞վ գիտի, բացվող գարնանը նորից ինքը պիտի բանա այգու դուռը, թե՞ մի ուրիշ ձեռք։ Աշնան խաղաղ օրին նրան հաճելի էր և սիմինդրի տերևների խշշոցը, և՛ վազերի օրորը, և՛ հնձանի դռնակի երգը։ Այդպես մի անգամ էլ, շատ տարիներ առաջ, ճռնչաց այգու դուռը։ Էլի արև օր էր։ Հնձանի ստվերում ուռենու կողովների մեջ սև խաղողը շողշողում էր։ Ներսը՝ քարե տաշտի մեջ, Դիլան դային,

մինչև ծնկները բայց ոտներով ճմլում էր խաղողը և արնագույն շիրան քարե տաշտից ծորում էր կավե կարասը»:

Սա իսկական լիրիկա է: Տնտեսականին թեև հեղինակը չի մասնակցում, բայց նրա ներկայությունը զգում ենք ամեն քայլափոխում, լսում ենք նրա անհանգիստ սրտի զարկերը:

Հուզական այդ ապավորությանը, սակայն, Բակունցը հասնում է ոչ թե «ո՞վ գիտի, թացվող գարնանը նորից պիտի ի՞նքը բանա այգու դուռը, թե մի ուրիշ ձեռք» և նման լիրիկական «շեղումների» օգնությամբ, այլ նկարագրվող-պատմվող երևույթի բոլոր մանրամասնությունները, հերոսի հոգեբանության և հոգևկան գործողության բոլոր անտեսանելի կետերը նվաճելու, բնության ու միջավայրի երևույթների (սիմինդրի տերևների խշշոց, համուց օրորվող վազեր, համուց ճոճչացող ճնճաճի դռնակ, դեպի մայրամուտ խոնարհվող արև, կողովների մեջ շողշողացող խաղող, քարե տաշտից ծորող արնագույն շիրա և այլն) կոնկրետացման ճանապարհով: Բակունցը այնպիսի վիրտուոզությամբ է վերարտադրում իրական կյանքը և այնպիսի հնարագիտությամբ է հնչեցնում խոսքը (նույն դարձվածքի կրկնակներ-ռեֆրեններ, անակնկալ ու վառ էպիտետներ, արտաքուստ բարձր ու հանդիսավոր, բայց ներքին կառուցվածքով՝ պատումի բնական ձև և այլն), որ նրա մանրակրկիտ, երևույթների արմատների մոտ կանգնած, փաստը «հետազոտող», «նկարչական» պարբերությունն անգամ ընկալվում է բոլորովին այլ ձևով՝ իբրև իրականությունից կտրված, հող չունեցող, «սուբյեկտիվ» խորհրդածության: Բայց իրականում նրա արտահայտման եղանակը գերազանցորեն ենթարկված է իսկական ռեալիստական արձակի էպիքական ոճաբանությանը, իսկ լիրիկական շեղերը նրա էպիքայի, այսպես ասած, «արբանյակներն» են:

Վերցնենք, օրինակ, «Բրուտի տղան» պատմվածքի հետևյալ հատվածը. «Յոթ-ութ տարեկան երկու մանուկ բարձր ժայռի գլխից նայում են Գյունեյ թաղին, դողդողացող գոլորշուն, Անա զիգու բոստանին, աթարի դեզերին... Դիմացը, ընդարձակ տափարակի վրա, քաղաքն է: Արևի տակ շողշողում են թիթեղյա կտուրները, կարծես տները ծածկված են ապակիով: Տների մեջ ցոլանում է «առաջ ժամի» ոսկեզօծ գմբեթն ու խաչը: Արևի ճառագայթներն արտացոլում են այնպես փառահեղ, կարծես գմբեթն է արևը, որ հրդեհվում է տների և կանաչ պարտեզների մեջ:

Գետի ափին կանայք ցորեն են լվանում: Նրանք կռացել են և ձեռքերը ջրի մեջ են ու առաջ են տանում: Մի քանի կտուրների

վրա դեղնին են տալիս դդումները. ամայի բակերում օրորվում է արևի տակ փռած գույնզգույն լվացքը։

Աչ ու ձախ խոր ձորեր են... Ահա Գայլաբունի ձորը՝ հատակը մութ ու խոր. վշշոց է գալիս ներքևից. ջո՞ւր է վազում, թե՞ սառը քարանձավներում շաչում է քամին... Վայրի աղավնիների երամը փոռոցով անդունդից դուրս է թռչում և գլորվող քարի աղմուկից վախեցած, ճախրում արևի տակ, ապա նորից իջնում մութը։ Արևի տակ փայլփլում են նրանց ճերմակ թևերը։ Հետո ներքևից հարյուրավոր թևեր թափահարում են և հետզհետե սուզվում անդունդը»։

Ակնհայտ է այս բնապատկերի քնարերգական շունչն ու տրամադրությունը։ Գյուղական երկու մանուկների հույզով ու կարոտով է շոշափված հայրենի բանաստեղծական լեռնաշխարհը. հեղինակը կարծեք «մանկացել» է՝ երեխայի հայացքով դիտելու հայրենի եզերքը։ Դա հուզական անմիջականություն է հաղորդել նկարագրությանը։ Մանկական երևակայությանը համապատասխանող եղանակով է տրվում պատկերը։ Քաղաքը՝ ընդարձակ տափարակի վրա, գմբեթը՝ արևի տեսքով, արևի տակ օրորվող գույնզգույն լվացք, վայրի աղավնիների թևահարում արևի տակ,— այս ամենը, պահպանելով ընկալման ուրույն ձևը, միաժամանակ ներկայացնում են կոնկրետ հատկանիշների ամբողջությունը։ Լիրիկական ընկալումով տրվում է մոնումենտալի, ռելյեֆի, էպիքականի պատկերը, որը և բակունցյան նկարագրության կենտրոնն է դառնում։

Կամ ահա խոնարհ աղջկա լիրիկական դիմանկարը։ «Քայլում էի Ձիապանի ետևից։ Մինչև զառիվայրի սկիզբը ճանապարհն անցնում էր փոքրիկ տափարակով։ Կանաչ արտերում քաղհան էին անում։ Մի քիչ վերև, սարալանջին, եզները դանդաղ քաշում էին արորը և հանգստացած հողը շրջում ակոսի մեջ։ Արտերում կանաչի մեջ երևում էին կարմիր-կապույտ ծաղիկներ։ Բացվում էր պուտը։

Սպիտակ քարի մոտ, գոգաձև ընկած երկարադարձ արտերում, քաղհան անող կանանց մեջ տեսա Խոնարհին։ Մեր հայացքները իրար հանդիպեցին, և ես նրա աչքերում ժպիտ չտեսա։ Ի՞նչ էր ասում. նրա համար դժվա՞ր էր, որ ես հեռանում եմ Զորադյուղից։ Չէ՞ որ ինձ ոչինչ, ոչինչ չէր ասել այդ խոնարհ աղջիկը։ Հագին նույն դորշ զգեստն էր, ինչպես առաջին անգամ անտառում։ Արտի մեջ կանգնել էր, ձեռքին քաղհանի բիրը, կարմիր պուտ և մոլախոտի մի կապ»։

Բակունցն այստեղ ավելի խորհրդածում է, հիանում, վերապրում։ Նա չի տալիս Խոնարհի դիմանկարը, բայց այն միջավայրը, առարկաները, որ բերում է Խոնարհին նկարագրելու համար՝ կա-

նաչ արտերում քաղհան անող կանայք, գույնզգույն ծաղիկներ, բացվող կակաչ, աղջիկ ձեռքին մոլախոտի մի կապոց, սրանք գրավում են հեղինակի լիրիկական հարցումի (ի՞նչ էր ասում) տեղը և դառնում պատումի կենտրոն:

Այս օրինակները ցույց են տալիս, որ Բակունցի ոճաբանական համակարգում լիրիկական-հուզական վերաբերմունքը թեև մեծ տեղ է գրավում, սակայն հիմնական կենտրոնը երևույթի ռեալիստական պատկերն է: Գեղարվեստական բարձր վարպետության և բառագործածության համաության շնորհիվ է, որ առավել չափով էպիքականորեն ու ռեալիստական պատկերով մտածող արվեստագետը ընթերցողի գիտակցության մեջ մոտք է գործում նախ և առաջ «քնարերգու-բանաստեղծի», «արձակի բանաստեղծի» տեսքով:

Որ Բակունցն իսկապես բանաստեղծական խոսքի հնարանքներից շատ է օգտվում (հիշենք էպիտետի գործածության նրա սկզբունքը, նախադասությունների ներքին, երբեմն երգային ռիթմը, մի բնորոշ դարձվածքի մի քանի անգամ հոլովումը նույն տեքստի մեջ, երևույթի «սուբյեկտիվացումը» և այլն), դա անժխտելի իրողություն է, բայց նրա պոետիկայում իշխող որակը էպիքական արձակին հատուկ ոճաբանության սկզբունքներն են՝ ռեալիստական կոնկրետությունն ու պարզությունը:

3

«Ճշգրտություն և սեղմություն,— ահա արձակի գլխավոր արժանիքները... Արձակը պահանջում է մտքեր և մտքեր,— առանց դրանց փայլուն արտահայտությունները ոչնչի չեն ծառայի»[6],— ասում է Պուշկինը,— ռեալիստական արձակի գլխավոր սկզբունքը համարելով տեսողունակության ճշգրտությունն ու արտահայտման կոնկրետությունը:

Այս հատկությամբ նույնպես Բակունցի արձակը կապվում է Հովհ. Թումանյանի լիարժեք ու սեղմ դրվագների, նրա ոճի թանձրության, կոնկրետության ու ճշգրտության ավանդության հետ: Ավելի շուտ, թե՛ Թումանյանի և թե՛ Բակունցի ոճաբանության այս ցայտուն հատկանիշները ձևավորվել են ժողովրդական բուն սկզբնաղբյուրների, առաջին հերթին նրանց ստեղծագործությունների հերոսները դարձած հայ գյուղացիների կոնկրետ ու ճշգրիտ, դիպուկ ու բնորոշ խոսքի ազդեցությամբ:

---

[6] А. С. Пушкин, Собр. соч., т. 7, М-Л., 1951, стр. 14—15.

Նրանց պատումի գլխավոր երակն անցնում է ժողովրդական սկզբնաղբյուրի հարուստ հանքաքարի միջով։

Ինչպես Թումանյանի, այնպես էլ Բակունցի գրվածքներում (առանձին բացառություններով), նախադասության կառուցվածքը, պատմելու եղանակը, խոսքի ռիթմն ու հնչերանգը այնպիսին են, որ թվում է, թե պատում, նկարագրում, պատկերում են ոչ թե հեղինակները, այլ նրանց հերոսները, մեջ բերելով իրենց գեղջկական կենդանի ոճի կոնկրետությունն ու դիալոգային փայլը, բնորոշ դարձվածաբանությունն ու բնական հնչերանգը։

Դիտենք Բակունցի պատմվածքի թեկուզ մի քանի սկսվածքները։

«Վանդունց Բադին».—«Գյուղում բոլորն էլ ճանաչում էին Վանդունց Բադուն, գիտեին, որ նրա տունը վերին հանդը տանող ճամփի վրա է, ջրաղացներին չհասած, Աթանանց մեծ ընկուզենու մոտ։

Բադին գյուղի տավարածն էր։ Ամենից կանուխ նա էր զարթնում, նրա ձայնն էր հնչում գյուղի փողոցներում.

— Տավարը տարա, հե՜յ, ա՛ խալխը, ետանաք ոչ»։

«Այու սարի լանջին».—«Առաջին աքլորականչի հետ զարթնում էր Պետին, տրեխները հագնում, տան առաջ հոսող առվակի ջրից մի երկու կից անում, երեսը լվանում, փափախով սրբում ու գեղի ծայրին կանգնում, որ կովերը դուրս անեն, ինքը սարը տանի պահելու։

— Ջառի աքիր, շատ ես կթել, հեյվանը մեղք ա, ջան չունի,— ասում էր Պետին պառավ կնոջը, որ մի տուն լիքը մանուկներ ուներ ու մի կով։

— Ճար չունեմ, Պետի,— ու տնքում էր Ջառի բիբին, պառավ կովն առաջն արած։

Խնամողի աչքով էր Պետին նախիրին նայում։ Մի նայելուց իսկույն հասկանում էր, թե որ կովն է դիշերն անհանգիստ եղել, որն է շատ քաղցած։ Եվ երբ վերջին կովերը բերեին, մահակը ճոճում էր օդում ու ղիլ կանչում.

— Հո՜, մարալ»։

«Մինա բիբին».—«Մինա բիբուն ասել էին, որ երեկոյան հարսն ու որդին գյուղ պիտի հասնեն։ Եվ դեռ երեկո չեղած, նա կտրից տուն չէր ուզում գա։ Կանգնել էր կտուրի վրա, մի ձեռքը ճակատին՝ մայր մտնող արևի շողքերից աչքերը ծածկելով, նայում էր հեռուն, կածանի կեռումեռ պտույտին և սպասում էր, թե երբ են երևալու»։

«Միրանի տափ».—«Թեկուզ անունը Միրանի տափ է, բայց և Միրանի ոչ մի ծառ չկա այնտեղ։ Գետի ափին, քարաժայռերի ճեղքերում, մացառներ կան, քրքրված ցախավելի պես դիք-դիք ցցված։ Միրանի տափի առավելությունը քամիներից պաշտպանված լինելն է և ջրի մոտիկությունը։ Սարում, երբ գարնան սկզբին բորան է լինում, անձրևախառն քամի, չորանը ոչխարը գետի ձորն է քշում և պատսպարան տալիս լերկ Միրանի տափի ժայռերի հետև։ Այծերը մացառներն են կրծում։ Ոչխարը՝ գլուխը իրար շեքի մեջ որոճում է։ Հոտի մեջ և ոչ մի ոչխար բորան օրերին գլուխը վեր չի հանի»։

«Ջորբան».—«Տունը գյուղի ծայրին է, ճանապարհի կողքին։ Եթե գյուղը ման գաք, էլ ուրիշ ներկած դարբաս չեք ճարի։ Կապույտ ներկ միայն նրա հաստ ու ամուր դարբասի վրա կա»։

«Օրանջիա».— «Օրանջիայի ձորակում ամեն գարնան մասրենիներն են ծաղկում, բացվում են վայրի վարդերը՝ դեղին, սպիտակ։ Երբ գարուն է լինում, տաքանում են Օրանջիայի քարերը և խլեզները, փորի մաշկը դեղին, պառկում են տաք քարերի վրա, լեզունները հանում»։

«Բուտի տղան».—«Քամին հալածում է մառախուղի թանձր բուլանները։ Նրանք խրտնած ոչխարի պես փախչում են ձորերով։ Մառախուղի փեշերից ձգվում են պղնձագույն ժայռերի կոնուսները։ Քարափոր աններից կապույտ ծուխը ձգվում է դեպի վեր և լղոզում խոնավ ժայռերը։

Լուսանում է. լեռան հետևից ելնում է արևը, մամուռից պոկվում են անձրևի կաթիլները և ջինջ արցունքի նման շողշողում»։

«Խոնարհ աղջիկը».—«Գարնանային առավոտը խոստանում էր պայծառ ու արևոտ օր։ Կուշտ կերած մեր ձիերը արագ քայլերով բարձրանում էին քարոտ արահետը և ամեն քայլափոխին փընչում։ Քրտինքից խոնավացել էր ձիերի մուգ-կապույտ վիզը։

Արահետը օձապտույտ ոլորվում էր։ Ինչքան հեռանում էինք գյուղից, այնքան ավելի խտանում էր անտառը, հանդիպում էինք հաստաբուն ծառերի, որոնց ճյուղերն իրար էին խառնվել և կախվել արահետի վրա։ Հաճախ էինք կռանում թամբից, գրկում ձիու վիզը, որպեսզի կախ ընկած ճյուղերը չքերծեին մեր դեմքը և փշերը չծակծկեին։

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

Դիտենք այժմ Հովհ. Թումանյանի մի քանի պատմվածքների սկսվածքները։

«Գելը».—«Խորն աշունքին Լոռու սարերով անց կենալիս մի գյուղում մութը վրա հասավ։ Հյուր ընկա Անդրեաս քեռու տանը, որ մի հին ու փորձված հովիվ էր։

Սարերում սովորություն կա, որ տեսան մեկի տունը հյուր եկավ, հարևանները կհավաքվեն եկվորի գլխին, կհետաքրքրվեն, հարց ու փորձ կանեն՝ իմանան, ինչ կա, ինչ չկա աշխարհում։ Եվ ահա հետզհետե գյուղացիք հավաքվեցին Անդրեաս քեռու օթախը»։

«Ողիիդը».—«Ճը՛ռ, ճը՛ռ... ճը՛ռճռռ... ճը՛ռռ...

Լսե՞լ եք են թախծալի ճռռոցը, որ ծաղկի բուրմունքի ու կանաչի թարմության հետ խառնված հոսում է գարնան դաշտի երեսով»։

«Եղջերուն».—«Մի սեպտեմբերի մեր գյուղի որսկան Օսեփը ինձ դիշերակաց որսի տարավ Եղնուտի կիրճը։ Գիշերներն էդ կիրճով եղջերուներն իջնում են ձորերն ու հովիտները, արածում են, արշալույսից առաջ ջուր խմում ու էլ ետ իրենց «պնդոցն» են գալի»։

«Մայրը».—«Մի գարնան իրիկուն նստած զրույց էինք անում, երբ այս դեպքը պատահեց։ Էս դեպքից հետո ես չեմ մոռանում էն գարնան իրիկունը։

Շիծեռնակը բույն էր շինել մեր սրահի օճորքում։ Ամեն առավոտ աշնանը գնում էր, գարնանը ետ գալի ու նրա բույնը միշտ կպած էր մեր սրահի օճորքին»։

«Գրազը».—«Այնտեղ սարերն իրար են հանդիպել, իրենց արանքում մի մեծ ձորշեն ստեղծել, որ կոչվում է Մութը Ձոր։

Մութը Ձորը հայերին ու թուրքերին բաժանում է իրարից։ Նրա մի կողմը թուրքի սարվորն էր իջնում, իր բիրեն զարկում, մյուս կողմը՝ հայը»։

«Երկու հայր».—«1896-ի կոտորածի ամեհեն էր։ Մի խումբ փախստականներ Սասունի կողմերից հասան Էջմիածին»։

«Ահմադը».—«Ես իմ մանկության գարուններն անց եմ կացրել մեր սարերում։ Շատ էի սիրում իմ տատոնց տունը և միշտ այնտեղ էի լինում։ Իմ քեռիներից ամենից փոքրը՝ Ահմադը, հովիվ էր»։

«Աղջատուս».—«Մի կերի տարի ես ու մեր Ավագը Մասրիքում խոզ էինք պահում։ Հիմի աշունքվա գիշեր բերել ենք խոզը, իր նիհատը արել ու տափի դռանը մի կրակ վառել, որ բոցն աստծու տներն էրում է»։

Անկասկած, տարբերություններ կան Հովհ. Թումանյանի և Ա. Բակունցի պատմվածքների սկսվածքների միջև։ Թումանյանն ան-

միջապես սկսում է գործողությունից, կամ կատարված դեպքի նկարագրությունից, իսկ Բակունցը բնութագրում է այն միջավայրը կամ այն հերոսին, որտեղ կամ որի հետ կատարվում է դեպքը: Սակայն, երկու դեպքում էլ, պատմվածքը պատմելու եղանակը, դեպքի մատուցումն այնպիսին է, որ թվում է, թե ոչ թե գրողն է պատմում, այլ գրողի մաշկի մեջ մտած հայ գեղջուկը:

«Մի սեպտեմբերի...», «Մի գարնան իրիկուն...», «Մի կերի տարի...», «Խորն աշունքին...»,— պատումի այս եղանակները Թումանյանի ոճաբանությունը կապում են ժողովրդական ակունքներին, ժողովրդական զրույցի ու ասքի եղանակներին: Դա այնքան ակնհայտ է, որ անհրաժեշտություն չկա անդրադառնալու Թումանյանի պատմվածքների մյուս բաղադրիչներին:

Բակունցի պատմվածքը ևս հնթարկված է այդ օրինաչափությանը՝ ժողովրդական պատումի ու զրույցի եղանակներին, միայն բակունցյան յուրահատկությամբ՝ շեշտով ու հնչերանգով:

Վերցնենք, օրինակ, «Մինա բիբին» պատմվածքի արդեն հիշատակված սկսվածքը. Մինա բիբին կտուրի վրա, մի ձեռքը ճակատին, հայացքը կածանի պտույտին, անհանգիստ սպասման մեջ է: Պատկերը այսպես կարող էր պատկերացնել միայն այն գրողը, որը ժողովրդական մարդու հայացքով է դիտում երևույթը, որ ժողովրդական ասքային ձևը մատուցում է ինչ գրական մշակումով, բայց սկզբնաղբյուրին հարազատ արտահայտության միջոցներով:

«Այու սարի լանջին» պատմվածքը, ինչպես երևում է վերոբերյալ պարբերությունից, նույնպես հենվում է ժողովրդական սկզբնաղբյուրին: Ընտրելով հիմնական, որոշող հատկությունը, Բակունցը տալիս է հերոսի ճշգրիտ բնութագրությունը, «իր նախիրին», իր բնությանը, իր հողին ձուլված դյուղական այն հասարակ տավարածի բնութագրությունը, որի համար աշխարհը սկսվում է այդ միամիտ սիրուց և ավարտվում նույն այդ սիրով: Տավարածի բնութագրությունը տրված է այնպես, ինչպես նրան պատկերացնում են ժողովրդական միջավայրում. հեղինակը կարծես գրի է առել տավարածի որևէ համադյուղացու խոսքի բնորոշ դարձվածաբանությունը («առաջին աքլորականչի հետ զարթնում է Պետին...», «խնամողի աչքով էր Պետին նայում նախիրին») և նրա խոսքի բնորոշ հնչերանգը:

Գեղջկական խոսքի գրական տրանսկրիպցիայի մեջ Բակունցը պահպանել է Պետու՝ դեպի նախիրն արտահայտող քնքուշ խանդաղատանքի հասնող վերաբերմունքը ցույց տվող բառաձևերը

(«Հեյվանը մեղք ա, ջան չունի», «Հո՜, մարալ...»), որոնք բացում են նրա լուռ ու հազվագյուտ սիրո բովանդակությունը:

Ուրիշ, պակաս վարպետ հեղինակ հերոսի այդ հատկանիշը ընդգծելու համար կդիմեր նրա բազում «առաքինությունները» թվարկելուն, իսկ Բակունցը ժողովրդական մտածողության ոճերի մի քանի բնորոշների կիրառությամբ անվրեպ հասնում է իր նպատակին:

Ինչպես դա հատուկ է ժողովրդական մտածողությանը, Բակունցի բնութագրությունը չի մնում գյուղի նախրապանի ընդհանուր բնութագրի սահմաններում, այլ կոնկրետացվում է գործողությամբ, այն վերաբերմունքով, որ տավարածի մեջ առաջ է բերում իր գործը («Երբ վերջին տավարը բերին, մահակը ճոճում է օդում և ղիլ կանչում. «Հո՜, մարալ»): Իր կողմից ոչինչ չասելով, ոչինչ չավելացնելով, բոլորովին չընդգծված գեղարվեստական կոնկրետությամբ ու անմտադիր պատկերներով Բակունցը զգացնել է տալիս հերոսի և բնության լիակատար մտերմությունը:

Բակունցի պատկերային դիրքորոշումը ժողովրդական ակունքն է: Նրա հակումը՝ դեպի ժողովրդական խոսքի պատկերավորությունը, պայմանավորված է այն բանով, որ ժողովրդական խոսքը համարյա միշտ պատկերավոր է, սկսած կենցաղային մանրուքներից, առօրյա դիալոգներից, մինչև հասարակական ու բնության երևույթների բառային գնահատությունը:

Ժողովրդական լեզվամտածության հետ է կապված նաև Բակունցի պատումի հակիրճությունն ու ճշգրտությունը: Ռոմանտիկական գրականության երկարաշունչ, միջանկյալներով լի, ծանրաբեռնված նախադասությունների փոխարեն, ռեալիստները, որոնց թվում և Բակունցը, գրականություն բերին սեղմ, խտացած, կենդանի ու բնական խոսքի կուլտուրան: Բակունցը կատարելագործեց արձակի տեխնիկան՝ ոչ այն է խոսքը զարդարելու, ոչ այն է՝ արտասովոր խոսքային կառուցվածքների կիրառության, ոչ այն է՝ գրական պերճախոսության, այլ ճիշտ հակառակը՝ նախադասությունը պարզեցնելու, սովորական խոսակցական ոճերին մոտեցնելու ճանապարհով: Ոճական ընդգծված տարբերություն չկա Բակունցի պատումի և, ասենք, այն գյուղացիների արտահայտման ոճի մեջ, որոնց կյանքին նա անդրադառնում է իր գրվածքներում:

Բերենք մի քանի օրինակ.

«Աքար գյուղը գեղանիստ է, շրջապատված անտառներով: Անտառում զարմանալի կաղնիներ կան և հին վանքի ավերակներ: Ծառերի տակով պաղ առու է հոսում, գյուղի փողոցներով անցնելիս

աղտոտվում և ներքև, չիմաններում ճահճանում: Առավոտներն անտառից զովություն է իջնում գյուղի վրա և զովության հետ մասրենու ու լորենու մաշկի օդով հագեցած առողջ օդ» («Աքարում»):

«Կա մի գյուղ՝ քսան երդիկով, անունը Դրմբոն: Առավոտ ծեգին քսան երդիկից ծուխ է բարձրանում, կրակը թանով ապուրն է տաքացնում» («Գյուլբահարի համար»):

«Ծառի ճղների արանքից վեր էր նայում Լառ-Մարգարը երկնի կապույտին: Մի ճերմակ ամպ, թափանցիկ ու անձև, հանդարտ լողում էր լազուրի մեջ: Լառ-Մարգարին թվում էր, թե երկինքը մի հսկա տաշտ է, մեջը լի լեղակած ջուր և ամպը՝ լվացքի մոռացված կտոր տաշտի մեջ» («Լառ-Մարգար»):

«Դաժունց Տիտոսի հագին տարին բոլոր ուրիշի շոր էր: Հորթարած էր. վարձի դիմաց մեկը նրան մեջը ծակ հին փափախ էր տալիս, մյուսը տասն անգամ կարկատած տրեխ, կամ հնամաշ, գունավոր կարկատաններով շալվար: Ուրիշի մեծ փափախը ծածկում էր ականջներն ու ճակատը» («Բեվա՛ն, Բեվա՛ն»):

«Տեղատարափ անձրևին նա բախեց տան դուռը: Ներսը քնել էին որդին, հարսն ու թոռը: Ապա անձրևախառն քամին ծեծեց դուռը, ներսում ճրագ վառեցին: Դուռը բացվեց և անձրևի տարափի հետ ներս մտավ Սավվան» («Զորերի լույսը»):

«Նրան անվանում էին Սեթ, և որովհետև հայրը վաղուց էր մեռել, կոչում էին մոր՝ Երանուհու անունով՝ Երանի տղա Սեթ և կամ՝ Երանի Սեթ:

...Այդպիսի սերմնացան էր Սեթը, հողի մշակ: Ուներ մայր, մի հին տնակ, երկու բարդի, որի կատարին ամեն տարի ծանոթ արագիլը նորոգում էր բույնը և պառավ Երանի համար բերում գարնան խնդություն» («Սև ցելերի սերմնացանը»):

«Մութն էր, երբ Սիմոնը տուն եկավ: Գոմում կապած ձին լսեց տիրոջ ոտնաձայնը, նորից վրնջաց: Սիմոնը խղճահարվեց. նա ճրագը վառեց, խոտի խուրձը գրկեց և ներս մտավ գոմը» («Սպիտակ ձին»):

«Սպիտակ եզան հետ մտանք բակը: Եզը գնաց դեպի միակ դուռը, որի ճակատին փակցված էր աղբ, աղբի վրա՝ ձվերի ներկած կճեպներից խաչը: Եզը միակ դռնից ներս մտավ, մենք՝ նրա ետևից: Գնացինք մութ միջանցքով, ապա մի դուռ բացվեց դեպի ձախ, մթնի մեջ կորավ սպիտակ եզը...» («Ծիրանի փողը»):

«Տարօրինակ թվաց զուռնայի կանչը զիլ և դհոլի աղմուկն ընդհատ աշնան արևոտ ցերեկին, բլրի լանջին արևկող արած գյուղում:

Հարսանիք չէր, և ոչ կերուխում, կամ կնունք: Այդպես չի փչում

զուռնան ուռած թշերով, մի աչքը միշտ կիսախուփ զուռնաչին, երբ պարն է գլում» («Խաղլցավ»)։

«Նա մին ուզից ալևորին զարթնեցնի, մտքինն ասի, բայց հանգ չարավ։ Ճրագը հանգցնելուց առաջ մեկ էլ նայեց, ինչ-որ բան ասաց գորովով ու շուռալվեց վերմակի տակ» («Մինա բիբին»)։

Այս պարբերությունները, որոնք ենթարկված են կոնկրետ, պլաստիկական պոետիկային՝ հակիրճ ոճաբանության սկզբունքին և շարահյուսական կառուցվածքին, իրենց արմատներով կապված են խոսքի ժողովրդական տարերքի, այս վերջինին բնորոշ առարկայական մտածողության, տեսողության կոնկրետության ու մտածողության սեղմության հետ։ Ակնհայտ է նաև Բակունցի հակիրճ ու սեղմ, պարզ ու թեթև գրական տեխնիկայի կապը միջնադարյան ժողովրդական արձակի՝ ղրույցի ու առակների արտահայտման պարզության ու կոնկրետության հետ, հանգամանք, որին ուշագրավ զուգահեռներով անդրադարձել է գրականագետ Մ. Ալդալբեկյանը «Ա. Բակունցի կազմած «Աղվեսագիրք» ժողովածուն» հոդվածում։

Բաղդատելով միջնադարյան առակների թարգմանության և Բակունցի պատմվածքների տեքստերը, բանասերը ցույց է տալիս, թե ինչպես հնագույն արտահայտչական ոճերը (որոշիչի եռադասություն, ենթակայի կրկնություն նախադասության մեջ և այլն) մասնակցում են գեղարվեստական նոր ոճաբանության ձևավորմանը, հարստացնում են ղրողի ռեալիստական դիտողականությունը։

Արտահայտման սկզբունքներով չլինելով «արխաիկ», Բակունցը դիմում էր այն հնագույն ոճերին, որոնք ստեղծվելով ժողովրդական միջավայրում, ժողովրդական լեզվամտածողության ազդեցությամբ, նոր արձակի մեջ էին բերում միջնադարյան ղրույցների ու առակների, մանրավեպերի ու հիշատակարանների ոճաբանության դեմոկրատական հոսանքը։

Ինչո՞ւ Բակունցը օգտվում է հատկապես հիշյալ ժանրերի ոճերից ու արտահայտման եղանակներից։ Ամենից առաջ այն պատճառով, որ նա այդ ժանրերի ծագումը կապում է ժողովրդական միջավայրի հետ։ Այսպես, 1935 թվականին թարգմանած «Աղվեսագրքի» առաջաբանում, որ նա անվանում է հնագույն ոճով՝ նախաշավիղ, Բակունցը գրում է. «Բոլոր առակագիրներից ու պատմիչներից առաջ առակը հորինել և պատմել է ինքը՝ ժողովուրդը»։ Այնուհետև նա ասում է, որ առակագիրը լիաբուռն օգտվել է ժամանակի ժողովրդական բանահյուսությունից, վերամշակել է

այն ըստ նպատակադրման և այսպիսով «գրի են առնվել բազմաթիվ անգիր ղրույցներ: Առակախառն քարոզների հետ գրականության մեջ խուժել է առակը և մանրավեպը, իսկ վերջիններս իրենց հետ բերել են նաև ժողովրդական լեզու ու ոճ»:

«Աշխարհիկ արձակի» դեմոկրատական ոճով ու բնույթով էլ բացատրվում է Բակունցի հատուկ ուշադրությունը ժողովրդի հորինած ժանրերով:

Նույնը կարելի է դիտել նաև միջնադարյան պատմական ժամանակագրությունների կապակցությամբ: Հիշատակարանների արտահայտչական ոճերը նույնպես Բակունցը օգտագործել է, վերջինիս պատմական-կենցաղային ու կրոնական պատումի կառուցվածքը ձևափոխելով նկարագրական-գեղարվեստական արտահայտչաձևերի:

Վասիլի օրագրությունը «Տիգրանուհին» պատմվածքում, օրինակ, հիշեցնում է միջնադարյան գրիչների հիշատակարանների ոճը:

«Տիգրանուհին մահացավ առանց կարծիքի, տեղոյ-տեղ, լավ բաղեցինք, եղավ ծախս ութը մանեթ փողով, ևս մի փութ գարի տերտերին, դումարով ինը մանեթ 70 կոպեկ: Նաև առի երկու մոմ», «Երազը բարի է և կատարվի ավուրն», «Առա եղան մի հատ», «Տիգրանուհին լոբի էր քաղում պարտքի կողմից»,—ոճական նման դարձվածքները, անկասկած ստեղծվել են ոամկախոս գրիչների ոճի ակնհայտ ազդեցությամբ:

Բերենք մի նմուշ հիշատակարաններից.

«Գարունն առին գնարին և աշունն Ղանն մեռաւ: Եւ այլ եկին... մարդով և կրկին յարկ առին՝ յոյժ անչափ և ոչ որ ընդդիմացաւ նոցա»:

Միջբերված հատվածներում դժվար է գտնել արտաբին նմանություններ, բայց ակնհայտ է ոճի ներքին հարազատությունը. չափազանց կոնկրետ նկարագրությունների մեջ ինչ-որ հանդիսավոր, հռետորական շարահյուսության տարրեր կան, որ միջնադարյան ժամանակագիրների ոճի սկզբունքն է:

Այդպիսի «ազդեցություններ» կարելի է դիտել ուրիշ գործերում, բայց հատկապես «Եղբայրության ընկուզենիները» պատմվածքում ու «Կյորեսում»: Օրինակ, բերենք երկու հատված «Եղբայրության ընկուզենիները» պատմվածքից.

«Ահավոր ձմեռ էր. դաշտերից ծառերը փախչում էին դեպի հարդանոցները, նապաստակները դիշերով թաքնվում էին դեղերի մեջ և գայլերը պտտվում էին տաք դոմերի շուրջը և նույնիսկ նրանցից

հանդուգն էլ գիշերով վազում էր գյուղի միջով՝ իր հետևից ձյունամրրիկի նման բարձրացնելով շների կաղկանձը»: «Բայց այդպես չեն ողբում լեռնցի տղամարդիկ և այդպիսի ողբ չասաց Աթա ապերը: Նա սկսեց խոր ձայներից, հանդարտ, ինչպես հողմի առաջին ալիքը, որ անցնում է 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 ահագնած երկնքի որոտ դղրդացրեց և արձագանքը զրնգալով գնաց մինչև Մեղրաբերծ, մինչև Զինգիլա քարերը գնաց և յոթ անգամ Պղնձաքարը զրնգաց»:

Բերենք նաև XIV դարի գրիչներից մեկի հիշատակարանը. «Արդ, յայսմ տարւոջս եկն մորեխ սաստիկ ի վերայ երկրի, քանզի ոչ ոք ի մերում ժամանակիս եռես այնպէս և ոչ ի հնումն պատմեցին մեզ այսպես խստագոյնս... Քանզի իբրև զհեծեալքն բազում, որ երթայ զավրն և իջևանին ի գիշերն ամենայն, այնպես զայր երիկունն և ի վաղեն, յորժամ շողանայր արևն յառնէր և յորժամ յառնէր այնպես էր նմանութիւն նորա, որպես սաստիկ ձիւնոյ կամ զանձրևոյ, երթայր և բարձրանայր որ ոչ ոք կարէ տեսանել զբարձրութիւն նորա և ի բարձրութենէ նորա փոխեր գոյնն արեգականն: Գոչեր իբրև զգետ, անցաներ իբրև զքամի, և էր աշխարհ ամենայն ի տարակուսանք, լային դառնապես, ողբային, կոծեյին, զմոխիրն ընդ գլխովն արկանեին, ծեծեին զերեսս իւրեանց և ոչ ուսաներ եղև փրկութիւն»:

Բակունցի և միջնադարյան գրիչի տեքստի համեմատությունը չի տալիս «փոխառության» ոչ մի ավյալ: Սակայն չի կարելի չնկատել շարահյուսության հարազատությունը. «և» շաղկապի անընդհատ, կրկնահերթ գործածությունը, պատմվող երևույթների աստիճանական սաստկացումը, նույնիմաստ բայերի կուտակումը, ծորող ու ձգվող ռիթմերը,— այս ամենը Բակունցի արձակի մեջ են անցել միջնադարյան ավանդություններից[7]: Եվ վկայում են ժողովրդական-պատմական քերականության կենսունակությունը:

Հնագույն ոճաբանության տարրերը Բակունցը միախառնում է խոսքի ժողովրդական սկզբնաղբյուրներին: Նա դեն է նետում այն լեզվաոճական միջնապատերը, որ գրականություն մուծեցին ռոմանտիկները, նախ և առաջ մտահոգվելով, որ խոսքը լինի կոնկ-

[7] Բակունցը կյանքի վերջին շրջանում փորձում էր պատմվածքներ գրել միջնադարյան գրիչների ոճավորումով: Դրանցից մնացել է միայն «Երբ որ բացվեն դռներն հուսո» պատմվածքի պատառիկը:

բետ, ճշգրիտ, արտահայտիչ, համապատասխանի նկարագրվող երևույթին:

Արտահայտման ճշգրտությունն ու կոնկրետությունը Բակունցի ոճակառուցման կենտրոնն ու միջուկն է, թեև առանձին դեպքերում նրա ոճը ունենում է տատանումներ՝ ռեալիստական պատումից դեպի ռոմանտիկական գրելաձևը, սովորական խոսքից մինչև բիբլիական ոճի հանդիսավորությունը: Այստեղ, իհարկե, խոսք չի կարող լինել ոճակառուցման երկու սկզբունքների խաչաձևման մասին: Այդ «տատանումները» մի կողմից չհաղթահարված ավանդույթունների տարրերն են, մյուս կողմից՝ արտահայտման ոճը ներփակ կաղապարից դուրս բերելու ձգտման արտահայտություն:

4

Արտահայտման ռեալիստական կոնկրետությամբ ու մտահղացումների ինքնատիպությամբ է պայմանավորված Բակունցի ոճի կարևորագույն սկզբունքներից մեկը՝ նկարչական սկզբունքը:

Բակունցին հաճախ և իրավացիորեն համարում են «խոսքի նկարիչ»: Բայց երբեմն այդ հասկացողության տակ ըմբռնում են ոչ թե նրա նկարչական մտածողության բազմազանությունը, նրա դեղանկարչական զգացողությունը, այլ սոսկ պատկերների, այսպես ասած՝ «տեսողական» ձևն ու «շոշափելիության» աստիճանը: Որ Բակունցը տեսնում է բառերով և տեսածը շոշափելիության չափ կոնկրետ ու արժանահավատ մատուցում է ընթերցողին,— դա անհերքելի է: Նրա արձակը չափազանց հարուստ է մանրամասնություններով ու դիտողական նորույթներով: Հողի, լեռան, ծաղկի, ծառի, երկնքի, ամպերի, անձրևի, ամպրոպի, անտառի, դետի, մարդագետինների, թռչունների, կենդանիների և առհասարակ մարդուն շրջապատող բնության երևույթների մասին Բակունցն ասում է այնքան նորություններ, որ կարելի էր ասել միայն արտաս դիտողականության դեպքում: Բակունցը դիտողականության վարպետ է, հատկություն, որ նկատել են անգամ նրա ստեղծագործության անծանոթ արվեստագետները: Ահա, օրինակ, Ս. Մարշակի կարծիքը. «Բակունցն ինձ պատմեց ոչ միայն իր՝ կովկասյան հեքիաթներից: Մոսկվա գալու ճանապարհին ուկրաինական կայարաններում և կիսակայարաններում նա լսել է հենց նոր ստեղծված հեքիաթներ... Ինչպես տեսնում եք, գրող Բակունցը գնացքում էլ ժամա-

նակը զուր չէր կորցնում։ Բանաստեղծի աչքերը զննում էին, ականջները՝ լսում»[8]։

Բակունցի գեղանկարչությունը բազմազան է ժանրային նկարագրով։ «Ալպիական մանուշակը» պատմվածքում, օրինակ, նա հայրենի լեռնաշխարհի գույների էպիքական նկարիչն է, «Սաբոն» պատմվածքը հիշեցնում է միջնադարյան մանրանկարիչների երանգների վառվռունությունը, «Օրանջիայի» լիրիկական սկզբնամասը՝ իմպրեսիոնիստական թեթև ու դյուրաբեկ ջրաներկը, «Սև ցելերի սերմնացանը»՝ գրաֆիկական պատկերը, «Այու սարի լանջին» պատմվածքը՝ կենցաղային («ժանրային») պատկերը։

Գեղանկարչական այլևայլ ժանրերի սկզբունքներից օգտվելով և միանգամայն հեռու լինելով ատարկաների դեֆորմացիայից,—նրա պատկերներն, ընդհակառակը, բավականաչափ մոտ են բնորդին,—Բակունցը, սակայն, հանդես չի գալիս որպես պատճենող։ Նկարի հետ միասին նա բերում է հայրենի բնության փիլիսոփայությունը. ասես ոչ թե նկարում է, այլ խորհրդածում, երազներ հյուսում, զրուցում բնության երևույթների հետ։

Մ. Պրիշվինը մի տեղ ասում է. «Բնության մեջ ամեն ինչ անհատական է, ոչ մի ծառ նման չէ մյուսին, ոչ մի թռչուն, ոչ մի բզեզ նման չեն իրար»։ Բնության արտահայտությունների անհատական զգացումը բնորոշ է Բակունցին։ Դաշտային թիթեռնիկը («Միրանի փող»), «մեղուները՝ պղնձագույն ժայռերի վրա» («Մրթնաձոր»), ջրտուրքի լուսընկան («Լաո-Մարգարը»), գյուղի գլխին երևացող միայնակ աստղը («Կարմրաքար»), բերդի ավերակը և քարե արծիվը («Ալպիական մանուշակ»), ծոի ոտքի տակից գլորված ավազը, ալպիական մանուշակը, գետի շառաչը, ծաղիկների փունջը աղջկա ձեռքին, ձորակում բուսած մասրենիները, արջապարը, սառցահամ ջուրը, խանձող արևը,— բնության բոլոր արտահայտությունները Բակունցը ընկալում է նկարչորեն, որպես խիստ անհատական, միայն տվյալ կոնկրետ պահին այդպես երևացող երևույթ։

Բնության երևույթների անհատական ընկալումը, սակայն, Բակունցի պեյզաժում անբաժանելի է նրա խոր ենթաբնագրից՝ բանաստեղծական անալոգիաներից, այլաբանական եզրակացություններից, բնականի և մարդու զուգահեռներից։ Այդպիսի հատկությամբ Բակունցի պեյզաժը հերքումն է բնության պատմողական,

[8] С. Я. Маршак, Содоклад о детской литературе. Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, М., 1934 стр. 21.

նկարագրական պատկերման ավանդության և հաստատումը՝ բնության փիլիսոփայական ըմբռնման: Բնության «փիլիսոփայությունը» Բակունցն արտահայտում է բազմազան ձևերով. ալպիական մանուշակի ճոճքի ու արնակոլոլ միրհավի մետաֆորական զուգահեռով, նախրապան Պետու անկեղծ հիացմունքով, Լառ-Մարգարի երաշներով, Աբա ապոր իմաստությամբ՝ «Փառք քեզ, որ ամեն բան կարգին սարքել ես, մինչև անգամ մժեղներին էլ անտես չես արել», գեղջկական հերոսների և հայրենի հողի նկատմամբ կապերով, հեղինակային խորհրդածություններով:

Կ. Պաուստովսկին մի հոդվածում գրել է. „Нельзя писать книги и не знать, какие травы растут на лесных полянах и на болотах; где восходит Сириус, чем отличаются листья берез от листьев осин, улетают ли на зиму синицы, когда цветет рожь и какие ветры приносят дожди или засуху, пасмурность или яркое небо. Нельзя писать книги и не знать, что такое предрассветный ветер или глухая ночь под открытым небом в октябре. Писательство несовместимо с изнеженностью, с комнатной скукой, с пренебрежением к природе. У писателя должны быть руки не только покрытые мозолями от пера, но и потрескавшиеся от речной воды".[9]

Այս խոսքերը գրել է Կ. Պաուստովսկին, բայց կարող էր կրկնել Բակունցը և նույն պահանջներն առաջադրել գրողներին: Նրա ստեղծագործությունն արդեն այս պահանջների մարմնացումն է: Հարափոփոխ բնության երևույթների ճանաչողությունը նրա պատմվածքում նույնպես ոճակառուցման դեր է խաղում. բնությունը հանդես է գալիս ոչ թե պկղպաժի «կարկատաններով», այլ իր այս կամ այն արտահայտության նկարչական՝ գունային շեշտերով ու լուսաստվերային ներդաշնակությամբ, կոլորիտով ու ներքին ռիթմով: Ուրիշ խոսքով, Բակունցի ոճաբանական համակարգում բնությունը ոչ թե պատճենվում ու պատմվում է, այլ արտահայտվում, երբեմն էպիքական պլանով ու հեռանկարով, երբեմն՝ կենցաղային-ժանրային հավատարիմությամբ, բայց միշտ էլ խոր ներթափանցումով ու հիացմունքով:

Բակունցի դիտողականությունը, ժողովրդի կենցաղի ու հայրենի բնության անթերի ճանաչողությունը պայմանավորել են նրա նկարագրության հստակությունը, գծերի մաքրությունը, գունագեղ

9 К. Паустовский, Коротко о себе, „Избранные произведения" т. 1, М., 1956, стр. 11—12.

ու խորապես ազգային կոլորիտը: Սակայն, պատկերային, «տեսողական» ձևից ու զգացողությունից բացի Բակունցն իր առաջ դնում է նաև զուտ գեղանկարչական խնդիրներ՝ տոների, տրամադրությունների, նրբերանգների, հեռանկարի, ծավալի, տարածականության խնդիրներ և դրանք լուծում գեղանկարչական միջոցներով:

Ահա, օրինակ, «Ծիրանի փողը» պատմվածքից մի հատված, որ արտաքուստ կարծեք կապ չունի գեղանկարչության հետ, բայց էությամբ ու տրամադրությամբ ներթափանցված է նկարչական զգացողության օրենքներին. «Ես նորից եմ թերթում ուղեգրությունների իմ տետրը և սրտիս վրա իջնում է անդորրը: Ցոլակը կայտառ վրընջում է, խաղացնում ականջները: Անընդհատ բարձրանում ենք, անցնում առապար ու քարափ: Քրտնած ձին մռութը կոխում է ջրերի սպիտակ փրփուրի մեջ և սանձերի երկաթների միջով ծծում սառցահամ ջուրը: Ինչքան վեր ենք բարձրանում, այնքան մոտ է արևը, և արևը խանձում է դեմք, զգեստ, ձեռք,— այնքան սառն են ջրերը, օդը ջինջ և լսելի է ծաղիկների մեջ մոլորված մեղվի հանդարտ բզզոցը: Ցոլակը վրնջում է և արագացնում քայլերը: Ճանապարհը լայնանում է: Ահա մի արտ՝ քարե պատով: Նոսր հասկերը սվսվում են լեռան հովից: գյուղը մոտ է: Ձին փռռացնում է ռունդերը և խայտալով կրծում սանձը: Ճանապարհից վերև, բլուրի լանջին, մեկը ջրում է մուգ-կանաչ առվույտը: Ես լսում եմ, թե ինչպես առվի ավազի մեջ զրնգում է նրա ծանր բահը և թվում է, թե ջրվորի ուսին բռնկված ջահ է»:

Նուրբ, զարգացած տեսողություն է անհրաժեշտ գրողին՝ ձիու խելոք հայացքում անդրադարձնելու լեռնային երկրի գույները ու երանգները, ֆիզիկապես զգալու ձիավորի ու ձիու «զգացածը» և, միաժամանակ, հեռանկարի ու տոների զգացողություն է անհրաժեշտ՝ իրար մոտեցնելու այնպիսի հեռավոր արտահայտություններ, ինչպես ջրվորի ուսին եղած բահն ու արևի բռնկված ջահը: Միայն նկարչական իմպրովիզիցիայի դեպքում է հնարավոր երևույթների ու առարկաների այսպիսի նուրբ ու համարձակ մատուցում:

Իլյա Էրենբուրգը Մարտիրոս Սարյանի արվեստի մասին մի անգամ ասել է. «Իմպրեսիոնիստներից հետո, դժվար է, ռեալիստ լինելով, աշխարհը տեսնել գծային պայմանականությամբ»:

Աշխարհը՝ բնությունն ու միջավայրը,— գծային պայմանականության մեջ չէր նկարում նաև Ա. Բակունցը, այլ աշխատում էր գտնել գերազանցորեն տվյալ տեսարանի ծավալն ու խորությունը: Ահա, օրինակ, Կաքավաբերդի նկարը, որ ասես Մարտիրոս Սարյանի լեռնային պեյզաժների խոսքային վերարտադրությունը լի-

նի. «Կաքավաբերդի գլխին տարին բոլոր ամպ է նստում, բերդի աստմնաձև պարիսպները կորչում են ամպամած ամպերի մեջ, միայն սևին են անում բարձր բուրգերը։ Հեռվից ավերակներ չեն երևում և այնպես է թվում, թե բուրգերի գլխին հսկում կա, գոց են ապարանքի երկաթե դռները, աշտարակի գլխից ահա մեկը ձայն է տալու քարափը բարձրացողին։

Իսկ երբ քամին ցրում է ամպերը, ձորերում հալվում են ամպի ծվենները, պարսպի վրա երևում են մացառներ, աշտարակի խոնարհված գլուխը և կիսով չափ հողի մեջ խրված պարիսպները»։

Հաստակ ու մաքուր գծեր, որոնք հայրենի պեյզաժը ներկայացնում են անպայմանական եղանակներով ու հեռանկարի մեջ։ Կաքավաբերդի նկարը Բակունցը մատուցում է խոշոր պլանով և գեղանկարչական ընդհանրացումով, խստաշունչ գծերի վեհությամբ ու ծավալային խորությամբ, ազգային պեյզաժի ինքնատիպությամբ։

Կամ ահա Գորիսի լուսաբացի գեղանկարչական պատկերը։ «Բացվում է առավոտը։ Ձորերի մթնում հալիվ է նշմարվում Շենը։ Բարակ ծուխը խառնվել է գիշերվա մշուշին և չեն երևում ոչ քարափոր տները, ոչ Կյորևսի հին եկեղեցին, այլ միայն նշմարվում են ժայռերի կատարները մշուշի մեջ։ Իսկ քաղաքում արև է... Տների թիթեղյա կտուրները ցոլցլում են, գոյացնելով կաթնագույն լույսի ծով, որի մեջ, ինչպես գեղին յուղապունդ, լողում է ռուսաց եկեղեցու ոսկի գմբեթը։

Հեռվհեռու զարթնում է Գորիսը։

Մսավաճառներն առաջինն են բացում խանութները։ Ահագին կեռից գլխիվայր կախված են եղներ ու ոչխարներ։ Արևն ընկնում է նրանց կարմիր մսերին և ահագին դմակները, ինչպես պղնձե վահաններ, արևի ցոլքը նետում են դեռ քնած տների վրա»։

Միայն նկարիչը կարող էր այդպես յուրովի տեսնել լուսաբացի գունային նրբերանգները ու դինամիկ փոխանցումները, եկեղեցու գմբեթը համեմատել գեղին յուղագնդի հետ, կարմիր դմակները՝ պղնձե վահանների հետ, և միայն նկարիչը կարող էր կեռերից կախված դմակների վրա ընկած արևի ցոլքի անդրադարձումը նշմարել արթնացող քաղաքի տների վրա։

Մի ուրիշ գեղանկարչական պատկեր «Սև ցելերի սերմնացանը» պատմվածքից.

«Գետնին կավը արևից ճաքել էր։ Խոր ճեղքերից բարձրանում է խանձված հողի բույրը։ Մի սարդ հյուսել է ոստայնը ճեղքի վրա. ծղնոտի ծայրը մոտեցնում են ոստայնին և հողի մթին խորքից

դուրս է վազում քաղցած դազանը՝ բրդոտ մի սարդ և ամեհի արագությամբ պտույտ է անում ոսկեգույն թելերի վրա, անհամբեր փնտրելով որսը։

Ահա հեռվից երևում են այգիների գորշ պարիսպները և տների պատերը՝ կառուցված նույն հին կավից։ Արևը խանձել է, քամին և անձրևը պոկել են պարիսպների կատարները, մի տեղ փոս արել, մի ուրիշ տեղ թողել սրածայր։ Նստել են կավե հին պատերն այս ընդարձակ դաշտում, ինչպես չոքած ուղտեր»։

Սա սոսկ գեղանկարչություն չէ. պեյզաժի գույներն ու ձևերը տալով, Բակունցը յուրովի մեկնաբանում է «կավի կերպարը», նրա միջոցով մտնում պատմության խորքերը և նկարչական պատկերից հանում ընդհանրացումը. «Ես մատներով տրորում եմ կավը, ամենահին նյութը, որ կա այս տափարակում։ Քա՜նի ոտքեր, քա՜նի սմբակներ ու անիվներ են անցել այս կավի վրայով, ինչքան է ծեծել և՛ ձյունը, և՛ հողմը, և՛ արևը, և՛ անձրևը։

Անմռունչ, հավիտյան համր կավ...»։

Գեղանկարչությունը և փիլիսոփայությունը լրացնում են իրար։

Բակունցի գեղանկարչությանը բնորոշ է կոլորիտի սուր զգացողություն։ Նա հայ գրականության մեջ առաջնակարգ կոլորիստներից մեկն է և հիանալի օգտվում է կոլորիտային պատկերման զանազան եղանակներից։

Կոլորիտային պատկերի օգնությամբ նա մեկ հանգում է, նրկարչական տերմինով ասած, «ժանրային» նկարին, ինչպես Երևանի Զարսու-բազարի էկզոտիկան արտահայտող գույների խայտաբղետ համադրությունները, կամ Գորիսի շուկայի պատկերը՝ ուղտերի քարավաններով, մարդկային ժխորով, մեկ Բակունցը դիմում է կոնտրաստ բազմագույների ներդաշնակությանը, ինչպես «Խոնարհ աղջիկը» պատմվածքից հետևյալ պատկերը. «... կանաչի մեջ կապույտ, կարմիր ծաղիկներ», մերթ դիմում է միագույնի գրաֆիկական ընդգծմանը, ինչպես Մթնաձորի պատկերը՝ թանձր սովերներ, սաղարթի տակ անթափանց խավար, փակ արահետներ, անտառ («Մթնաձոր») կամ աշնան դեղին գույներն ու երանգները՝ «Միրհավ» պատմվածքում։

Գունային շեշտերը Բակունցի ներկարանի կարևորագույն միջոցներն են, թեև միջավայրի կոլորիտ ստեղծելու համար նա օգտվում է նաև ուրիշ գեղարվեստական միջոցներից, ինչպես հերոսների խոսքի յուրահատուկ դարձվածաբանությունը շատ գրվածքներում կամ լեզվի պատմականության պատրանքը «Կյորես» քրոնիկոնում ու «Խաչատուր Աբովյան» վեպում։

Բակունցը հաճախ օգտվում է նաև պատկերման քանդակագործական սկզբունքից: Արթին պապի դիմանկարն, օրինակ, գծերի ընդգծվածությամբ հիշեցնում է քանդակագործական մոնումենտը, Կավաբերդը՝ քանդակագործական զանգվածը, «Սև ցելերի սերմնացանը»՝ քանդակագործական բարելյեֆը:

Երաժշտական արտահայտման սկզբունքը նույնպես մեծ դեր է խաղում Բակունցի արձակի ոճաբանական կառուցվածքում: Բակունցյան նախադասություններն աչքի են ընկնում ներքին ռիթմիկայով, տեղ-տեղ թվում է, թե բանաստեղծություն ես կարդում:

Օրինակներ. «Միայն տեր-Մարուքն էր՝ հարցական նշան, միտք անում, թե էլ որտեղ կա Դրմբոն, ժամի զանգեր ծլնգան, շարական ու Մաշտոց և Գյուլբահա՜ր, Գյուլբահա՜ր...»: («Գյուլբահարի համար):

«Նախարարն անցավ Քասախ գետի ափով և այնտեղ, ուր գետը խոր անդունդի մեջ վշշում է, պղտոր ալիքները զարկում ժայռերին, քերում ժայռերի հունը և ավելի խոր թաղվում ժայռերի մեջ,— բարձր ժայռերի գլխով անցավ նախարարը և որոշեց կառուցել մի հոյակապ տաճար» («Հանավանք»):

«Հետո քամին սերմեր բերեց և Մանասի տան ավերակների վրա ծաղկեց մասրենին: Ամեն գարնան Օրանջիայում այնքան վարդեր են լինում, դեղի՜ն, սպիտա՜կ» («Օրանջիա»):

«Բռնեցին մի ճանապարհ, մոլորվեցին հազար ճանապարհներում» («Միրանի փողը»):

«Շահանը լաց եղավ դերեզմանի մոտ էլ, տանն էլ, այդ գիշեր նրա մաղերից մի փունջ սպիտակեց» («Աքարում»):

«Խունացած գորգի նախշերը առվի ջրում հանկարծ պայծառանում են և պառավին այնպես է թվում, թե ծամերի ծայրին հնչում են մանկության անուրախ բոժոժները» («Սաքոյ»):

Բերված օրինակներում ակնհայտ է խոսքի մեղեդիական հընչունությունը: Կրկնվող բառային միավորները («Գյուլբահա՜ր, Գյուլբահա՜ր...», «զարկում ժայռերին, քերծում ժայռերը, թաղվում ժայռերի մեջ»), երգեցիկ հնչերանգն ու չափաբաղային կառուցվածքը, ինչպես նաև ուրիշ գրվածքներում չափաղանց առատորեն կիրառված բառերի շրջադասության սկզբունքը (նոտադաս ածականներ, նոտադաս հատկացուցիչներ և այլ) Բակունցի խոսքի մեջ բերում են ռիթմական տարրեր:

Արձակ ստեղծագործությունը չունի իրեն հատուկ ռիթմական միջոցները (չափ, հանգ, տող), ինչպես պոեզիան: Լ. Տիմոֆեևն ասում է, որ անհրաժեշտության դեպքում արձակը «ռիթմը վոխ է

առնում բանաստեղծությունից»: Այս փոխառությունը չպետք է հասկանալ բառացիորեն, որովհետև բանաստեղծական ռիթմն էլ, իր հերթին, գոյություն չունի պատրաստի վիճակում, այլ ձևավորվում է տվյալ լեզվի շեշտային առանձնահատկությունների, արտահայտման հնչական հնարավորությունների հիմքի վրա: Բանաստեղծական «պատրաստի» ռիթմական միավորների մտադիր օգտագործումը հանգեցնում է ռիթմական արձակի, որն ըստ էության ձևապաշտական երևույթ է և ամենևին էլ կապ չունի արձակի երաժշտականության բնական սկզբունքի հետ: Այս իմաստով էլ Բակունցի արձակը չի կարելի տեղավորել ռիթմական արձակի հասկացողության շրջանակներում[10], քանի որ բանաստեղծական արտահայտման եղանակները (միևնույն բառի ու դարձվածքի կրկնահերթ գործածությունը, հնչունական միավորների ազգակցությունը՝ ալիտերացիան, մակդիրի ետադաս գործածության սովորությունը և այլն) նրա մոտ ենթարկվում է հայոց լեզվի (ժողովրդական-խոսակցական ու գրական լեզուների) բնորոշ հատկություններին:

Վերցնենք, օրինակ, ածականի ետադաս կիրառության սկզբունքը, որ ամենից շատ է Բակունցը կիրառում՝ խոսքին երաժշտականություն հաղորդելու համար:

«Կանչը զիլ», «կանայք վարձկան», «ալիքը պղտոր», «զանգերը ծլնգան», «արյունը կարմիր», «աղջիկը խոնարհ», «կրակը բորբոք», «գյուղը գեղանիստ», «խոտը համեղ», «ալիքը մակընթաց», «մոզինները գիժ» և այլն, և այլն: Այս շրջադաս բառակապակցությունները, որ կոչված են հուզականորեն իմաստավորելու խոսքը,— ունեն ժողովրդական ծագում և ժողովրդական իմաստաբանության խնդիր են վերցնում իրենց վրա: «Ժողովրդական ծագում» ասելով պետք է հասկանալ այն, որ նման ոճերը իրենց «անաղարտ տեսքով» հանդես են գալիս ոչ միայն ժողովրդական ավանդավեպերում ու հեքիաթներում, այլ ժողովրդի առօրյա պատկերացումներում, որոնց ազդեցությամբ էլ դրանք մուծվել են Բակունցի արձակի ոճական համակարգը:

Խոսելով Բակունցի ոճի երաժշտական սկզբունքի մասին, դար չպետք է սահմանափակել սոսկ ռիթմական միավորների պարբերականության, տողի երգայնության, նախադասության ֆոնետիկական տարրերի ընդգծման, պրոզայի մեջ մուծած բանաստեղծա-

[10] Խ. Սարգսյանը սխալվում է, երբ ասում է, թե «նրա գրչի արտադրածը ընդհանուր առմամբ հակում ունի արձակ բանաստեղծություն լինելու. արձակ բանաստեղծությունը պրոզայի բնագավառում, քառյակը՝ պոեզիայի, կոչված են փոքր տարածության վրա ստեղծելու մեծ տրամադրություն» («Նորք», 1928):

կան շեշտերի և այլն, շրջանակներում: Հարցի էությունն այն է, որ Բակունցն ունի իրականության երաժշտական զգացողություն՝ լայն առումով, որ կյանքի բանաստեղծական բովանդակությունը նրա պատմվածքում ընդունում է որպես աշխարհի «երաժշտական սկզբունքի» արտահայտություն: Դրա հիանալի օրինակն է «Միրհավը», որը համապատասխան տեղում մենք անվանել ենք «համերգ-պատմվածք»: «Միրհավը» երաժշտական պատմություն է, որտեղ միմյանց հաջորդում են երաժշտական բազմազան ռիթմերը՝ սկսած լիրիկական մեղմ երգից մինչև հանդիսավոր օրատորիան, կամերային խաղաղ ռիթմերից մինչև ամենավարար ու կրքոտ սիմֆոնիկ ռիթմերը: «Միրհավի» երաժշտականությունն արտահայտվում է ոչ միայն խոսքի երգայնության ոլորտներում, այլև մարդկային մեծ սիրո «երաժշտական սկզբունքը» մարմնավորող պատկերներում: Սիրո հուզական-ռոմանտիկական բռնկումն ու տարերքը «Միրհավում» գտել է երաժշտական համապատասխան ձևավորում:

Վերցնենք, օրինակ, հետևյալ ընդարձակ հատվածը.

«Աշուն էր, պայծառ աշուն...

Հնձանի առաջ նստել էր Դիլան դային, գլուխը խոնարհել կրծքին և միտք էր անում արևի տակ՝ անցած-գնացած օրերի մասին:

Այդ աշնան հաջորդ ամառը Սոնան մնացել երեխայի վրա և լաց լացին նրա մայրը, ամուսինը, բարեկամները: Ուրիշ աղջիկ գնաց նրա տեղը, Դիլան դային էլ կին առավ, բայց հիշողության մեջ հավիտյան անջինջ մնաց Սոնան, հնձանը, լաջվարդ շապիկը, արծաթե սուրմաները:

Դիմացի բլրակի լանջին գերեզմանատունն է: Սոնայի գերեզմանաքարի վրա մամուռ կա, գրերը վաղուց լցվել են հողով, քարը թեքվել է մի կողքի վրա և թաղվել հողի մեջ:

Սոնային լաջվարդ շապիկով թաղեցին: Արդեն վաղուց փտել է լաջվարդն էլ, ոսկե մամուռի նման մարմինն էլ...

Քանի աշուն էր անցել այն օրից, համարը չունի: Գիտի, որ ինքը զառամել է արդեն, քայլելիս հենվում է պատին, աչքը չի տարբերում աշնան անտառի գույները, ականջը սուր չի մանրիկ ոտնաձայն լսելու:

Հնձանի առաջ խոխոջալով հոսում էր առվակը, դիշեր-ցերեկ ջուրն աղմկում էր, ջրի անվախճան ու անքննելի ղրույցն անում մամուռներին, քարերին... Դիլան դային առվակի կողմը նայեց, ժպտաց: Նրա հիշողության մեջ խավար անդունդում բոցկլտաց այն

օրը, ինչպես միայնակ աստղը մթին երկնքում: Այն օրը, երբ Սոնան սրունքները կախել էր առվակի վրա և ծիծաղում էր...

Ապա միտքը սահեց, արահետով անցավ դեպի անտառը:

Միրհավ կար անտառում, թռավ արնակոլոլ, երկու փետուր թողեց մամուռների վրա: Միրհավի պես էր Սոնան, աչքերը խաղողի սև հատիկներ,— տարիներ առաջ, մի արևոտ աշնան, երբ իր ջլուտ ոտները պղնձաքարի ծանրությամբ ճմլում էին խաղողը, և անապակ գինին շիթ առ շիթ ծորում էր մատների արանքով:

Միրհավի պես թռավ Սոնան, հետքից թողեց տխրություն ու դառնաթախիծ հուշեր...»:

Անցած կյանքի ճանապարհը Դիլան դայու հոգում արձագանքվում է երաժշտական տպավորություններով, որպես «երգ-հուշ», «երգ-տխրություն», «երգ-կարոտ», «երգ-սպասում»: Սա արվեստի այն որակն է, ոճի այն բաղադրությունը, որ գրականագիտության մեջ ունի տերմինաբանական առանձնացում՝ «տեսիլքի երաժշտություն» («музыка видения»):

Բակունցի ոճի երաժշտական սկզբունքի ակունքները հասնում են մինչև հնագույն գրական հուշարձանները, ինչպես Սողոմոնի «Երգ-երգոցը» («Միրհավը» ասես նրա բնական շարունակությունը լինի), մինչև հայկական ժողովրդական երգերը՝ հայոց լեռների հինավուրց հորովելներն ու անտունիները («Սաբու» պատմվածքն, օրինակ, գրված է պանդխտության երգերին բնորոշ ոճով ու թախծոտ տրամադրությամբ):

* *
*

Բակունցի արձակի ոճական համակարգը՝ ռեալիստական կոնկրետ պատկերը՝ նկարչական ու երաժշտական արտահայտման սկզբունքների լրացումով, հայ գրականության բարձր նվաճումներից մեկն է:

ԲԱԿՈՒՆՑԻ ՊՈԵՏԻԿԱՆ

II

ԲԱՌԻ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

1

Ակսել Բակունցը գեղարվեստական խոսքի նշանավոր վարպետներից է, նրա ստեղծագործության լեզուն՝ բառի գեղագիտությունը, հայրենի գրականության լեզվի պատմության թանկագին ու կայուն արժեքներից մեկը:

Ինչպես խոսքի ամեն մի նշանավոր արվեստագետ, այնպես էլ Բակունցի լեզուն համաժողովրդական գրական հայերենի զարգացման պատմությունից առանձնացած և նրա շարժման ներքին օրինաչափություններից հետու կանգնած երևույթ չէ: Նրա լեզուն խստորեն ենթարկված է գրական հայերենի օրենքներին՝ քերականական, բառակազմական, իմաստաբանական, ոճաբանական իրողություններին ու պատմական ավանդություններին: Եվ սրա շրջանառության մեջ ենք դնում «Բակունցի լեզու» գործածությունը՝ «Աբովյանի լեզու», «Սունդուկյանի լեզու», «Րաֆֆու լեզու», «Թումանյանի լեզու», «Տերյանի լեզու», «Չարենցի լեզու» զուգահեռներով, նկատի ունենք ոչ թե նրա «լեզվական շեղումներին» ու «լեզվական անհամաձայնությունը»՝ համաժողովրդական հայերենի օրենքների հետ, այլ ոճի անհատական առանձնահատկություններն ու լեզվագործածության ինքնատիպ եղանակները, որոնցով նա առանձնանում է գրական լեզվի պատմության շրջայում որպես նրա նոր որակը:

«Բակունցի լեզու» գործածությունը ընդգծում է արվեստի շըրջանակներում լեզվա-ոճական անհատականության իրավունքը:

Վեճ չվերցնող, հանրահայտ ճշմարտություն է, որ յուրաքան-

չյուր գրողի լեզուն մի կողմից տվյալ ժամանակաշրջանում ժողովրդի գործածած համաժողովրդական լեզվի, մյուս կողմից՝ գրականության լեզվի պատմության մի օղակն է, ենթարկվում է թե՛ համաժողովրդական լեզվի և թե՛ գրական հուշարձանների լեզվի ազդեցություններին: Սակայն գրողը, այդուամենայնիվ, կրավորական կերպով չի ենթարկվում այդ ազդեցություններին և միայն այդ աղբյուրների քերականորեն ստույգ օգտագործումով չի կոչվում խոսքի վարպետ: Գրողին գրող է դարձնում նրա անհատական ոճը, լեզվական ընդհանուր՝ պատմականորեն ձևավորված ու ամրապնդված գրական համակարգության մեջ հանդես բերած ինքնուրույնությունը՝ բառի օգտագործման և նախադասության կառուցման անհատական ձև, արտահայտման սեփական եղանակ ու լեզվական յուրահատուկ երանգներ, համաժողովրդական ու գրավոր լեզուների ընձեռած ոճաբանական միջոցների յուրակերպ օգտագործում, բառակազմության նոր, թարմ երանգներ: Ամեն մի գրական հուշարձանի և ամեն մի գրողի լեզվի առանձնացումը «սուբյեկտիվ» երևույթ լինելով, վերջին հաշվով հանգում է անհատական ոճ բազմիմաստ հասկացողությանը: Բայց քանի որ անհատական ոճի կազմավորման նախադրյալը տվյալ ժողովրդի բանավոր ու գրավոր լեզուների պատմությունն ու արդի դրությունն է, ապա այս կամ այն գրողի խոսքի վեղապիտությունը չի կարելի ուսումնասիրել՝ հաշվի չառնելով երկու կարևոր պայման:

Առաջին. ի՞նչ հարաբերություն ունի տվյալ գրողի լեզուն ժողովրդի գեղարվեստական լեզվի պատմության ու տիրապետող համաժողովրդական-խոսակցական լեզվի օրինքների հետ: Այս հարաբերությունը որոշում է գրողի բառապաշարի հարստությունը, լեզվի աղբյուրները, նրա հայացքը գրականության լեզվի կազմավորման ուղիների մասին:

Երկրորդ. ի՞նչ էական ու առանձնահատուկ հատկանիշներով է աչքի ընկնում գրողի անհատական լեզվական ոճը, որո՞նք են տվյալ լեզվի ոճաբանական բազմազան միջոցների հարստության կոնկրետ արտահայտությունները ուսումնասիրվող հեղինակի երկերում: Սա գրական վարպետության թեև ոչ միակ, բայց կարևոր կողմերից մեկն է:

2

«Բակունցի լեզուն» դիտելով հայ նոր գրականության լեզվի պատմության հարաբերության շրջանում, տեսնում ենք, որ էական

հատկանիշներով ու բովանդակությամբ այն կապված է գրական լեզվի զարգացման մայրուղու հետ, որ սկիզբ է առնում գրական հայերենի մեծագույն բարեկործ՝ Խաչատուր Աբովյանի աշխարհաբարի հաստատման համար մղած պայքարից և Պ. Պռոշյանի, Մ. Նալբանդյանի, Մուրացանի, Րաֆֆու, Դ. Ազայանի, Հովհ. Թումանյանի, Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի, Լ. Շանթի, Ավ. Իսահակյանի, Վ. Տերյանի միջոցով հասնում է մինչև մեր օրերը, մինչև Եղիշե Չարենց, Դ. Դեմիրճյան և Սա. Զորյան:

Սա գրական լեզվի զարգացման ու հարստացման բնաշխարհիկ հոսանքն է, որն իր մեջ առնելով ժողովրդական խոսակցական լեզվի ու հայկական հազարադարյան բարբառների դանձերը, կատարելագործվելով ու հղկվելով, մշակվելով ու բյուրեղանալով, հայերեն խոսքի վարպետներից յուրաքանչյուրի գրչի տակ ընդունելով նրանց անհատական ոճի դրոշմը, հասավ մեր օրերը ու դարձավ նաև սովետական շրջանի գրականության լեզվի զարգացման մայր ճանապարհը: Սա,— պայմանականորեն ասած,— հայերեն գրական լեզվի զարգացման «կենտրոնաձիգ» ուղղությունն է, որն ի տարբերություն «կենտրոնախույս», «գրական թորված» ու «մաքրված» լեզվի պրակտիկային ու տեսությանը, վարար հոսանքով գրականության մեջ էր առնում հայկական ժողովրդական բարբառների ու տեղական խոսվածքների կենդանի, առողջ, կենսունակ տարրերը, խոսակցական լեզվի ոճաբանական միջոցներն ու բառիմաստները, նրա ուրույն դարձվածաբանությունն ու բառապաշարը, երբեմն նաև քերականական իրողություններն ու բառի հնչերանգները: Հայ գրականության մեծ երախտավորներից ամեն մեկի կատարած դերը գրականության լեզվի պատմության մեջ առանձնահատուկ է և պատմականորեն արդարացված. մեկն ավել, մյուսը պակաս չափով, մեկը տեսականորեն հիմնավորելով, մյուսը գործնական կիրառությամբ,— ազգային գրականության լեզվի զարգացումը առաջ են տարել ժողովրդայնացման ու դեմոկրատացման ճանապարհով, զարկ են տվել խոսակցական լեզվի և ժողովրդական բանահյուսության հարուստ շտեմարանի օգտագործմանը, համաժողովրդական լեզվի անհատակ աղբյուրներից քաղել են գրականության լեզվի մշտատևության, դեղեցկության, ամրության, անմիջականության, պատկերավորության և ճկունության տարրերը: Նրանք միացյալ ջանքերով կատարել են պատմական այն խնդիրը, որ ռուս գրող Ի. Ս. Տուրգենևը ձևակերպել է հետևյալ խորհրդավոր պատկերով. համաժողովրդական լեզուն «հեղվել է մեր շուրջը անափ, անհատակ ալիքներով. մեր գրողական խնդիրն է այդ

ալիքների մի մասն ուղղել մեր հունը և դրանով պատել մեր ջրաղացը»:

Համարյա նույն պատկերով է պարզաբանում գրական լեզվի կազմակերպումը նաև Հովհ. Թումանյանը: Նա ասում է, որ ժողովրդական խոսվածքները այնքան ժամանակ կլինեն ուշադրության կենտրոնում, «...մինչև որ բոլոր գավառական բարբառներից ճամփաներ չբացվեն դեպի գրական լեզվի կենտրոնը»:

Հայկական բոլոր բարբառները դիտելով որպես մի ընդհանուր լեզվի երանգներ, ընդհանուր համարելով նրանց բառապաշարն ու ոճական դարձվածքները, բառակազմության ու փոփոխությունների օրենքները, Հովհ. Թումանյանը գրական լեզվի «առողջ գեղեցկության» պայմանը համարում է ժողովրդական լեզվի օրենքների կիրառությունը: Այս դեպքում,— բազմիցս կրկնում է նա,— գրական լեզուն կլինի ավելի պարզ ու մաքուր, ճկուն ու մեղեդիական, կենդանի ու կայտառ, լեզուն «կշնչի ազատ ու մաքուր օդը», նրա նեղ սահմանները կընդարձակվեն մինչև անծայր հեռաստաններ:

«Բարբառներից ամեն մինը շատ ավելի ուժ ու կենդանություն ունի իր մեջ, քան մեր եղած գրական լեզուն», «Մեծ իրավունք տվեք բարբառներին, նրանց բառերին, ոճերին ու ձևերին», «Դե՛պի ժողովուրդ, դե՛պի բնությունը, հայո՛ց գրողներ»,— այսպիսի կրքոտ կոչերով էր դիմում Թումանյանը ժամանակակիցներին, «կայտառ ու բնական լեզու ստեղծելու» ճանապարհը համարելով ժողովրդական խոսվածքների՝ «ժողովրդի բերանի խոսքի» շտեմարանը:

Թումանյանի ասածը, իհարկե, չի վերաբերում գավառական բարբառի կարկատաններին ու ժողովրդական ոճերի անմշակ կիրառությանը:

Առաջին հերթին նա կարևոր էր համարում լեզվի ժողովրդական ոգու պահպանումը գրականության լեզվում, և այս առումով էլ չէր ֆետիշացնում բարբառի օգտագործումը:

Այնուհետև. լեզվի ժողովրդայնությունը համարելով ռեալիստական ոճի նախադրյալներից մեկը, Թումանյանը հարցը այնպես պարզունակ չի հասկանում, թե ժողովրդական-խոսակցական լեզվով սահմանափակվում է ռեալիստական ոճի հասկացողությունը: Սխալ տեսակետ, համարյա թե նախապաշարմունք, որ տեղ է գտել մի շարք գրողների մասին գրված հետազոտություններում:

Լեզվի ժողովրդական օրենքների պահպանությունը Թումանյանը դիտում էր նաև որպես գրականության լեզվի ազգային սկզբ-

բունքներից մեկը, ի տարբերություն «խոսքը հայերեն՝ ձևն օտար» այն լեզվի, որ զարգանում է «օտար ու խորթ խանձարուրում»:

Լեզվի զարգացման հարազատ, ազգային խանձարուրը նա համարում էր հայկական բարբառների հզոր ու կենդանի ժխորը գրականություն բերելը, այսինքն պահանջում էր սերմը գցել իր բնական հողը:

Բակունցի կողմնորոշումը լեզվի ժողովրդայնության այն սկզբունքն էր, որ հայ գրականության մեջ հաստատեց Հովհաննես Թումանյանը:

Հովհ. Թումանյանը ժողովրդի՝ մեծ լեզվաշինարարի, «լեզվի ստեղծողի ու տիրակալի» (Բելինսկի) դանձերի թագավորությունը, լեզվի կենդանի ավանդությունը համարում էր գրականության լեզվի մայր աղբյուրը: «Լեզվի գործին հաստատ ազգային դրոշմ ու հիմք տալու համար պետք է հիմնվել ժողովրդի կենդանի լեզվի, նրա ոգու ու օրենքների վրա»[1]: Այս մոտեցումը, այս վերաբերմունքը, իհարկե, նորություն չէր հայ գրականության համար: Դա ուներ բազմամյա անցյալ ու բազմամյա փորձ: Այդ սկզբունքի տեսական ու գործնական արմատները հասնում են մինչև Խ. Աբովյանի ստեղծագործությունը, նրա լեզվական հեղաշրջումը:

Այդ գլխավոր խնդիրը Հովհ. Թումանյանը զարգացրեց ու հարըստացրեց տեսական նոր եզրակացություններով ու գործնական կիրառություններով, ժողովրդական կենդանի լեզուն դիտելով որպես ռեալիզմի ճաճակառուցման սկզբունք: Թումանյանի լեզվական տեսության ու պրակտիկայի այս ավանդությունը նկատի ուներ Բակունցը, երբ այնքան կրքոտ ու անսասան հանդես էր գալիս այդ ավանդության պաշտպանությամբ: Հայաստանի գրողների առաջին համագումարում (1934) արտասանած ճառում, բանավիճելով Զարենցի տեսակետի[2] դեմ, նա ասում էր. «Պետք է դնել մաքուր լեզվի,

---

[1] Հովհ. Թումանյան, Երկեր, հատ. 6. 1959, էջ 166:

[2] Ե. Զարենցը գրողների համագումարին տված զեկուցման մեջ Հ. Թումանյանի լեզվի մասին արտահայտել է հետևյալ տեսակետը. «Հանձին Հ. Թումանյանի, մեր գրական լեզվի շինարարության ասպարեզում մենք տեսնում ենք վերջին և ամենացայտուն ներկայացուցչին լեզվական այն տենդենցի, որի բնորոշ կողմն են կազմում լեզվական դավառական հատկանիշները (թե՛ բառակազմության և թե՛ համաձայնության մեջ): Լեզվական այս տենդենցը սկիզբ առնելով Խ. Աբովյանից, իր հետագա ներկայացուցիչների մոտ հետզհետե ազատագրվում է դավառական հատկանիշներից (առանձին է մնում Գ. Սունդուկյանը) և Հ. Թումանյանի երկերում դառնում է մի լեզու, որ կիսով չափ պահում է իր մեջ դեռևս դավառական հատկանիշները և այդ վերջիններն են, որ մենք հասկանում ենք «Թումանյանի լեզու» ասելով: Եթե մենք Հ. Թումանյանի լեզուն զրկենք այս հատկանիշներից, կստա-

կենտրոնական լեզվի խնդիրը և ես գտնում եմ, որ այդ լեզուն խարըսխված պիտի լինի ժողովրդական լեզվի վրա։ Դրա համար մենք պետք է ուսումնասիրենք Թումանյանի լեզուն, հատկանանք, թե իր ժամանակին Թումանյանն ինչպես է կարողացել օգտագործել բարբառներն ու ժողովրդական լեզուն, գրաբար զանազան պատկերներ և այլն, ու ստեղծել այնպիսի լեզու, որը հանդիսանում է, ես կասեի, նախահոկտեմբերյան պոեզիայի լեզուն։ Այսպիսով, Թումանյանը գտնում է այդ լեզվի նախահայրը, քանի որ Թումանյանն այդ տեսակետից ավելի շատ տվյալներ ունի, քան Տերյանի լեզվաշինարարության փորձը»[3]։

Վիճախարի նշանակություն տալով գեղարվեստական գրականության լեզվի՝ գրողի հիմնական զենքի ճանաչողական, գեղագիտական ու դաստիարակչական ֆունկցիաներին, գրական վարպետության ու ժողովրդական լեզվի կուլտուրայի կազմակերպման միջոցներին, Բակունցը լեզվաշինարարության գլխավոր աղբյուրը համարում էր ժողովրդական կենդանի խոսքը։

Գրական ստեղծագործության «ջրաղացը» ցանկանալով ուղղել կենդանի խոսքի վարար ալիքների հունը, նա ոչ միայն չէր բացառում գրաբարի օգտագործման անհրաժեշտությունը[4], ոչ միայն կողմ էր փոխառություններին[5], այլև ժողովրդական լեզվի աղբյուրների՝ բարբառների օգտագործման հարցում դեմ էր ազգագրական ճշգրտությանն ու բարբառի ոճավորմանը, գրականության մեջ բարբառների անդիտակից ու հախուռն արշավանքին։ «Ես ժողովրդական բանահավաք կամ ազգագրագետ չեմ»—բողոքում էր Բակունցը, երբ նրան ասում էին, թե «Միրանի փողը» պատմվածք-

---

նանք մաքուր գրական լեզու, բայց սա արդեն չի լինի այն գրական լեզուն, որ բնորոշ է Թումանյանի համար։ Թումանյանի լեզվի այդ յուրահատուկն ու բնորոշը, որ նրա լեզվին տալիս են դյուղական ինտոնացիա, մեր խորին համոզմունքով պատմականորեն դատապարտված է մահվան, ինչպես այդ ցույց է տալիս մեր գրական լեզվի հետագա զարդացումը, մեր գրական ներկա լեզուն, առանց բացառության» (Ե. Չարենց, Գրականության մասին, Երևան, 1957, էջ 195)։

[3] Ա. Բակունց, Գրականության մասին, Երևան, 1959, էջ 123։

[4] Գրաբարի օգտագործումն ավելի գրական էր համարում պետականության, փիլիսոփայության, ռազմական տերմինոլոգիայի ասպարեզում, իսկ գեղարվեստական գրականության ասպարեզում մասնակի օգտագործումը կապում էր նյութի պահանջի հետ։

[5] Փոխառությունների մասին Բակունցն ասում է. «Պրոլետարական հեղափոխությունից հետո մեր ժամանակակից լեզուն կրում է խոշոր ազդեցություն այնպիսի մի լեզվից, ինչպիսին է մեր Հոկտեմբերյան հեղափոխության հայրենիքի լեզուն։ Փոխառությունների ասպարեզում մենք ավելի իրավունք ունենք վերցնելու ռուսաց լեզվից, քան մեկ ուրիշից»։

քում շեղումներ կան Սասունի բարբառից[6]: Նա գտնում էր, որ հախուռն մտնելումը առաջ է բերում «լեզվի խառնվածության» ու «թլվատության», ուստի և պահանջում էր ստեղծագործական, մտածված վերաբերմունք. «Պետք է բարբառները կշռել գեղատան կշեռքի ճշտությամբ և վարվել այնպես, ինչպես այդ անում են ռուսական գրողները, որոնցից ես կրերեմ մի փորձ: Նրանք վերցնում են ժողովրդական մի արտահայտություն, մեկնաբանում այդ արտահայտության օրենքը և հետո իրենք այդ օրենքի հիման վրա կառուցում այն նոր բառը, որ անհրաժեշտ է ստեղծել: Այդ տեսակետից Թումանյանի փորձը շատ ուսանելի է մեզ համար»[7]:

Ժողովրդական շահեմարանում թաքնված բառերի օգտագործման, դրանց գրական նշանակության ընդլայնման հարցը Բակունցը դիտում է լեզվի ժողովրդայնության մեծ խնդրի լույսի տակ: Նա մարտնչում էր գրականության լեզվի ժողովրդական ոգու, ժողովրդական սկզբունքի հաղթանակի համար, որը ենթադրում է ո՛չ միայն բառապաշարի հարստացում՝ բարբառների հաշվին, այլև արտահայտման ժողովրդական կառուցվածքների ու ժողովրդական տարերքի հաստատում: Լեզվի ժողովրդականացման լայն ծրագիր առաջադրելով թե՛ գրավոր ու բանավոր ելույթներում, թե՛ իր բուն ստեղծագործություններում, Բակունցը միաժամանակ չէր առաջարկում քարշ գալ «գեղջկական խոսվածքների» հետևից, ծաղրանում էր լեզվական նատուրալիզմի դեմ, գտնելով, որ բարբառների լեզվական հարստությունը պետք է դնել գրականության լեզվի համազգային օրինաչափությունների հունը:

Լեզվական նատուրալիզմի հետ միասին Բակունցը մարտնչում էր գրքայնության, լեզվահորինման ֆորմալիստական պաճուճանքի, անբովանդակ ու մշուշապատ ֆրազի դեմ,—պայքարը տանելով գեղարվեստական խոսքի պարզության, ճշգրտության, գեղեցկության հունով, գրականության լեզուն «դիմակ-խոսքերից», մակաբույծ բառերից, անկենդան ու կոպիտ ձևերից, ոճի կեղծ նմանակներից աղատագրելու, ժողովրդական ակունքներին մոտեցնելու ճանապարհով:

Բակունցը չէր բացարձակացնում ժողովրդական բարբառը: Լեզվի հարստացման մյուս աղբյուրների (արևմտահայերեն գրական լեզուն, գրաբարն ու միջին հայերենը) օգտագործումը նույնպես համարելով օրինական, նա, գտնում էր, որ դրանք պետք է դրվեն լեզվական ամբողջական համակարգը: Քննադատելով Վ.

[6] Վ. Նոյենց, Պայծառ անուն, «Երևան», 1959, № 211:

[7] Ա. Բակունց, Գրականության մասին, էջ 125:

Ալազանի «Վաթսուներորդ հորիզոնում» վեպի լեզուն՝ գավառաբանության, խրթնաբանության, նախադասության բարդացումների, բառակուտակումների համար, նա ճիշտ էր համարում մեր լեզվի բոլոր աղբյուրների օգտագործման տենդենցը. «Հեղինակը փորձել է օգտագործել վերոհիշյալ բոլոր աղբյուրներից և ստեղծել իր լեզվական ամբողջությունը: Այդ փորձը տեղ-տեղ հաջողվել է, տեղ-տեղ մատնվել է անհաջողության: Անհաջողության հիմնական պատճառն այն է, որ հեղինակը անհրաժեշտ ջանք չի գործադրել տարբեր աղբյուրներից վերցրած նյութերը այնպես ձուլելու իրար հետ, որ ստացվեր մի կուռ լեզվական ամբողջություն, գեղարվեստական ամբողջություն»[8]:

Բակունցը «լեզվական ամբողջության» ճանապարհը համարում էր ո՛չ թե այս կամ այն աղբյուրի ոճավորումը, այլ բոլոր ուղղությունների սինթեզը՝ ժողովրդական խոսքի օրենքների հիման վրա: Մասնավորապես գրաբարի օգտագործման հարցում նա գրտնում էր, որ պետք է հայտաբերվեն հնագույն խոսքի այն բևեռները ու բառերը, որոնք անցել են ժողովրդական բարբառներին, և դրանով իսկ ապացուցել իրենց կենսունակությունը: Եվ հակառակը, ոտանելի չէր համարում գրաբարաերանգ բառաբարդությունների տենդենցը. այս դիրքից էլ քննադատում էր Ե. Չարենցի «Գովքի...» լեզվական հնաբույր ոճավորումը:

3

Բակունցի խոսքը հենվում է լեզվական երկու շերտի վրա: Առաջինը՝ հայ գրականության հին ու նոր գեղարվեստական հուշարձանների լեզվական հարստությունն է, մյուսը՝ համաժողովրդական կենդանի խոսքի հարստությունը: Այդ երկու շերտերի միահյուսումը Բակունցը, սակայն, դիտում էր ոչ թե որպես լեզվական երկու տարբեր որակների մեխանիկական համադրություն, այլ որպես միասնական գեղարվեստական որակական երևույթը կազմավորող տարրերի բնական բաղադրություն:

Գրական լեզվի և ժողովրդական-խոսակցական լեզվի ոճական տարբեր շերտերի համադրությունը Բակունցի ստեղծագործություններում ենթարկվում է ժողովրդական լեզվամտածողության միասնական օրենքին:

Տեղական բարբառային բառերն ու ոճական դարձվածաբանությունը համարելով անհրաժեշտ ու պիտանի արժեքներ գրական

[8] «Գրական թերթ», 1935, № 35:

լեզվի հարստացման համար, Բակունցը, սակայն, չի տարվում ինքնանպատակ կոլորիտայնությամբ և ոչ էլ այնքան «հողեղեն» է դառնում, որ ջնջում է դրականության լեզվի և գեղջուկի խոսվածքի սահմանները։

Այս հարցում նա փայլուն կերպով շարունակում ու զարգացնում է Հովհ. Թումանյանի ավանդությունը, լեզվի ժողովրդայնությանը հասնելով ոչ թե բարբառային ձևերի ու բանահյուսական տարրերի ոճավորումով, այլ գերազանցապես ժողովրդի մեջ պահպանված կենդանի բառապաշարի, նախադասության կառուցման ժողովրդական պարզ կերպերի, ժողովրդական խոսքի յուրահատուկ հնչերանգի ու ռիթմի միջոցով։

Ինչպես ամեն մի ուրիշ ոճաբանական-լեզվական միջոցի, այնպես էլ բարբառային արտահայտությունների ու բնորոշ դարձվածքների օգտագործման հարցում Բակունցը հանդես է բերում կոնկրետ մոտեցում, դրանց դիմելով բոլոր այն դեպքերում, երբ տեղական բառիմաստը համաժողովրդական լեզվում չունի իր գրական համարժեքը, կամ տվյալ բարբառային արտահայտությունը տալիս է երևույթին հատուկ որևէ տեղական հատկանիշ, կամ ավելի թարմ ու լավ գրական ձևից։

Ճիշտ է նկատված, թե բարբառային բառերը նրա գրվածքներում «նման են այն դաշտային ծաղիկներին, որոնք ավելի գեղեցիկ են երևում մշակված ծաղիկների կողքին»[9]։ Բակունցը ուսանելի հմտությամբ օգտվում է կենդանի բարբառի այն բառարմատներից ու ոճական դարձվածքներից, որոնք իրենց բույրով ու գույնով պահպանելով բառի նորքին ուժն ու գեղեցկությունը, հաճախակի գրքային օգտագործումից չեն կորցրել թարմ ու անմիջական իմաստը։

Ժողովրդական բառարմատներն ու դարձվածքները, խոսակցական սովորական ոճերն ու բարբառների լեզվական իրողությունները Բակունցն այնպիսի վիրտուոզությամբ է օգտագործում, որ թվում է, թե գործ ունենս ամենաբարեկազմ, արիստոկրատական լեզվի հետ։ Այնինչ, «ոճի դեմոկրատիզմը» Բակունցի պատումի միայն արտաքին, խաբուսիկ, թվացյալ ստավորությունն է, իսկ իրականում, էությամբ Բակունցի լեզուն կյանքի երթևեկներով ու շնչով հագեցած կենդանի խոսքն է, որ հեղինակի գրչի տակ շողշողում է բազմազան հուզական երանգներով։

Ահա, օրինակ, Բակունցի նրբակիրթ, «արիստոկրատական» լեզվով գրած պատմվածքներից մեկը՝ «Միրհավը»։ Այստեղ բար-

[9] Խ. Սարգսյան, Ակսել Բակունց, «Նորք», 1928, գիրք առաջին։

բառային բառիմաստներն այնքան հմտությամբ են օգտագործված ու «կարված» գրական լեզվի բառերին, որ բոլորովին չեն նկատվում այդ «կարերը»: Օրինակ. «Անտառը ծանոթ էր նրան, գիտեր, թե որտեղ է սիրում բույն դնել ու կանչել միրհավը, մթին անտառների ոսկեփետուր թռչունը: Անտառի մեջ մամռոտ ժայռեր կային, արջարներ, քամուց ընկած դարավոր կաղնիներ, որոնց վրա սունկերը շար էին ընկել: Ծառերի կիսաչոր ճղները մամռոտել էին և կիսախավարի մեջ կարծես հետին ոտքերի վրա բրդոտ արջեր էին կանգնած:

Ժայռերին չհասած՝ դիմացից լսվեց հրացանի պայթյուն: Աղմուկից զրնգաց անտառը, դեղին տերևներից ցողի խոշոր կաթիլները մետաղի ծանրությամբ ընկան խազալի վրա: Մթնկա խորշում թփրտաց գիշերահավը:

Ո՛վ պիտի լիներ: Կայծքարով հրացանի ձայն չէր, իսկ գյուղում ուրիշ բերդան չկար:

— Տեսնես ո՛վ էր որս անում,— մտածեց նա:

Տերևները խշշացին: Դիլան դային տապ արավ: Պահվեց քարի ետևը: Միրհավն էր: Հանգիստ, քուջուջ անելով փոխում էր արնագույն տոտիկները և կտուցով քրքրում լորենու փափուկ տերևները: Դիլան դային թաքստոցից գլուխը հանեց նշանի, հրացանի փողը երկարեց քարի վրա: Բայց հանկարծ թռավ միրհավը, հետքից մի ուրիշը, ապա երրորդը, չորրորդը...»:

Մեջբերված հատվածում լեզվական կազմությունը բարբառախառն գրական հայերենն է, բայց այդ կազմության մեջ բարբառային ձևերը (ճղները շար էին ընկել, արջաբներ, տապ արավ, քուջուջ անել, բերդան և այլն) այնպիսի նրբությամբ են տեղադրված գրական հյուսվածքը, որ բոլորովին չենք զգում դրանց ներկայությունը:

Այս հատվածում և, առհասարակ Բակունցի ստեղծագործության բոլոր էջերում, բարբառի հմուտ կիրառությունից ավելի կարևոր է ժողովրդական լեզվամտածողության հարազատությունը: «Բարբառային նատուրալիզմի» սկզբունքին Բակունցը հակադրում է ժողովրդական կենդանի լեզվի նմուշների բովանդակության ու քերականության տպավորությունը վերստեղծելու սկզբունքը: Բերված հատվածում, օրինակ, «մամռոտ ժայռեր», «քամուց ընկած դարավոր կաղնիներ», «մթնկա խորշում թփրտաց միրհավը», «պահվեց քարի ետևը», «արնագույն տոտիկներ» և մյուս բառակապակցությունները անպայմանորեն բերված են ժողովրդական իմաստաբանության ու քերականական օրենքներով, բայց այնքան

ներդաշն են դրական լեզվին, որ ամենևին չես զգում «բարբառային կոլորիտի» ճնշումը:

Դիտենք նաև «Այու սարի լանջին» պատմվածքի հետևյալ հատվածը.

«Դիմացի բլրի հետևից լսվեց հառուկենտ կրակոցի ձայն, Պետին ձգվեց հասակով մի, լսողությունը լարեց:

Ել հանկարծ ընկավ խրամատի մեջ, ընկավ երեսնիվայր, թաց հողի վրա: Այդպես ընկնում է խոտը կիսաշոր, երբ դերանդին սլաքով կարում է ներքևից: Պատահական գնդակ էր, թե խելագարի դարանակալ ցանկություն, որ շիկացած արճճի հետ թռավ հեռվից, շաղ տվավ Պետու դանդը կանաչ խոտերի վրա: Երբ տատանապետը եկավ խրամատին նայելու, տեսավ Պետուն՝ ընկած երեսնիվայր: Նոր փորած հողը ծծել էր արյունը կարմիր:

Խրամատի մի անկյունում էլ թաղեցին նրան: Գյուղը հոգս շատ ուներ, լաց չեղավ Պետու համար: Տավարն էր, որ առավոտյան բառաչում էր գոմում, սարի կանաչին կարոտ:

Իսկ դիշերվա անձրևը սրբեց, լվաց խոտերից կաթիլները Պետու արյան...»:

Եթե չլիներն մի շարք գրականացված բառաձևերը (արյունը կարմիր, կաթիլները արյան և այլն), ապա հատվածը կընկալվի որպես հեղինակային ոճի մեջ չբեկված գեղջկական խոսք, այնքան ակնհայտ է արտահայտման ժողովրդական պարզությունն ու բնականությունը:

Բակունցը ձգտում է դեպի խոսքի ժողովրդական հիմքերը,— բայց ոչ թե արհեստականորեն ոճավորելով գեղջկական խոսվածքը, ոչ թե իմիտացիա անելով տեղական խոսվածքների բառապաշարն ու քերականական ձևերը, այլ օգտագործելով հայ գյուղացիների լեզվական ուրույն մտածողությունը՝ հնչերանգից ու բնորոշ շեշտից մինչև նրանց խոսքի կառուցվածքը:

Ահա, օրինակ, մի բեկոր «Կարմրաքար» վեպից.

«Գյուղացիները ահաբեկված տագնապով խոսում են վերահաս պատերազմի վտանգի մասին:

— Ի՞նչ էին խոսում քաղաքի մարդիկ:

— Ի՞նչ պիտի խոսեին: Ամեն մարդ իր դուբանում, իր առևտրի հետևից: Ինձ ճանաչող մի դուբանչի ասում էր՝ շաբաթը շատ կթանկի, նմանապես կտորը:

— Ո՞ր թիվն են կանչում,— հարցրեց շինականը:

— Էդքանը չտեղեկացա... Համա ասում էին, որ մեր մահալի ժողովուրդը հազար մարդ կտա:

— Հազա՞ր: Էլ տակին ի՞նչ կմնա:

— Ղալմաղալը որ չլիներ, շատ բան կտեղեկանայի պրիստավից։ Համա եկան, թե նաչալնիկը վռազ կանչում է։

— Ի՞նչ ղալմաղալ, Սիմոն։

— Այ եսիմ է... Մեկ էլ դուքաննները կապեցին։ Ջորքը, ժողովուրդը մեչդան թափվեցին... Ուռռա՜, հա ուռռա՜... Հենց ուզում էի իմանամ, թե իմ գործը ոնց կլինի, ձեռքով արեց, թե գնա... Ես ասեմ մանիֆեստի տակով անեն։

— Սիմոն, տեղեկացա՞ր, լավ գերանդին քանի՞ս է,— հարցրեց մեկը։

— Անդարդի մինը, գերանդու վա՞խտ ես դտել,— վրա բերեց Իսոն։

Ծերունու հազը նորից բռնեց ու գլուխը տմտմբացնելով ձեռքը կրծքին սեղմեց, որ ներսում մի բան պոկվեր ու հանգստանար։

— Տերտերն էն օրը զուր չէր ասում, թե երկիրը պիտի խառնըվի,— ասաց Ավան ամին, որ մինչև այդ լուռ լսում էր խոսակցությունը։

Բոլորը լռեցին ու միայն ծերունի Իսոյի կուրծքն էր խշշում, ինչպես սղոցը։

Ավան ամին շարունակեց.

— Էդ մեզ նման խավար ժողովուրդն է, որ բանից խաբարություն չունի... Թե չէ ուսումնագետ մարդիկ կանուխ էին իմանում... Տերտերն ասում էր՝ սերբիացին որ թագավորի տղին սպանեց, էն օրը հայտնի էր, որ կռիվ պիտի լինի։

— Բա մեր ցանքը, մեր կալը,— հարցրեց Շուղունց Իսոն։

— Քարը որ գլորվում է՝ մամուռը չի պահում, ա՛յ Իսո... Տերության ի՞նչ հոգն է, թե ձեռդ նեղումն է։ Հրաման հանեց՝ առ՛ր, առ՛ր։ Ի՞նչ պիտի անես,—պատասխանեց Ավան ամին»։

Խեղճ ու կրակ գեղջուկների դիալոգը՝ նկարագրվող միջավայրի համար բնորոշ լեզվի արտահայտիչ հատկանիշներով, ձգտում է դեպի խոսքի բնական հնչերանգը։ Բակունցը իրեն՝ հեղինակին վերաձևում է լսած խոսակցությունը վերապատմողի տեսքով, պահպանելով կենդանի խոսքի գույները, տոներն ու շեշտերը, հարց ու պատասխանի յուրօրինակ եղանակները։

4

Բակունցի ոճի տարրերը գերազանցորեն անցնում են ժողովրդական կենդանի լեզվամտածողության ու բառային հարուստ հանքաքարի միջով. գեղջուկների միջավայրում կերտված լեզվամտածողության եղանակներն ու ձևերն են առաջին հերթին մուտք գործել

նրա ստեղծագործության աշխարհը՝ մշակվելով, հստակվելով ու գրականացվելով արվեստագետի գրչի տակ:

Թե՛ ինչպիսի վարպետությամբ է «յուրացնում» Բակունցը ժողովրդական սկզբնաղբյուրները և իր ոճը ամրապնդում ժողովրդի խոսքի բառապաշարով, շարահյուսությամբ ու հնչերանգով,— կարելի է ցույց տալ նրա գեղարվեստական ոճի համար խիստ բնորոշ մի առանձնահատկության օրինակով:

Բակունցի գրվածքներում պատումի ժողովրդայնության սկզբունքի խորացմանը զգալի չափով նպաստում է հերոսների խոսքի ու հեղինակի խոսքի, հերոսների լեզվամտածողության ու հեղինակի նկարագրական ոճի արտահայտման եղանակների միասնությունը, այդ երկու տարրերը իրար մոտ բերելու, «նույնացնելու», միաձուլելու և միասեռ տեսքով ներկայացնելու ձգտումը:

Բակունցի պատմվածքներում թե՛ հերոսների խոսքի և թե՛ հեղինակի պատումի միջև չկան քիչ թե շատ էական տարբերություններ: Հեղինակի պատումը նույնպես գտնվում է ժամանակի ժողովրդական-խոսակցական լեզվի օրենքների իշխանության տակ, սնունդ է ստանում այդ լեզվին բնորոշ շարահյուսական կառուցվածքներից ու արտահայտման հնչերանգից, խոսակցական պարզ հոսանքից ու կենդանի շեշտերից: Ժողովրդական կենդանի լեզվի ալիքները ուղղություն են տալիս նրա հեղինակային խոսքին: Դա, սակայն, զտարյուն փոխառության ու ոճավորման երևույթ չէ, այլ ենթարկված է դեղարվեստական ստեղծագործության բարդ օրենքներին, որը ինքնին կոչված է բացառել լեզվի ազգագրական վերարտադրությունը և նեղացնել բարբառի պատճենման հնարավորությունը:

Ի՞նչ ճանապարհով է Բակունցը հասնում դեղարվեստական այդ խնդրի կատարմանը:

Նրա գրվածքներում դեպքը պատմողը միայն հեղինակը չէ: Պատմողը հանդես է գալիս երկու դերով, միացնում է երկու անձնավորություն: Առաջինը դրանցից այն միջավայրի ներկայացուցիչն է, որ լսել կամ տեսել է տվյալ կոնկրետ դեպքը կամ տվյալ կոնկրետ հարաբերությունը: Երկրորդը՝ արվեստագետ հեղինակն է, որ գրական մշակման է ենթարկում «կենսական պատմությունը», գտնում է դրա մատուցման ձևն ու կառուցվածքը: Միջավայրի ներկայացուցիչը նույնպես, ինչ-որ անտեսանելի ձևով, հանդես է գալիս որպես պատմող, մտնում է պատմվածքների գործող անձանց շարքը և իրեն հատուկ արտահայտման եղանակը հաղորդում հեղինակի խոսքին:

Վերցնենք, օրինակ, հետևյալ նկարագրությունը։

«Աշունքամուտ էր։

Սարերի բարձր կատարներին ամպը ցող էր շարում, լուսաբացին ցողը սառչում էր, դառնում եղյամ։ Արտերը հնձել, վերջացրել էին, գյուղը կալ էր կալսում, այգիների բերքը ժողովում։ Դրանից էր, որ հնձած արտերում ոչ մարդ էր երևում, ոչ անասուն։

Արահետը օձապտույտ ոլորներով բարձրանում էր սարի սառրոտից մինչև գագաթ, իջնում ձորը, նորից բարձրանում։ Մահակը գետնին դեմ տալով, կածանով բարձրանում էր Տիտոսը, հացով լի պայուսակը մեջքին։ Արևը բավական ճանապարհ էր կտրել, բայց արևից չէր, որ քրտինքի կաթիլներ էին շարվել Տիտոսի ճակատին, այլ արագ քայլելուց։ Մեջքը քրտնել էր, շապիկը կպչում էր, էլի պոկվում։

Տիտոսը ոչ քրտինքն էր զգում, ոչ էլ արևի տաքությունը։ Նրա միտքը ետ էր, եկած ճամփին, որի վրա կրած խուրձերից ընկած հասկեր կային, մի քիչ հեռուն գյուղը, կալերը, խրճան դեղեր, իրենց կիսավեր տունը»։

Այս նկարագրության հեղինակային խոսքի մեջ ակնհայտ է նաև գյուղական պատանուն՝ Տիտոսին դիտած պատմողը՝ միջավայրի ներկայացուցիչը, որ հեղինակի ոճի մեջ է բերել նաև իր դիտման գույները, իր արտահայտման եղանակները՝ աշունքամուտ էր, ամպը ցող էր շաբում, գյուղը կալ էր կալսում, մահակը գետնին դեմ տալով, միտքը ետ էր՝ եկած ճամփին և այլն։ Միջավայրի ներկայացուցիչը ժամանակի գեղջկական խոսքի «ցիտատներով» հարստացնում է հեղինակի խոսքը, դարձնում ավելի բնական ու կենդանի։

Միջավայրի ու ժամանակի լեզվական ոճը Բակունցի գրվածքներում արտահայտվում է ոչ թե արտաքին բարբառայնության, այլ գերազանցապես ժողովրդական խոսքի ոգին պահպանելու միջոցով. գեղջկական բառապաշարի «նշխարներ», պատումի համառոտ ու անմիջական գույներ, բառի ժողովրդական երանգավորումներ ու դարձվածայնություն։ Ահա, օրինակ, հեղինակային նկարագրական ոճի մի ուրիշ նմուշ, որտեղ պատմողը գտնվում է հերոսի լեզվաոճական տարերքի իշխանության տակ. «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 ողևորությունն այնքան կրկնապատկվում էր, ձայնը դողում էր, և լսելն ավելի ախորժելի էր դառնում: Նա պատմում էր ամեն տեղ՝ ջաղացում, ձմեռվա երկար դիշերներին, նրանց համար, որոնք ազուն էին բերել, գյուղի պատերի տակ՝ երբ ազատ էր և գյուղամեջ էր դուրս եկել, գետի ափին, ուր նա ժամերով նստած նայում էր Մարցա ջրի պղտոր ալիքներին:

Նա գիտեր ինչ ասաղ երբ է դուրս գալիս, երբ լուսադեմին մառախուղ է լինում, ապա ցերեկով ի՞նչ եղանակ պիտի լինի, երբ երաշտ է ու պարզկա երկնքում որոտում է կայծակը, ինչու պիտի դեղնաջուր թաիի և ոչ մաքուր անձրև: Մարցա ջրի բնույթը նա ուսումնասիրել էր շատ մանրամասն: Ձմեռվա կեսին, երբ սար ու ձոր ձյունով էին 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 բոստաններն ու պատը և հաստաբուն ծառերը բերանն առած փախչում կամ ծառս տալով իր պղտոր ջրի մեջ առնում սպիտակ գառնուկին, որ խաղալով ու թռչկոտելով մոտենում էր, ապուշ-ապուշ և զարմացած նայում գետից վեր թռչող ալիքներին, որոնց ցայտունը մի վայրկյան դիպչում էր դնչին և մեկ էլ ոտքերը կարվում էին գետնից»:

Հեղինակի փոխարեն այստեղ կարծես խոսում, գրույցում է գեղջուկ հերոսը՝ իրեն հատուկ բնորոշ դարձվածաբանությամբ, արտահայտման պարզությամբ և խոսքի ժողովրդական ձևերով դունավորելով Բակունցի նկարագրությունը: Պատմվածքի ոճական համակարգում արվեստագետը պահպանում է գեղջուկ պատմողի խոսքի պատկերավորությունը («գետակը սառույցի տակ դժգոհ մռռում էր»), իմաստաբանությունը («սպիտակ գառնուկին... ապուշ-ապուշ»), ֆրազի կառուցման ժողովրդական ձևերը («երբ երաշտ է ու պարզկա երկնքում որոտում է կայծակը»), բառապաշարը (բոստաններ, սար ու ձոր, ազուն) և այլն:

Վերցնենք մի ուրիշ օրինակ. «Ահա այդպիսի սերմնացան էր Սևքը, հողի մշակ: Ուներ մի մայր, մի հին տնակ, երկու բարդի, որի կատարին ամեն տարի ծանոթ արագիլը նորոգում էր բույնը և պատավ երանի համար բերում գարնան խնդություն, ինչպես մյուս արագիլները գյուղի մնացած տների համար:

Երբ արագիլը տզմուտ հողերում այլևս զորա չէր բռնում, ուրեմն ետ էին գնացել Արաքսի ջրերը և ժամանակն էր, որ Սևքը կախեր կոտը, սերմ ցաներ, իսկ մայրը ելներ փորելու բակի մար-

գերը, որոնց կեսը փշացնում էին հարևանի հավերը, իսկ սոխի մարգում պառկում էր իր՝ Երանի կատուն»։

«Սև ցելերի սերմնացանից» է հատվածը։ Բակունցը պատմվածքը մատուցում է որպես նորածնունդ ավանդություն, որ իրեն պատմել է ընկերը։ Նա թեև ինքն է հաղորդում ավանդությունը, սակայն արտահայտման այնպիսի անմիջականության է հասնում, որ պատմողի կողքին տեսնում ենք նաև ավանդության հեղինակին։

Առաջին դեպքում հեղինակը փոխարինում էր հերոսին՝ ջաղացպանին, այս դեպքում՝ ավանդությունը պահպանած մարդուն՝ «իր ընկեր Ավագին»։ Երկու դեպքում էլ հեղինակը կարծեք ձուլվում է մի երկրորդ անձնավորության հետ, նրա հայացքով է դիտում իրականությունը, նրա լեզվով մտածում դեպքերի մասին։ Բակունցի կիրառած ոճաբանական այս եղանակը, երբ հեղինակի փոխարեն կարծեք նկարագրում են կամ հերոսները, կամ պատմվածքից դուրս գտնվող կողմնակի մարդիկ,— զգալիորեն լայնացնում է պատումի հնարավորությունները, օգնելով բնավորությունների ու ժամանակի կենցաղի անմիջական ու հյութեղ վերարտադրությանը։

Ոճաբանական այս կիրառությամբ Բակունց-պատմողը մի տեսակ միջնորդ է դառնում հեղինակի ու հերոսների միջև։ Պատմողի կերպարը իր դրոշմն է դնում հերոսների խոսքի վրա, որոնք ոչ թե ինքնարտահայտվում են սեփական խոսքի միջոցով, այլ նրանց արտահայտման եղանակները վերարտադրվում են հեղինակի կողմից։

Բակունցի պատմվածքները, ինչպես ասացինք, գերազանցորեն ասքի բնույթ ունեն։ Դրանք կամ մանկական վերհուշի («Բրուտի տղան»), կամ ժողովրդական ավանդության («Սև ցելերի սերմնացանը»), կամ կենդանի ղրույցի («Մուրոյի «ղրուցը») 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 երկխոսությունն էլ ոչ այնքան դրամատուրգիական կառուցման սկզբունքին է ենթարկվում, որքան երկխոսության վերարտադրությանը՝ պատմողի խոսքի մեջ։

Այս ճանապարհով ոճական մի ամբողջության մեջ, ոճական միասնական համակարգում տեղի է ունենում տարբեր շերտերի միահյուսում՝ հերոսների խոսվածքի անհատական առանձնահատկությունների գրական «տրանսկրիպցիա»՝ պատմողի խոսքի մեջ

անդրադարձած հերոսների խոսք և պատմողի այնպիսի խոսք, որտեղ բացակայում են գործող անձանց բառապաշարի, հնչերանգի, դարձվածաբանության առանձնահատկությունները։

Այս վերջինը, իսկական առումով, հեղինակային խոսքն է՝ անկախ հերոսների խոսքից։

Գեղարվեստական երկում որքան ուժեղ է պատումի կապը գրական լեզվի ձևերի հետ, այնքան շատ է գրական «արտիստիզմը», այնքան գրողը հեռու է միջավայրից ու գրական կերպարից և, հակառակը, երբ գրական ստեղծագործությունը հագենում է ժողովրդական լեզվի ձևերով, այնքան գրողը ավելի է մերվում պատմողի հետ, այնքան ավելի շատ են հերոսների խոսքի արտահայտման միջոցները։

Պատմողի կերպարը, այսպիսով, Բակունցի ստեղծագործություններում հաճախակի տատանումներ է ունենում՝ նույնանալով հերոսներին և ընդլայնվելով՝ մինչև հեղինակը և, այս ճանապարհով, գեղարվեստական երկը դառնում է ավելի բազմապատկեր, գույներով բազմազան ու կենդանի։ Պատմողը և հեղինակը փոխարինելով միմյանց, տարբեր հարաբերությունների մեջ են մտնում հերոսների հետ։

Բակունցի անհատական միասնական ոճի մեջ կատարված այս փոփոխությունները ցույց տալու համար վերցնենք «Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքի օրինակը։ Հեղինակից բացի, այստեղ կա նաև նրանից առանձնացած պատմող։ Վերջինս ականատեսի ստուգապատում ոճով պատմում է Արթին պապի կյանքի ողբերգական էջը՝ նրա բնավորության, վարքագծի, սովորության բոլոր մանրամասնությունները։ Պատմողը մեջ է բերում նաև Արթին պապի խոսքի ժողովրդական ձևերը։

Պատմողը ամբողջ պատումի ընթացքում շարունակ տատանումներ է ունենում. մեկ փոխարինում է հեղինակին և հեղինակ դառնալով մեկնաբանում է դեպքերը, մեկ մտնում է հերոսի մաշկի մեջ՝ նրա ուրույն մտածողությամբ ու ձևով, նրա հայացքով վերարտադրելու անցուդարձը։ Պատմողը հեղինակ է դառնում, երբ Արթին պապի ներքնաշխարհից դուրս երևույթներն է ներկայացնում, ավելի ստույգ՝ երբ պատմում է այն մարդկանց մասին, որոնք ինչ-որ դեր են խաղում պապի կյանքում։ Իսկ «նույնանում» է հերոսի հետ բոլոր այն դեպքերում, երբ ցուցադրում է պապի ներքին ապրումները, նրա հոգու տագնապներն ու ալեկոծությունը։

Առաջին դեպքում պատմողը «օբյեկտիվանում» է՝ մի տեսակ «չեզոք» դիրք է գրավում, երկրորդ դեպքում՝ «սուբյեկտիվանում» է, ամենատարբ մերձեցումն է հաստատում հերոսների հետ:

Նույն սկզբունքով է գրված նաև «Խոնարհ աղջիկը» պատմվածքը: Սա նույնպես ունի և՛ հեղինակ, և՛ պատմող: Հեղինակը մի կողմ կանգնած՝ ձայնը տվել է պատմողին, իրեն թողնելով միայն գրական մշակողի դերը: Պատմող ու գրական մշակող հասկացությունները, իհարկե, պայմանական առումով ենք դործածում,— վերջիվերջո պատմողը նույն գրական մշակողն է: Սակայն այս պայմանական բաժանման մեջ կա որոշ օրինաչափություն. գրական մշակողը մի տեսակ մոտ է կանգնած իր պատկերած այն նյութին, որ մատուցում է պատմողը, պահպանելով պատումի անմիջականությունն ու հուզականությունը: Վերցնենք թեկուզ պատմվածքի մուտքը. «Գարնանային առավոտը խոստանում էր պայծառ և արևոտ օր: Կուշտ կերած մեր ձիերը արագ քայլերով բարձրանում էին քարոտ արահետը և ամեն քայլափոխին փնչում:

Արահետն օձապտույտ ոլորվում էր: Ինչքան հեռանում էինք գյուղից, այնքան ավելի խտանում էր անտառը, հանդիպում էինք հաստաբուն ծառերի, որոնց ճյուղերը իրար էին խառնվել և կախվել արահետի վրա: Հաճախ էինք կռանում թամբից, գրկում ձիու վիզը, որպեսզի կախ ընկած ճյուղերը չքերծեին մեր դեմքը և փշերը չծակծկեին»:

Հեղինակն այստեղ այնքան է մերձենում իր նկարագրած բնությանը, այնքան է նույնանում պատմողին, որ ինքը համարյա մեջտեղից «չքանում» է և դառնում է պատմողի դերակատարը:

Ոճական ուրիշ երևույթի ենք հանդիպում՝ կարդալով «Միրհավը»: Այստեղ չենք տեսնում հեղինակի ու պատմողի այն հարաբերությունը, որ կար նախորդ երկու պատմվածքում: Պատմողի դերը իր վրա է վերցրել հեղինակը: Դիլան դայու սիրո պատմությունը տրվում է առանց միջնորդ-պատմողի, միայն հեղինակային մեկնաբանությամբ:

«Միրհավում» նույնպես բացակայում է հերոսի անմիջական խոսքը: Խոսքի երկու շերտերը՝ հեղինակայինն ու հերոսինը, այնպես են միահյուսվել, որ դժվար կլինի տարանջատել: Ուրիշ խոսքով հեղինակի և հերոսի մտածությունները այնպիսի ոճական միասնության են հասցված, որ պատումը ընկալվում է որպես միակտոր հոսանք: Օրինակ. «...Արևը խաղում էր մայրամուտի ամպերի հետ: Անտառում լռություն էր: Միրհավը թռել էր հեռու...

Մամոռոտ քարի վրա երկու փետուր էր ընկած, դեղնագույն, սև պուտերով, իսկ թփի շոր ճյուղերին՝ արյան կաթիլներ։

Դիլան դային ձորով իջավ ներքև։

Երբեմն երազ էր թվում միրհավը, բայց մարակի տեղերը մրմրոում էին, աչքի տակ ցավ էր զգում, ոտքերը թեթև դողում էին։

Սեղմել էր հրացանի տաք փողը, ինչպես միրհավի մարմինը, որին միայն մի վայրկյան շոշափեց և մատների ծայրով զգաց, որ բմբուլը փափուկ է։ Միրհավի մարմինը՝ տաք բմբուլ, ինչպես Սոնայի մարմինը լաջվարդ շապիկի տակ։

Տուն չգնաց։ Քարքարոտ արահետով իջավ այգին։ Ճոնչաց հնձանի դռնակը, ներս մտավ, մեկնվեց քարե հատակի վրա...»։

Միայն հեղինակն է պատմում, բայց նրա պատումը չէր ունենա այն դեղեցկությունն ու դրամատիկական հագեցումը, եթե նրա խոսքի մեջ աննկատելիորեն մուծված չլիներ Դիլան դայու պատկերացումներին բնորոշ արտահայտման ուրույնությունը։

Դիտված բոլոր ձևափոխությունները բնական հնչերանգներով են մարմնավորվում Բակունցի պատմվածքում,— այնքան բնական, որ չի կարող խոսք լինել ոճավորման մասին։ «Արվեստը որպես հնարանք» ձևապաշտական բանաձևը խորթ էր Բակունցի դեղարվեստական մտածողությանը։

5

Դեղարվեստական գրականության նյութական հիմքը բառն է՝ գրողի համար ամենաթանկագին արժեքը։ Բառի գործածության վարպետությունը նախ և առաջ պայմանավորված է գրողի տաղանդով։ Բակունցը հայ գրականության մեջ բառագործածության վարպետներից է՝ այդ հասկացողության բովանդակ իմաստով։ Բառի «դեղագիտական բովանդակությունը» զգալու, համապատասխան տեքստում կիրառելու, բառի իմաստային ամենաառարբեր երանգները որոշելու, մայրենի լեզվի բառապաշարի բանաստեղծական ճոխ հնարավորությունները և բառի ներքին ուժն ու դեղեցկությունը բացահայտելու տեսակետից Բակունցը կանգնած է հայ գրականության առաջին շարքերում։

Նա տիրակալի նման է զգում «բառերի աշխարհում», բառերի հարաբերության մեջ և կարողանում է մայրենի բարբառի շտեմարանից,— լինեն դրանք ժողովրդի բերանից անմիջականորեն փոխառած, թե դրավոր աղբյուրներում արդեն գործածված բառեր,— քամել նրանց կենդանի հյութը, հնչեցնել ներքին իմաստը, տաշել

ու փայլեցնել այնչափ, որ բառը ադամանդի պես արձակի իր բա-նատեղծական ճառագայթը։

Ահա, օրինակ, աշնան բակունցյան նկարագրությունը «Մի-հավ» պատմվածքից.

«Աշուն էր, պայծառ աշուն...

Օդը մաքուր էր, արցունքի պես ջինջ։ Կապտավուն սարերն այնքան մոտ, այնքան պարզ էին երևում, որ հեռվից կարելի էր համարել նրանց մաքուր լանջերի բոլոր ձորակները, կարմրին տվող մասրենու թփերը։

Աշուն էր, տերևաթափով, արևի նվազ ջերմությամբ, դառնա-շունչ քամիով, որ ծառերի ճղներից պոկում էր դեղնած տերևները, խմբերով քշում, տանում հեռու ձորերը։ Նույնիսկ քարափի հաս-տաբուն կաղնին խոնարհվում էր քամու առաջ։ Ամայի ձորերում, դեղնակարմիր անտառի և հնձած արտերի վրա իջել էր մի պայ-ծառ տխրություն։ Ջինջ օդի սառնության մեջ զգացվում էր առա-ջին ձյունի շունչը։

Այգում երիտասարդ կեռասենիները մրսում էին, քամուց խըշ-շում։ Սիմինդրի երկար տերևները թրերի նման քավում էին իրար, պողպատի ձայն հանում։ Կարծես ձիավորներ էին արշավում իրար դեմ և սիմինդրի տերևը, որպես բեկված սուսեր, ընկնում էր քա-մու առաջ։ Արևի տակ ժպտում էր վերջին արևածաղիկը և օրորում դեղին գլուխը»։

Խոսքի այս դեղեցիկ հյուսվածքում բառերն ուղղակի զրնգում են։ Դա ոչ միայն այն պատճառով, որ չափազանց ճշգրիտ արտա-հայտում են նկարագրվող երևույթների բովանդակությունը, այլև շնորհիվ այն բանի, որ ամեն մի բառակապակցություն ամբապըն-դում է հայրենի աշխարհի սիրո նվիրական զգացմունքը,— բառը հանդես է գալիս և՛ կոնկրետ իմաստով, և՛ իմաստային այլևայլ երանգներով։

«Արցունքի պես ջինջ օդ», «կապտավուն սարեր», «կարմրին տվող մասրենու թուփ», «դեղնակարմիր անտառ», «մրսող կեռա-սեններ», «վերջին արևածաղիկ»,— հայրենի անկրկնելի աշնան այս կոնկրետ արտահայտությունների ու երևույթների համար գըտ-նըված են և՛ դիպուկ, և՛ իմաստալից բնութագրումներ։ Սրանցից ամեն մեկը առանձին վերցրած թերևս ինչ-որ արտակարգ բան չէ։ Ավելին, մի քանիսը դրանցից սովորական գործածություններ են, բայց բոլորը միասին՝ կողք-կողքի, գեղարվեստական միասնական համակարգում հնչում են արտակարգ ուժով ու ներքին գեղեցկու-

թյամբ: Տեքստի մեջ բառերը կարծես նորոգվում են, ընթերցողի մեջ էլ առաջացնելով այն հույզերն ու մտքերը, որ գրողը ցանկանում էր հաղորդել:

Հավանորեն զգացմունքների այս փոխանցման մեջ է բառի ենթախմաստի գաղտնիքը:

Վերոբերյալ նկարագրական հատվածը աչքի է ընկնում նաև բառի կենդանի շնչառությամբ. բնությունը՝ ամեն մի ծառ ու թուփ, ծառի ամեն մի ճյուղ ու տերև ապրում և շնչում են՝ կենդանի հևքով: Արձակագիրը այնպես է մատուցում «բնության կյանքի» երանգներն ու հնչյունները, շարժումն ու յուրահատուկ տրամադրությունը, որ ընթերցողին նույնպես մասնակից է դարձնում ուշ աշնան բնորոշ երևույթների դիտմանը:

Բակունցը բառը ընկալում է և՛ որպես միտք, և՛ որպես զգացմունք, և՛ որպես ճշմարտություն: Բառի նշակի արժեքավորումը՝ իմաստ, զգացմունք, ճշմարտություն,— հնարավորություն է տալիս պատմողական-նկարագրական խոսքի մեջ իրական երևույթը ներկայացնել և՛ կոնկրետ, և՛ այլաբանական իմաստներով ու զգացմունքային վերաբերմունքով: Դրա շնորհիվ էլ էպիքական-պատմողական ոճը Բակունցի գրվածքներում առանում է լիրիկական հոսանքի կերպարանք, պատումի նեղ սահմերը լայնանում են՝ մինչև հոգեբանական ու փիլիսոփայական խոր ընդհանրացումներ:

Վերցնենք, օրինակ, «Սև ցելերի սերմնացանը» պատմվածքի այն հատվածը, որտեղ հեղինակը խորհրդածում է հողի իմաստի մասին.

«Անմռունչ, հավիտյան հա՛մր կավ...

Ահա հեռվում երևում են այգիների գորշ պարիսպները և տների պատերը՝ կառուցված նույն հին կավից: Արևը խանձել է, քամին և անձրևը պոկել են պարիսպների կաթարները, մի տեղ փոս արել, մի ուրիշ տեղ թողել ջրածայր:

Նստել են կավե հին պատերն այս ընդարձակ դաշտում, ինչպես չոքած ուղտեր: Նրանցից մեկը ցցել է վիզը, մյուսի միայն սապատն է երևում, երրորդը չոքել է առաջի ոտքերի վրա, կարծես հիմա պիտի իջեցնի և հետին ոտքերը:

Գնա մինչև հին Բաբելոն, նլամների աշխարհը, մինչև Աղի լիճը և Միջագետքի խանձված դաշտերը, ամեն տեղ կտեսնես այս բիբլիական կավը, մահարձանի պես մի չինար և սրբազան բլուրներ:

Իսկ այս դաշտում ինչքան արագ են մահանում պարիսպները,

Երկաթե անիվները տրորում են բրդոտ սարդերին և արգավանդ կավը ուռճանում է նոր սերմերով...»:

Սովորական կավահողի մասին ասված բառերը, բակունցյան պաթետիկ ընկալումով, արտահայտում են և՛ առարկայի կոնկրետությունը, և՛ դիտողի խորհրդածությունը, և՛ խորհրդածողի զգացմունքային վերաբերմունքը. այստեղ են ասում, որ ամեն մի պաթետիկա դեռևս չի նշանակում վերամբարձություն: Պաթետիկան էլ է արդարացվում, երբ գրողը հանդես է բերում բառի և՛ հնչերանգի զգայողություն: Բառի նուրբ և խոր զգացումը, որ ունի Բակունցը, մշակվել է ոչ միայն գրավոր հուշարձանների ավանդությունների հիմքի վրա, ոչ միայն հայ գեղջուկների՝ հողի, բնության ու կենցաղի «դիտակների» հետ ունեցած սերտ շփումներից, այլև հայրենի բնության «լիրիկական» ու «վիպերգական» միջավայրից ստացած անմիջական տպավորություններից: Տպավորություններ, որոնց շնորհիվ նա հայտնագործել է և՛ կաքավի պես կարմիր ոտքերով, դլխահակ ու հեզ մանուշակի, և՛ քամուց իրար քսվող սիմինդրի տերևների պողպատի ձայնի, և՛ հրացանը մահակի նման բռնող հայ գեղջուկի, և՛ ծառի ճյուղը չոբանի մահակի պես ուսած արջի, և՛ Մթնաձորի «հրաշքի»՝ սպիտակ շորերով կնոջ, և՛ նժույգի կապտավուն մորթի վրա ցրված աստղեր հիշեցնող սպիտակ նշանների, և հարյուրավոր նման համեմատություններ ու բառային կապակցություններ, որոնք շռայլ առատությամբ սփռված են Բակունցի էջերում:

Բառի զգացողությունը սուբյեկտիվ երևույթ է: Այն բոլոր բառերը, որոնք Բակունցի գրչի տակ ճառագայթում են իրենց գեղեցկությունը, մեծ մասամբ գրանցված են բառարաններում. միայն նրա զգացողությամբ է բառարանային «անկենդան» միավորը դառնում կենդանի երևույթ:

Բակունցը շոշափում է, համտես է անում, զգում ու «ապրում է» բառը, այսինքն վերջինիս արտահայտած առարկան, և ոչ թե բառը գործ է ածում հայեցողաբար, դրա գործածության սովորույթի ուժով: Կ. Չուկովսկին, ռուսաց լեզվի փայլուն դիտակներից մեկը, ունի այսպիսի մի արտահայտություն՝ «ժողովրդական գեղագիտական ճաշակ»: Բակունցի մասին կարելի է ասել, որ նա ունի բառի ընտրության ու գործածության ժողովրդական գեղագիտական ճաշակը, որով և պայմանավորված է նրա արձակի արտահայտչական միջոցների՝ համեմատությունների, դարձվածաբանության, էպիտետի, մետաֆորների ժողովրդական հիմքը, նրա «բառային պատկերների» բնականությունն ու անմիջականությունը:

Բակունցի պատմվածքների «պոետական տնտեսությունը» նույնպես, ինչպես նրա գեղարվեստական պատկերն ու ամբողջ լեզվամտածողությունը, ունի ժողովրդական ծագում:

Վերցնենք, օրինակ, նրա պատկերային մտածողության համար այնքան բնորոշ պարզ ու ծավալուն համեմատությունների համակարգը:

Հողի, բնության, գյուղական աշխատանքի, կենցաղի ու միջավայրի, գյուղական զբաղմունքների՝ այգեգործության, որսորդության, հողագործության, բրուտագործության հետ կապված հասկացություններից, առարկաներից ու հատկանիշներից է Բակունցը կառուցում իր համեմատությունները, պահպանելով նրանց ժողովրդական երանգը: Ահա, օրինակ, մի քանի նմուշ նրա պարզ համեմատություններից. «Աղջիկները գեղնել էին սերմացու վարունգի պես», «աչքերը՝ կաավհատի կապույտ ծաղիկներ» («Աքաբում»), «Գարնան ծիծեռնակի պես կռնատ տղերք» («Այու սարի լանջին»), «պայրույթը ծառս էր լինում սանձարձակ ձիու պես» («Օրանջիա»), «կրծքի մազերը՝ խճճված մացառուտ» («Ծիրանի փողը»), «վրնջում է ձին, ինչպես սանձարձակ ուրախությունը», «գեղին ալվամազը փայլում է, ինչպես նոր ծլած սիզախոտը» («Բրուտի տղան»), «չիբուխների կրակները՝ խոտերի մեջ լույս տվող բզեզներ», «գլխում մի հարց պտույտ էր անում, ինչպես կամը կալում» («Կարմրաքար»), «լղար՝ դարմանով պահած ձիու պես» («Ջոռբան») և այլն:

Համեմատությունների այս շարքը,— դա կարելի է անվերջ շարունակել,— և՛ կառուցվածքով, և՛ բաղադրությամբ, և՛ արտահայտման ձևով զգալի չափով պահպանում են ժողովրդական ծագման հատկանիշները. գրքային համեմատությունների վերացական ու աննյութական տարրերից սրանք տարբերվում են իմաստի կոնկրետությամբ, լիքը մարով, բառային նյութի թանձրությամբ: «Գարնան ծիծեռնակի պես կռնատ տղերք» համեմատությունն, օրինակ, մի կուռ դրամա է, որ բնութագրում է պատերազմի տարիների հայ գյուղի ողբերգությունը:

Ժողովրդական մտածողությունը իր դրոշմն է դրել նաև բակունցյան ծավալուն համեմատությունների համակարգի վրա:

«Հաղրոն առավ իր կնոջն ու աղջկան և ծերպերով, քարայծի արահետներով անցավ լեռից լեռ, քարանձավից քարանձավ, կրակ ընդհղեն, և՛ ալուճ, և՛ մասուր,— ապա հոգնած, ահը աչքերի մեջ գնաց հարավի կողմը, գնաց մերթ իբրև քուրդ հովիվ, մերթ իբրև քաղցած գայլ և հասավ անծանոթ մի աշխարհ»: «Քուրդ հով-

վի» ու «քաղցած գայլի» հետ համեմատելով Հազրոյի փախուստը, Բակունցը անպայմանորեն ելնում է այն պատկերացումներից, որ մշակվել է ժողովրդի մեջ՝ դաժան օրերի բովանդակությունն արտահայտող բառակապակցություններով։

Ժողովրդական ֆոլկլորային ակունքներ ունեն նաև Բակունցի կիրառած դարձվածքայնությունը (идиомы), այլաբերությունը (троп), մետաֆորները։ Ստեղծվելով ժողովրդի լեզվա-ոճական առօրյայում, լեզվի արտահայտչականության այդ միջոցները գրական կիրառության ժամանակ պահպանում են խոսքի ժողովրդական կառուցվածքը և նախադասությունը դարձնում են ավելի սեղմ ու ավելի արտահայտիչ։

Ճիշտ է նկատում Ռ. Իշխանյանը ժողովրդական դարձվածաբանության առատ գործածությունը ոչ միայն առանձին դարձվածքների ձևով, այլև Բակունցի խոսքի քերականական համակարգում։ Մասնավորապես նա դիտում է բայի հարադիրների նախասիրությունը բայի գրական սովորական ձևերից. «փոխանակ ասելու կանչում է, հարցնում 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, մտաՀան է անում, միտն է բերում, ցոլ է տալիս, ականջովն ընկավ, ճաշ արին և այլն»[10]։

Բակունցի հեղինակային խոսքի համար բնորոշ է այս կամ այն միտքը խտացնող ժողովրդական դարձվածքների կիրառությունը, որը լեզուն ազատում է բառի ավելորդ ծախսերից ու շռայլումներից. «Միտքը ման էր ածում գյուղի ծանոթ տներում», «Շինականի ապրուստի մասին նախրապանից հարցրու», «առանց չորան ոչխար չի լինի», «սարն ու ձորն ընկած կապրեմ», «բերանը ման է ածում» և նման՝ ժողովրդական միջավայրում հյուսված բազմաթիվ դարձվածքային ոճերը՝ գրական տրանսկրիպցիայով, հեղինակային խոսքն են բերում ժողովրդական մտածողության բանձրությունը։

Այլաբանության-փոխաբերության պատկերային միջոցները նույնպես ժողովրդական ծագում ունեն. դրանից էլ բակունցյան այլաբերությունների իմաստային հարստությունն ու թանձրությունը, որոնց մասին կարելի է կիրառել հայտնի բանաձևը. «որպեսզի բառերին նեղվածք լինի, իմաստին ընդարձակություն»։ Ահա օրինակ, «Հյումբաթի ձորի աստղը թեքվեց» փոխաբերությունը։ Սո-

[10] Ռ. Իշխանյան, *Բակունցի ստեղծագործության լեզուն և ոճը* (տե՛ս «Ակսել Բակունցի ստեղծագործությունը» ժողովածուն), Երևան, 1959, էջ 204։

ֆիլոլոգիական մի ամբողջ տրակտատի է փոխարինում փոխաբերական իմաստով գործածված խոսքը, որ և բնութագրում է նահապետական կյանքի նահանջը՝ «քաղաքակրթության առաջ: Կամ ահա՝ «թրի սուր ժամանակն է» ժողովրդական արտահայտությունը, որ բնութագրում է պատերազմի ծանր ժամանակաշրջանը:

Բակունցի բառագործածության համար բնորոշ է ոչ միայն պարզ փոխաբերությունների («լուսինն արծաթ շաղ տվից ջրի երեսին», «Շնչագրում էին գյուղը» և այլն) օգտագործումը՝ խոսքի ժողովրդական երանգը պահպանելու եղանակը, այլև պարզ ու ծավալուն մետաֆորների համադրությունը:

«Միրանի փողը» պատմվածքում, օրինակ, անընդհատ շղթա են կազմում «հացի տեղ արուն շատ կերանք», «եղանք գոմշի կոտոշ, կպանք իրար», «հրդեհվում էր մի անտառ, և նրանք եղնիկների խմբերի նման այրվող ծառերի միջով, եղջյուրներով բացում էին իրենց ճանապարհը», «սև թոն եկավ, արուն առու ելավ», «կրակը լափեց և՛ սերմ, և՛ սերմնացան» և նման բազմաթիվ փոխաբերական պատկերները: Դրանք ոչ թե ձևական խնդիր են կատարում, այլ գեղարվեստական մտածողության մոմենտ են՝ այլաբանության դերով:

Մետաֆորական մտածողության էությունը,— ասում են դրականության տեսաբանները,— այն է, որ մի առարկայի մեջ դիտվում է մյուսի նմանությունը և հայտնաբերվում է այդ նմանության էությունը: Առարկան բացի իսկական նշանակությունից, հիշեցնում է ինչ-որ ուրիշ բան: «Միրանի փողից» բերված օրինակները ևնթարկվելով այս օրինաչափությանը, հայտնաբերում են միաժամանակ ուրիշ կարևոր հատկանիշ նույնպես: Դա նրանց ազգային բնույթն է: Այդ մետաֆորները չի կարելի պատկերացնել հայկական պատմությունից ու հայկական բնության զուգահեռներից դուրս:

Բակունցի պատկեր-մետաֆորները ճշգրիտ են, դիպուկ, խոր և միաժամանակ բազմիմաստ: Այդ տեսակետից անզուգական է մանուշակի ճոճքի և բզեզի ծավալուն մետաֆորը:

Ուշագրավ է, որ մետաֆորական արժեք են ստանում նաև բայությունյան համեմատությունները («արջերը սուլում են չոբանի պես», «ղայրուլլին էր ծառս լինում սանձարձակ ձիու պես») ու անգամ մի շարք էպիտետներ:

Բակունցի էպիտետը նույնպես անհատական դիտողականու-

թյան ծնունդն է և ոչ թե գրքային, «ծերացած» բառերի օգտագործում՝ առարկայի բնութագրության համար: Էպիտետը ոչ միայն կոնկրետ է, այլև բանաստեղծական-հուզական: Իր բուռն, ուժեղ սիրո գույներն է տալիս Բակունցը երևույթներին: Այդ իսկ պատճառով նրա էպիտետը այնպես հագեցած է զգացմունքով ու տրամադրությամբ:

Էպիտետի կիրառության անզուգական նմուշ է, օրինակ, հայկական լեռնաշխարհի գեղեցկուհուն ասած խոնարհ մակդիրը: «Խոնարհ աղջիկը» պատմվածքում հերոսուհու արտաքին գեղեցկության մասին ընդամենը մի ակնարկ է արվում՝ («աչքերը փայլում են սարյակի փետուրների նման սև»), իսկ մնացած բոլոր բնութագրությունները վերաբերում են նրանով հիացած մարդու վերաբերմունքին («Չգիտեմ, աղջիկը ժպտաց, թե չէ: Բայց ինձ այդպես թվաց. գլուխը խոնարհեց և փշրեց ձեռքի բարակ ճյուղը», «բրդե շալով աղջկա գլուխը, ոտքերը ձյունի մեջ և ձյունի ճերմակ արյան վրա օձի պես սև պարանը», «կողքիս կանգնել էր և մատներով խաղում էր գոգնոցի եզրերի հետ»):

Չնայած արձակագրի ժլատությանը՝ խոնարհի արտաքին գեղեցկությունը նկարագրելիս, այդուամենայնիվ, նա ընկալվում է որպես կատարյալ գեղեցկության մարմնացում, իսկ այդ տպավորությանը մեծապես նպաստում է ընտրած էպիտետը:

Ոչ թե նեզ, ոչ թե ամոթխած, ոչ թե ճմուռլ աղջիկ, այլ խոնարհ աղջիկ,—անհավատալիորեն ճշգրիտ ու բանաստեղծական բնութագրություն:

Սա մի էպիտետ է, որ լայն է իր կոնկրետ իմաստից ու ձեռք է բերել մետաֆորի արժեք:

Դժվար է, իհարկե, խոնարհ էպիտետի համար ցույց տալ որևէ ֆոլկլորային սկզբնաղբյուր, սակայն ակնհայտ է նաև այդ, ինչպես նաև ուրիշ բակունցյան էպիտետների ժողովրդական իմաստաբանությունը:

Այսպես, օրինակ, Հովհ. Թումանյանի ժամանակի մարդկանց մասին Բակունցը գործ է ածում «լուսերես ծերունիներ» արտահայտությունը, որտեղ լուսերեսը փոխաբերական էպիտետ է, ժողովրդական իմաստաբանությամբ ստեղծված: Այստեղ ոչ թե բնորոշվում է հայ գյուղացիների դիմանկարը, այլ նրանց աղնվությունն ու արդարությունը, նրանց հոգու մաքրությունը:

Կամ, օրինակ, Բակունցը գործ է ածում նրագի պես արդարոճը, որը մի մասով համեմատություն է, մյուս մասով՝ դարձյալ

փոխաբերական էպիտետ: Աղբարը բազում հարաբերություններով հանդես է գալիս Բակունցի տողերում և համարյա թե նրա համար դարձել է մշտական էպիտետ՝ հավասարազոր ժողովրդական բանահյուսության ավանդությանը:

Էպիտետը Բակունցի բառարանում հաճախ ծառայում է առարկայի հարուցած զգացմունքի ուժեղացմանը, մանավանդ այն դեպքերում, երբ առարկան բնորոշվում է կրկնակի էպիտետով: «Մի վիթխարի ծիրանի փող» կապակցության մեջ վիթխարի և ծիրանի մակդիրները ոչ թե տարբեր հատկանիշներ են արտահայտում, այլ մի հատկանիշ:

Զգացմունքի ուժեղացումով էլ ամենասովորական բառերն անգամ բակունցյան գործածությամբ բացում են իրենց մեջ թաքնված պատկերային կշիռն ու նրբերանգները:

6

Բակունցի բառագործածության ժողովրդայնությունը արտահայտվում է ոչ միայն նրա արձակի պատկերային համակարգում, այլև ժողովրդական բառապաշարի ու ժողովրդական խոսքի բնկորների ուղղակի օգտագործման մեջ: «Բակունցի ստեղծագործության լեզուն և ոճը» հոդվածում Ռ. Իշխանյանը դասակարգել է բազմաթիվ լեզվական փաստեր՝ խոսքի կրկնակներ (ծոր-ծոր, լոք-լոք, կաս-կարմիր, ահել-ջահել, պատաս-պատաս, հարս ու աղջիկ), բնաձայնական բառեր (գվվալ, փսփսալ, շուլալվել, ընդնդալ, կոլոլվել), անձնանունների ու տեղանունների ժողովրդական արտաբերումներ (Աթա ապեր, Մինա բիբի, Դարբինի Աղալո, Ջեռանց Վաննես, Ցուրտ աղբյուր, Գյունեյ թաղ), դրական համարժեքը չունեցող բառեր (ծալքատեղ, կռնատակ, ունքամիջ, կռաժմունք, ծպուռ, ջրատար, քերծ, կալատեղ), գավառական բառարաններում չգրանցված բառեր (եկահալ, քել, խազալ), բարբառային բառաձևեր (աշունք, գարունք, արնոտ, իրիկուն), հոլովման ու խոնարհման բարբառային քերականական ձևեր (աշունքվա, տնեցոց, եզանը), ժողովրդական հարադիրներ (շար ընկած, շալակ կապել), նախադասության կառուցման ժողովրդական ձևեր՝ ձևական ենթակայի սղումով (նախրապանն է, միրհավն էր),— և այլն, որոնք ապացուցում են, մի կողմից Բակունցի արձակի լեզվի ժողովրդական աղբյուրները, մյուս կողմից՝ նրա բառագործածության հմտությունը:

Ժողովրդական բառապաշարի օգտագործման նրա սկզբունքը հետևյալն է. օգտագործել այն բառերը, որոնք կորցրել են իրենց բարբառային հատկանիշը և մտել են համահայկական բառապաշարը, դարձել են ընդհանուր ու հասկանալի՝ տեղավայրերի մեծ մասի համար: Առանձին շեղումներ այս օրենքից, մանավանդ առաջին շրջանի գրվածքներում, անշուշտ, կան, սակայն նրա լեզվական էվոլյուցիան տանում է այդ ճանապարհը: Ուրիշ խոսքով՝ նրա արձակում նվազագույնի է հասցված գավառաբանությունը (դիալեկտիզմ-պրովինցիալիզմը): Բակունցի բառարանի ուսումնասիրությունը բերում է այդ հետևությանը:

Դ. Դեմիրճյանի ձեռագիր թղթերի մեջ պահպանվել է դնահատականի այսպիսի մի բնկոր. «Բակունցը բառաորոնում չունի»:

Դեմիրճյանը նկատի ունի ոչ թե ուղղակի բառաորոնումը, այլ նոր բառերի ստեղծումը: Իսկ թե ինչու էր Բակունցը՝ լեզվի օրենքների փայլուն գիտակը, հրաժարվում նոր բառեր հնարելուց, դա նույնպես որոշակի սկզբունք էր նրա համար: Այդ մասին նա ասում է. «Շատ անգամ ստիպված ենք լինում հնարել բառ, իրար կցել ու նոր խոսք ստեղծել, այն ժամանակ, երբ մեր գյուղերում հազար տարիներ գործ են ածվում որոշ տերմիններ ու բառեր»[11]:

Իր գրական աշխատանքը, այդ թվում նաև գրվածքների լեզվական ձևավորումը, նա չէր պատկերացնում ժողովրդի անմիջական շփումից անկախ: 1929 թվականին գրած մի նամակում Բակունցն ասում է, որ մտադիր է դուրս գալ շրջագայության՝ ժողովրդագիտական նյութեր հավաքելու նպատակով. «Որոշել եմ սապոգներ հագնել, մի սումկա ուսս գցել, ման գալ գյուղեր, քաղաքներ, հավաքել փշուրներ և մի քանի բան ստեղծել»[12]:

Բակունցի ֆոլկլորային իմացությունը մի կողմից սնվում էր գրքային աղբյուրներից, մյուս կողմից բերներբերան անցնող այն պատմություններից, դարձվածքներից ու ոճերից, որ լսում էր նա՝ անմիջականորեն շփվելով գեղջուկների հետ: Ժամանակակիցները պատմում են, որ Բակունցը ֆոլկլորային ու պատմագիտական գրքերի սիրահար էր. ձեռք էր բերում հեքիաթների, լեգենդների, առածների ու ասացվածքների ֆոլկլորային ժողովածուներ, ժողովրդական բառ ու բանի բառարաններ, իր անձնական փորձով՝ «լսածով» ձեռք բերածը ստուգում գրավոր սկզբնաղբյուրով և հա-

---

[11] «Գյուղատնտեսական կյանք», 1925, № 4:

[12] Աբել Օրդուխանյանին 1929 թվականի ապրիլի 16-ին գրած նամակից:

կառակը, գրանցված ոճն ու գործվածքը ամրապնդում «լսածով»։

Առանձին ուսումնասիրության նյութ է «Բակունցը և ժողովրդական բանահյուսությունը» թեման, որը ենթադրում ենք, հետազոտողին հետաքրքրական նյութ կտա նրա ոճակառուցման բնկղբունքների վերաբերյալ։ Բակունցի արձակում անպայման կան ֆոլկլորային տարրեր ու տողեր,—չեմ խոսում առածների ու ասացվածքների մասին,—գերազանցորեն իր ծննդավայրի՝ Զանգեզուրի ֆոլկլորից։

Այսպես, բակունցյան անձնանուններն մեծ մասամբ ֆոլկլորային մեկնաբանություն ունեն, մանավանդ երգիծական մականունները, որոնք ոչ միայն վերաբերմունք են արտահայտում, այլև ամեն մեկը իր մեջ մի ամբողջ պատմություն է թաքցնում։

Ֆոլկլորային տողերը Բակունցի արձակի մեջ մուտք են գործել և՛ իբրև պատկերներ («Միրուքի վրա ձյուն է նստել ու Միրուքը հասատացել, մեծացել է», «ագին ծաղիկ կովը»), և իբրև ֆոլկլորային ցիտատներ («կանաչ-կարմիր կապեմ», «ահել-ջահել վեր կացան», «ազգ ու բարեկամ հավաքվեցին»), և իբրև ժողովրդական տավտալոգիա («կալ-կալսել», «պակաս-պռատ», «ճոթ ու կտոր», «գայլ ու գաղան»), և իբրև բառաբեկոր (ցլունք, ցալքուն, ծլոնգ), և իբրև ֆոլկլորային հիպերբոլա («ձորերում հեղեղն է վշշում»)։ Ֆոլկլորի ոճը ամրապնդում է Բակունցի խոսքի ժողովրդական կազմությունն ու պատկերավորությունը։

* *
*

Հովհաննես Թումանյանը դեռ 1916 թվականին, Գրողների Ընկերության երեկույթին կարդացած «Հայոց գրական լեզվի խնդիրը» զեկուցման մեջ ասում էր. «Հայոց գրական լեզվի խնդիրը, զանազան շրջաններ անցնելուց հետո, վերջնականապես պիտի վճռվի ժողովրդական լեզվի կատարյալ հաղթանակով, ժողովրդական լեզվի հաղթանակը պիտի պսակվի ազգային ուժեղ գրականությամբ, իսկ ազգային ուժեղ գրականություն՝ կնշանակի ինքնուրույն ու հզոր ժողովուրդ»[13]։

Բակունցի արձակը հայոց գրական լեզվի շինարարության մի կարևորագույն հանգույցն է, ազգային ուժեղ գրականության վիճակներից մեկը։

---

[13] Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, 1951, էջ 380։

Մանրանկարիչների, ոսկերիչների, փորագրիչների նուրբ ու երկյուղած աշխատանքն է հիշեցնում Բակունցի նախադասությունը: Նրան, ինչպես վկայում են ժամանակակիցները, օտար չէր «բառի տանջանքը»: «Կարող էր մի ամբողջ գիշեր տքնել մի նախադասության վրա»,— ասում է Գ.Մահարին:

Դժբախտաբար, չեն պահպանվել Բակունցի ձեռագրերը՝ նախնական տարբերակներն ու սևագիրները, որոնք հնարավորություն կտային հետևելու նրա ստեղծագործության լաբորատորիային՝ պարզելու բառահղկման ու փայլեցման, նախադասության ձևավորման, «ջնջելու» և «արտադրելու» ընթացքը:

Համեմատական տեքստաբանության համար մասնակի հնարավորություն տալիս են Բակունցի այն պատմվածքները, որոնք «Մբենաձորից» հետո մտել են «Սև ցլերի սերմնացանը» հավաքածուն՝ հեղինակի կողմից կատարված խմբագրություններով: Մի շարք պատմվածքների երկու բնագրերի համեմատությունը որոշակի ցուցադրում է նրա խոր ակնածանքը բառի ու նախադասության նկատմամբ:

Կատարված խմբագրությունները հիմնականում լեզվա-ոճական բնույթ ունեն,— սակայն դրանց դերը ոչ միայն լեզուն բարեկազմ դարձնելու նպատակին է հանգում, այլև պատմվածքի արտահայտչական հատկանիշների՝ հնչերանգի, ռիթմի, պատումի շեշտի ուժեղացմանը:

«Սաբու» պատմվածքը վերջին տարբերակում (1933) ունի այսպիսի մի նկարագրական հատված. «Կա մի հին աղանդ Սաբու գյուղում: Մբենած այդ աշխարհում հին առասպելների հետ հավասար մնացել է այդ աղանդը: Եվ ինչպես անտառի գազանը մնացել է անաղարտ, Սաբու գյուղում այդ հնօրյա հավատքը մնացել է, ինչպես անտառի կուսական թավուտը»:

Մեջբերված հատվածը «Մբենաձոր» գրքում (1927) ուներ հետևյալ տեսքը. «Կա մի հին աղանդ Սաբու գյուղում: Մբենած այդ աշխարհում հին առասպելների հետ հավասար մինչև այժմ էլ մնացել է այդ աղանդը: Եվ ինչպես անտառի արջը մնացել է նույնիսկ վայրի, ինչպես դարեր առաջ, այնպես էլ հնօրյա հավատքը Սաբու գյուղում մնացել է անաղարտ, որպես անտառի կուսական թավուտ»:

Մի քանի ոճական ուղղումների (գազան՝ արջի փոխարեն), աննշան հավելումների (ավելացրել է «այդ» բառը, որ պարզում է

աղանդի որպիսիությունը) և գերազանցորեն հապավումների միջոցով (դուրս է գցել «ինչպես դարեր առաջ» խոսքը, որի իմաստը արդեն կա «հնօրյա հավատքի» մեջ) պարբերությունը դարձել է ավելի բարեկազմ, արտահայտիչ ու ամփոփ:

Մի ուրիշ օրինակ: «Մթնաձորի» տարբերակում եղել է. «Պառավները երիտասարդ որսորդներին պատմում են Գեուշի պողպատե թրի մասին, որի սրի հարվածով նա արջի գլուխն էր կիսում: Մի ուրիշ հերոս, որի վրա երեք արջ են հարձակվել միանգամից, կոխ է բռնել նրանց հետ, բարձրացել ծառը՝ ոտքի մի թաթը թողնելով արջի բերանում»:

Այս պարբերությունը հետագայում փոխվել է և ստացել հետևյալ տեսքը. «Ծերունիները երիտասարդ որսորդներին ավանդում էին Գեուշի պողպատե թրի մասին, որի մի հարվածով նա կիսում էր արջի գլուխը: Մի այլ հերոս, որի վրա հարձակվել են երեք արջ, կոխ է բռնել նրանց հետ, մեկին սպանել, ապա բարձրացել ծառը, ոտքի թաթը թողնելով գազանի երախում»:

Վերջին ուղղումները, ինչպես տեսնում ենք, համարյա աննշան են (պառավները դարձել են ծերունիներ, «պատմում են»՝ «ավանդում են», «արջի բերանը»՝ «գազանի երախ», «այլ հերոսը»՝ «ուրիշ հերոս», սղվել է «միանգամից» բառը՝ «երեք արջի» մեջ կա այդ իմաստը), բայց այդ «մանրուքները» ոչ միայն գրականացնում են խոսքը, պահպանելով նրա ժողովրդական հիմունքները, այլև ավելի են ներդաշնակում «Սաբու» ավանդազրույցի հեքիաթային ոճին ու հնչերանգին: Այսպես, եթե «պատմում են» բառաձևը ուղղակի եղելություն է ներկայացնում, ապա «ավանդում են» ձևը՝ հեքիաթի, ասքի երանգ է մտցնում եղելության մատուցման մեջ:

«Սաբու» պատմվածքում կատարված մյուս լեզվական փոփոխությունները նույնպես ծառայում են նկարագրության այլաբանությանը, այսինքն, ոճաբանական խնդիրներից բացի նաև գաղափարական խնդիրներ են վերցնում իրենց վրա:

Բառերի հապավումներն ու հավելումները կոչված են այն բանին, որ պատմվածքի տեքստը «հարմարեցվի» նրա ոճական կառուցվածքին, ընդգծվեն պատմվող դեպքի ասքային մոմենտները, ավանդության տարրերը,—ուրիշ խոսքով տեքստը հարստացվի պատմվածքի սյուժեին և բովանդակությանը համապատասխանող արտահայտչության գույներով:

Այս ճանապարհն է անցել «Միրհավ» պատմվածքի, այսպես ասած, «ստեղծագործական պատմությունը»:

Բնագրային էական տարբերություններ կան նախնական (1927) և վերջնական (1933) տարբերակներում, այնքան էական, որ կարելի է ասել՝ համարյա թե գործ ունենք մի նոր ստեղծագործության հետ:

Հետագա միջամտությունները կարելի է խմբավորել երկու կետում: Առաջին. փոփոխություններ, որոնք բնագիրը ազատում են նատուրալիստական ու սոցիոլոգիական շերտերից, «կենսական պատմությունը» տանում են դեպի փիլիսոփայական ընդհանրացումը և, երկրորդ՝ փոփոխություններ, որոնք վերաբերում են խոսքի հնչերանգին, սեղմությանն ու երաժշտականությանը, ժողովրդական բառաձևերի ու արտահայտությունների գրականացմանը, մի խոսքով՝ լեզվա-ոճական բնույթ ունեն: Երկու տեքստերի բաղդատությունը ցույց է տալիս, որ քայլ առ քայլ, նախադասություն առ նախադասություն, բառ առ բառ Բակունցը վերանայում է պատմվածքը, «մաքրում» ավելորդ, կոպիտ շերտերից, մշուշապատ ու անբնական գծերից, հարստացնում նոր երանգներով ու նոր հատվածներով: Եվ տեքստը հավելելու և այս կամ այն նախադասությունն ու բառը հապավելու ստեղծագործական տառապանքը մեծապես նպաստել է մտահղացման խորացմանն ու արտահայտչության եղանակների պարզեցմանը:

Նախ դիտենք այն փոփոխությունները, որոնք էական նշանակություն ունեն պատմվածքի իմաստի տեսակետից: Պատմվածքի երկու տարբերակում էլ հիմնակմախքը մնացել է անփոփոխ: Դիլան դայի, Սոնա, միրհավ, ջահելության հուշեր, ծերունական տապավորություններ, աշուն ու հնձան,— այս ամենը կան թե՛ մեկում և թե՛ մյուսում: Բայց եթե առաջին տարբերակում Դիլան դայու վերհուշը խորտակված սիրո մի սովորական պատմություն է, ապա երկրորդ դեպքում պատմվածքը ճեղքում է իր կոնկրետությունը և շրջվում է մարդկային գոյության փիլիսոփայության կողմը:

Ի՞նչ հապավումներ ու հավելումներ են բերել այդպիսի արդյունքի: Առաջին տարբերակում Դիլանի ու Սոնայի հարաբերությունը Բակունցը նկարագրում է ավելի կոնկրետ, հասնելով նույնիսկ նատուրալիստական մանրամասնությունների: Այսպես, հնձանի դեպքը նկարագրվում է հետևյալ ձևով. «Զիմացավ Դիլան դային, Սոնայի ականջին փսփսաց թե՝

— Անխի՛ղճ, կարոտել եմ, էրված եմ...

Փսփսաց, կուռը ճտով պատ տվավ, պաչ արեց Սոնայի թշերից: Այնքան դուրեկան էր շույը վեր չարած, նոր հագած կարմիր հալավի հոտը, այնքան տաք էր հնձանում... Սոնան օձի պես կեռու-

մեռ էր անում, աշխատում ազատվել նրա ձեռքից, խնդրում էր, խոստանում:

— Կգամ, պիշերով կգամ,— բայց Դիլան դային չէր թողնում:

Չթողեց, մինչև չթուլացավ, չկշտացավ... Երբ Սոնան դուրս եկավ հնձանից, Դիլան դային էլ տաշտին չմոտեցավ, խաղողը կոխ չտվեց: Նրան թվաց, թե ամեն տեղ Սոնայի հալավի հոտը կա, տաք մարմին էր զգում»:

Այս տեսարանը երկրորդ տարբերակում (1933) ներկայանում է հետևյալ տեսքով. «Ու չմտացավ գինուցն էր, թե հնձանն էր տաք, Դիլան դային չմտացավ: Սոնայի ականջին շշնջաց.

— Կաց, անխիղճ...

Շշնջաց ու պինդ-պինդ փաթաթվեց նրան: Այնքան դուրեկան էր նրա շույը վեր չարած, լաջվարդ հալավի հոտը, այնքան տաք էր հնձանը:

Սոնան օձի պես կեռումեռ արեց, փորձեց ազատվել նրա բազուկների օղակից, կարոտով խնդրեց, խոստացավ... Որպես եղեգ ճոճվեց նրա դալար մարմինը և մեջքը խոնարհեց... Անխմաստ մաքառումից հոգնած, հարսը սրտաբուխ նրան ընծայեց իր մարմինը,—որպես անարատ զոհ: Եվ նա ագահ համբուրեց հարսի կարմիր լար շրթունքը, անհագուրդ հիացավ ոսկեդեղձան հյուսերով, որ ծփում ու խշշում էին լուսեղեն լանջի վրա:

Հետո թևը ջարդված հավքի պես Սոնան ամաչկոտ դուրս թռավ հնձանից, մի անգամ էլ շորորաց այգու շաղոտ խոտերի վրա և նետվեց թողեց լաջվարդ շապիկի բույրը»:

Առաջին դեպքում գործ ունենք սենտիմենտալ սիրահարի հետ, երկրորդ դեպքում՝ սիրո բանաստեղծի հետ, տարբերություն, որ մատնում է պատմվածքի հետագա մասերի համեմատությունը նույնպես:

Առաջին տարբերակում Դիլանը ընդգծվում է նույնիսկ որոշ ցանկասիրությամբ («խաղողից ավելի լավ Սոնան էր, մարմինը քաղցր մաճար», «լուսնյակ գիշերին այնպես էր թվում, ասես այդ նույն դեղի վրա պառկել է Սոնան»):

Երկրորդ տարբերակում կրքի բռնկման պահը նկարագրելուց հետո Բակունցը այլևս չի վերադառնում դրա հետ կապված զուգահեռներին, այլ տրամաբանական շեշտը տեղափոխում է Դիլան դայու մաքուր նրազների աշխարհը, խորացնելով Սոնայի և արնակոլոլ միրհավի զուգահեռը:

Այս տեսակետից բնորոշ է պատմվածքի վերջաբանը: Առաջին տարբերակում Դիլան դային սոսկ իր հուշերի հետ է, կորած Սոնա-

յի հետ: Երկրորդում՝ նա դառնում է կյանքի անվախճանության փիլիսոփան. Սոնան առիթ է միայն՝ մտածելու գոյության իմաստի շուրջը:

«Իրիկվա հովից խշշում էին տերևները, սիմինդրի չորացած տերևներն անհանգիստ խմբվում էին այս ու այն անկյունում, պատյտ անում, նորից ընկնում» նախադասությունը վերջին տարբերակում այսպիսի ձևափոխության է ենթարկվել. «Դիլան դային վեր կացավ, եռ քաշեց հնձանի դուռը, երկաթե փակն ամրացրեց, մինչև մյուս գարուն: Ապա կռացավ, դժվարությամբ շալակեց չորացած ոստերի ու ցողունների կապը, և հոգնած ոտքերը ծերունու հուշիկ քայլերով փոխեց դեպի այգու դուռը:

Այդում էլ ոչ ոք չմնաց:

Միայն իրիկվա հովից խշշում էին սիմինդրի կոշտացած ցողունները. չորացած տերևներն անհանգիստ խմբվում էին այս ու այն անկյունում, թպրտում հուսահատ և անմռունչ պառկում սև գուբի մեջ»:

Ուրիշ օրինակներ էլ կարելի է բերել՝ ցույց տալու, թե ինչպես է գրողը «կենսական պատմության» վրայից հանում իրական պատյանը, հեռանում սովորական կապից՝ դեպի անեզր ու անպատյան աշխարհը:

Պատմվածքի իմաստի խորացման տեսակետից կարևոր նշանակություն ունեն ո՛չ միայն տեքստային տարբերությունները, այլև բազմաթիվ նուրբ ու էական հավելումները, նորամուծ հատվածները, նախադասություններն ու բառերը, ինչպես նաև առանձին հատվածների տեղափոխությունը մի տեղից մի ուրիշ տեղ:

Առաջին տարբերակում Դիլանի ու Սոնայի սիրո սկզբնավորման մասին ասված է միայն այսքանը. «Դիլան դային Սոնային վաղուց էր ցանկանում: Ուզել էր, չէին տվել, տերտերանք հարուստ էին, ծնողները նրանց կայքին էին աչք դրել: Սոնան չէր ուզեցել գնալ, հայրն ապառնացել էր»:

Այստեղ պակասում է նրբությունը, և ավելի քան սոցիոլոգիական մեկնաբանություն է տրվում սիրող զույգերի բաժանմանը: Երկրորդ տարբերակում նոր փթթող սերը ստանում է այսպիսի բանաստեղծական նուրբ ու բարձր մեկնաբանություն. «Նրանք մանկության ընկերներ էին և նրանց սերը ծնվել էր նույնքան աննկատ, ինչպես մի գիշերում բացվում է մուշ մանուշակը: Առուների ափին, այգիներում, դաշտերից խուրձ կրելիս, ամառվա լուսնյակ գիշերներին, խոտի դեզի մոտ,— ամեն տեղ այդ սերը ծիծեռնակի պես ճոխորում էր, մինչև հասունացան նրանք, և մի օր էլ մեծատուն Հարևանի շեմ-

քով ներս մտավ Սոնան, հարսի քողը երեսին, արցունքից կարմրած աչքերը՝ պայծառ, որպես լեռնային ծովակ»:

Առաջին տարբերակում, երբ Դիլան դային միրհավի կանչով գնում է մոտակա անտառը, այսպիսի «կոնկրետությամբ է» ներկայացվում նրա և շրջապատի հարաբերությունը. «Դիլան դային մոտեցավ մի դեզի, ձեռքը կոխեց խուրձերի մեջ, տաքություն զգաց: Կեծացել էին խուրձերը, խոնավությունից հասկերը տմկել էին: Դիլան դային գիտեր ում արտն է, կանգնեց դեզի մոտ, գլուխը շարժեց ափսոսանքով:

Երբ որ տերտերանց արտին հասավ, կանգնեց, հենվեց կայծքարով հրացանի վրա, միտք արեց: Սոնան ամռանը քաղհան է արել, կռացել է, մատները փուշը ծակել և հնձվորի համար ճաշ է բերել շալակով, քրտնել է արևի տակ և քրտինքից շապիկը փակչել է լանջին»:

Երկրորդ տարբերակում այս հատվածը կորցնում է իր չափազանց կոնկրետությունը և դառնում ավելի երազային,— Սոնան Դիլան դայու համար այլևս կոնկրետ աղջիկը չէ, այլ սպասված ու չեկած հեքիաթը. «Քայլում էր Դիլան դային շաղոտ խոտերի միջով, հնձած արտերն էր կոխ տալիս, ոսկեգույն ծղնոտները և գլուխը կախ բարձրանում դեպի անտառը՝ արահետի կեռմաններով և թփերի միջով:

Ահա ճամփի եզրին՝ մասրենու պառավ թուփը, նրա մոտ տափակ քարը, որի վրա հովիվներն այժմ էլ աղ են ցանում ոչխարի համար... Խուրձ էին կրում միասին, ինքը, Սոնան: Արևը խանձել էր աղջկա երեսը, ոսկեգեղձան հյուսերի ծայրը: Դեզին ծղնոտի փշրանքներ կային մաղերի արանքում:

...Երբ ծանոթ արտին հասավ, հենվեց կայծքարով հրացանին: Միտք արեց: Սոնան այստեղ մի ամառ քաղհան էր անում, կռանում էր ցորենների վրա, մատները փուշ էին մտնում: Սոնան հընձվորի համար հաց էր բերում, քրտնում էր արևի տակ և քրտնքից շապիկը փակչում էր լանջին:

Լինե՛ր, այնպես լիներ, որ ինքը հնձվոր լիներ, նրանց արտը հնձեր, Սոնան հաց բերեր, շապիկը քրտներ և քրտնած նստեր կողքին»:

Տեքստային փոփոխությունները կոչված են պատմվածքը իր նեղ ափերից տանելու դեպի աշխարհազգացման լայնություն, սոցիոլոգիական բարոյախոսությունից՝ դեպի արվեստ:

Դրան է ծառայում նաև կառուցվածքային աղյուսների տեղափոխությունը: Առաջին տարբերակում, օրինակ, Սոնայի մահվան

վերաբերյալ հաղորդումից անմիջապես հետո, նկարագրում է նրա հողաթումբը. «Գյուղի վերև գերեզմանատունն է: Սոնայի գերեզմանաքարի վրա մամուռ կա, գրերը խանգարվել են, քարը խոնարհվել է, կիսով չափ թաղվել հողի մեջ»:

Երկրորդ տարբերակում այս մասը անցել է պատմվածքի ամենավերջին կետը: Դրանով Բակունցը ուժեղացնում է Դիլան դայու հիշողությունների ողբերգական բովանդակությունը. աշխարհում մնացել է Դիլան դային և մեկ էլ Սոնայի գերեզմանը:

Բակունցը արմատապես վերանայել է նաև պատմվածքի լեզվաոճական հյուսվածքը, որով հասել է, մի կողմից, գեղարվեստական պատկերի պարզության, տողի երաժշտականության, արտահայտման նրբության, մյուս կողմից՝ պատմվածքի ողբերգական շեշտերի ու հնչերանգների ուժեղացման:

Ցույց տալու համար, թե միևնույն հատվածի տարբեր խմբագրությունները ինչքան են հեռացել իրարից, դիմենք առաջին և վերջին խմբագրություններից մի քանի տեքստային համեմատությունների.

Առաջին տարբերակ

«Աշուն էր, պայծառ աշուն: Օդը մաքուր էր, ավելի թափանցիկ, սրբած ապակու պես: Հեռավոր սարերն այնքան մոտ, այնքան պարզ էին երևում, ասես մեկը սրբել, լվացել էր նրանց լանջերը: Աշուն էր, տերևաթափով, արևի թուլացած ջերմությամբ, ցուրտ քամով: Դեղնած տերևները քամին քշում էր խմբերով, տանում հեռու: Ծառերը խշխշում էին քամուց, բոստանում սի-

Երկրորդ տարբերակ

«Աշուն էր, պայծառ աշուն... Օդը մաքուր էր, արցունքի պես ջինջ: Կապտավուն սարերն այնքան մոտ, այնքան պարզ էին երևում, որ հեռվից կարելի էր համարել նրանց մաքուր լանջերի բոլոր ձորակները, կարմրին տվող մասրենու թփերը: Աշուն էր, տերևաթափով, արևի նվազ ջերմությամբ, դառնաշունչ քամիով, որ ծառերի ճղներից պոկում էր դեղնած տերևները, խմբերով քշում, տանում հեռու ձորերը: Նույնիսկ քարափի հաստաբուն կաղնին խոնարհվում էր քամու առաջ: Ամայի ձորերում, դեղնակարմիր անտառի ու հրնձած արտերի վրա իջել էր մի պայծառ տխրություն: Ջինջ օդի սառնության մեջ ղգացվում էր առաջին ձյունի շունչը: Անդամ երիտասարդ կեռասենիները մրսում էին, քամուց խշշում: Սիմինդրի երկար տերևները թրերի նման քսվում էին իրար,

մինդրի չորացած տերևները քավում էին իրար և արևի տակ վերջին արևածաղիկներն էին ժպտում»։

պողպատի ձայն հանում։ Կարծես ձիավորներ էին արշավում միմյանց դեմ և սիմինդրի տերևը, որպես բևկված սուսեր, ընկնում էր քամու առաջ։ Արևի տակ ժպտում էր վերջին արևածաղիկը և օրորում դեղին գլուխը»։

Առաջին տեքստը սովորական բնապատկեր է, ինչ-որ չափով դեկորատիվ լուծումով։ Այդ բնապատկերը չի կարող կայուն հիմք լինել՝ Դիլան դայու հոգու խռովությունը արտահայտելու համար։

Երկրորդ տեքստը՝ հետացող աշնան գույներով, սիմինդրի տերևների ու արշավող ձիավորների հիպերբոլայով, տարերքի մոլեգնությամբ,—համապատասխան նախապրյալ է Դիլանի անհանգիստ բնավորության ցուցադրման համար։

Իսկ ինչպիսի՞ փայլ է ստացել մեջբերված պարբերությունը բառի հղկման, էպիտետի ճշտման, ողբերգական հնչեղանգի ուժեղացման հաշվին։

«Ամեն մի հնչյուն, ամեն մի բառ,— ասում էր Հ. Թումանյանը,— ամեն մի ձև կամ ոճ մի մեծ ստեղծագործություն է ու մի ամբողջ աշխարհ»։ Բառի մշակման ու նախադասության հղկման իր կուլտուրայով Բակունցը հաստատում է Թումանյանին։

Առաջին տարբերակ

«Դիլան դային բերանը բաց նայում էր արնոտ միրհավի հետևից, երբ հանկարծ շատ մոտ լսեց ոռնաձայն, ետ նայեց, աչքերը չռեց, հրացանը ձեռքից վայր ընկավ։ Յասաուլն էր, ահագահա, ռեխը՝ լայն, աչքերը ջուխտ կրակ, տեղով մի զարզանդ։ Մոտեցավ, բղավեց երեսին, ձեռքի մտրակով զարկեց ուսերին, մտրակի ծայրը կպավ երեսին, բթին։ Ոտը դետնով տվեց, թքոտեց։

Երկրորդ տարբերակ

«Դիլան դային ափսոսանքով նայում էր արնոտ միրհավի հետևից, երբ հանկարծ, շատ մոտիկ լսեց ոռնաձայն։ Ետ նայեց, աչքերը զարմանքից լայնացան և հրացանը բնազդմամբ ձեռքից վայր սահեց ծառի հետևը։ Անասնապահն էր, աչերը՝ կասկարմիր ածուխ...

Մոտեցավ, բղավեց, և մինչև ուշքի կգար, նրա մտրակը օդը ճեղքելով չափեց Դիլան դայու ուսը, մինչև թիակների ոսկրը, մրմուռը ծակեց, ինչպես եղինջի հարվածը բաց մսերի վրա։

Շունը, յասաուլի որսկան շունը, մեկ նայում էր տիրոջը, մեկ Դիլան դայուն, մոռում էր, պոչը գետնով տալիս, մեկ բերանը բաց անում, մեկ էլ սկսում հոտոտել թփերի մեջ, որտեղ քիչ առաջ ընկած էր միրհավը արնոտ»:

Անտառապահի որսկան շունը մեկ նայում էր տիրոջը, մեկ՝ Դիլան դայուն, մոռում էր, պոչը գետնով տալիս, մեկ բերանը բաց՝ հուզմունքից հորանջում, մեկ էլ անհանգիստ հոտոտում թփերը, որտեղ քիչ առաջ թիրտում էր արնոտ միրհավը»:

Երկրորդ տարբերակում ընդգծված բառերը այն «աննշան» ուղղումներն ու փոխարինումներն են, որոնք նկարագրվող երևույթները դարձնում են ավելի շոշափելի և միաժամանակ արտահայտիչ դարձնում խոսքը: «Միրհավի» ամբողջ տեքստը,— գրեթե ամեն մի նախադասություն,— ենթարկվել է արմատական ու «աննշան» միջամտությունների: Դրանք, սակայն, ոչ միայն չեն աղարտել հեղինակի անմիջական ոգևորությունն ու նախնական զգացմունքը, այլև կարծես տասնապատկել են դրանք, ոգեկոչել զգացմունքի նորանոր ալիքներ:

«Միրհավը» թվագրված է 1926—1932: Դա պատահական նշում չէ: Բակունցը դրանով ակնարկում է «բառի տառապանքը», որով հասել է հայերեն խոսքի կախարդանքին:

«Միրհավի» տեքստի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Բակունցը համառորեն ձգտել է պատկերի նյութականության, պարզության և արտահայտչության ոճերի բյուրեղացման:

Եթե մի վայրկյան պատկերացնենք, որ կորել են հայ գրականության բոլոր արժեքները և մնացել է միայն «Միրհավը», անդամ այդ դեպքում էլ ամեն մի ընթերցողի համար պարզ կլինի հայերենի դեղեցկությունը, հարստությունը, ճկունությունն ու երաժշտականությունը:

Բառի տառապանքի օրենքներին են ենթարկվել նաև ուրիշ պատմվածքներ: Տեքստը չծանրաբեռնելու համար դիտենք միայն «Ալպիական մանուշակի» երկու խմբագրությունները, բացառապես լեզվա-ոճական փոփոխությունների պլանով:

Առաջին խմբագրություն (1925—27)	Վերջին խմբագրություն (1933)
«...Միայն բուրգերն են երևում»:	«...Միայն սևին էին անում բարձր բուրգերը»:

Արտահայտման գրական ձևը փոխարինված է ժողովրդական ձևով, որը նաև Կաքավաբերդին արժանի խորհրդավորության երանգ է մտցնում խոսքը:

«...Մեկը ձայն պիտի տա զառիվայրով բարձրացողին»:

«...Մեկը ահա ձայն է տալու քարափը բարձրացողին»:

«Զառիվար» գրքային բառը փոխարինված է «քարափ» ժողովրդական գործածությամբ (տեքստի մյուս մասերում նույնպես):

«...Իսկ երբ քամին գզրարի պես ցրում է ամպերը»:

«...Իսկ երբ քամին ցրում է ամպերը»:

Սղվել է «գզրարի պես» համեմատիչը, որ տվյալ դեպքում քամու գործողության հետ ոչ մի կապ չունի. քամին առանց որևէ համեմատության ավելի կոնկրետ է:

«Ոչինչ փայտեղեն, և՛ ոչ մի երկաթյա դուռ, ոչ մի պահակ»:

«Ոչ մի երկաթյա դուռ և ոչ մի պահակ՝ աշտարակի գլխին»:

Տեքստային սղումը՝ «ոչինչ փայտեղեն» և հավելումը՝ «աշտարակի գլխին», վեհություն են խառնում բերդի բակունցյան նկարագրությանը:

«Լռություն կա Կաքավաբերդի գագաթին»:

«Լռություն կա Կաքավաբերդի ավերակներում»:

«Ավերակներում» բառը ընդգծում է այս վայրի հնագույն ծագումը, այնինչ «գագաթինը» ավելի քան ընդհանուր է ու նախադասության իներցիայով եկած:

«Վերևից գետը սպիտակ քաթանի պես է թվում, ասես սպիտակ փրփուրի տակ ոռնում են հազար գամփռ և կրծում քարե շղթաները: Դրա համար էլ նեղ հունի մեջ աղմկում է գետը»:

«Իր նեղ հունի մեջ գալարվում է Բասուտա գետը, ասես նրա սպիտակ փրփուրի տակ ոռնում են հազար գամփռներ և կրծում քարե շղթաները»:

Երկրորդ խմբագրությունն ավելի գեղեցիկ է, ավելի կոնկրետ («սպիտակ քաթանի պես» համեմատիչը ջնջվել է, որպես ավելորդ մի բան, «աղմկում է» բառը փոխարինված է «գալարվում է» բնորոշ բայով, «դրա համար էլ» կապակցությունը, որ և՛ չոր է, և՛ մակաբույծ, դուրս է նետվել):

«Գորշ գույն ունեն անգղն ու ցին, կտուցները հնօրյա դուրի պես կեռ»:

«Ապա բարձրանում է քարե արծիվը՝ կտուցը կեռ թուր»:

«Քարե արծիվ»-ը այս տեքստին, ինչ խոսք, որ ավելի հարազատ է, «հնօրյա» բառը՝ ավելորդ։

«Մանուշակի օրորալը ճոճք է թվում»։

«Մանուշակը ճոճք է թվում»։

«Ճոճքը» արդեն ունի օրորվելու իմաստ։ Բառի սղումը արդարացի է։

«Շոգ կեսօրին գյուղից աքլորը կանչում է, ծոր տալիս որպես բայաթի, աքլորի կանչի հետ պառավ մի շինական, աչքերը ջրակալած, տան սուվերում հորանջում է, ձեռնափայտով ավազի վրա նշաններ գծում, ավերում, նշանների հետ էլ փորփորում գլխով անցածը, մի դեպքից մյուսին թռնում ժայռից ժայռ ցատկող քարայծի պես»։

«Շոգ կեսօրին գյուղում կանչում է աքլորը. աքլորի կանչի հետ պառավ մի շինական հորանջում է տան սուվերում, ձեռնափայտով ավազին նշաններ գծում, նշանների հետ փորփրում գլխով անցածը»։

Երկրորդ խմբագրությունը ավելի բարեկազմ է դարձել, բեռնաթափվելով մակաբույծ ու պարզունակ համեմատություններից («ծոր տալիս որպես բայաթի», «աչքերը ջրակալած քարայծի պես»)։

«Գյուղում էլ, բերդի գլխին էլ, ժամանակը սահում է դանդաղ, տարիները նույն ծառի հազարավոր տերևներն են, իրար նման։ Դրա համար էլ խառնվում է ծերունու հիշողությունը։ Գետը նույնպես էր աղմկում առաջ, ինչպես հիմա, գյուղի գլխին անանց անտառներ տեսավ, երբ առաջին անգամ գյուղի ծայրին հասավ։ Պապն էլ է ապրել նույն քարի գլխին, ինչպես ինքը»։

«Եվ գյուղում, և բերդի գլխին ժամանակը սահում է դանդաղ, տարիները, նույն ծառի նույնանման տերևներն են։ Դրա համար էլ խառնվում է ծերունու հիշողությունը։ Գետը աղմկում է առաջվա հանգով, նույն քարերն են ու նույն քարե արծիվը»։

Առաջին խմբագրությունը արտահայտման եղանակով շատ է մշուշապատ ու ծանր, իսկ երկրորդը «բացթողումների» ու նոր

գույների հարաբաշխման («նույն քարերն են ու նույն քարե արձիվը») հաշվին դարձել է և՛ պարզ, և՛ իմաստուն:

«Եվ դու քանի սերունդ պիտի ապրի Բաստուտա գետի մոտ»:

«Քանի սերունդ է ապրել Բաստուտա գետի մոտ»:

Աննկատելի մի փոփոխություն՝ ենթադրության հնչերանգը փոխարինված է հաստատման հնչերանգով, բայց իմաստային ի՜նչպիսի տարբերություն: Երկրորդ հնչերանգը ծեփում է այս վայրերի դարավոր հնության միտքը:

«Հուզմունքից ընդհատ էր նրա շնչառությունը և ֆետրե գլխարկով մարդուն այնպես էր թվում, թե նրա շնչից են շրթանում ծաղիկ ու խոտ, նրա մատները մորթում են մանուշակներին, ցողունը կաթավի կարմիր ոտ, ծաղիկների ծիրանագույն բաժակները դեն շպրտում, որպես մորթված կաթավի գլուխ»:

Այս ամբողջ պարբերությունը, որ նկարչի ինչ-որ միստիկ ու սենտիմենտալ ապրումներն է վերակոչում, հանված է վերջին խմբագրությունից:

Ուրիշ, մի շարք միջանկյալ հատվածներ նույնպես ջնջվել են նոր խմբագրությունից:

«Եվ ամեն անգամ, երբ նա կբռանում էր, բարձրանում կամ բոբիկ ոտքերով քայլում խոխրի վրայով, զրնգում էին թևերի արծաթագույն սուրմանները, խաղողի հատիկների չափ փոքրիկ զանգուլակների ձայն հանում: Խշշում էր նրա զգեստը, որի փեշերը իջնում էին մինչև ցեխից ու ցրտից ճաքճքած ներբաննները»:

«Ամեն անգամ, երբ նա կռանում էր, բարձրանում, կամ բոբիկ ոտքերով քայլում էր խոխրի վրա, զրնգում էին նրա թևերի արծաթագույն սուրմանները, փոքրիկ զանգուլակների ձայն հանում: Խշշում էր նրա զգեստը, որի փեշերն իջնում էին մինչև մերկ ներբաննները»:

Տեքստային տարբերությունները այստեղ համեմատաբար սակավ են, բայց ի՜նչքան ավելի երազային է դարձել լեռնային կինը՝ «ցեխից ու ցրտից ճաքճքած» բառակապակցության սղման հետևանքով:

«Տղան սունկը կերավ և դարան մտած կաուլի պես աչքերը տնկից կոնսերվի փայլուն տուփին, սպասելով, որ դատարկեն: Պահակը

«Տղան սունկը կերավ և աչքերը սևեռից կոնսերվի փայլուն տուփին, սպասելով, որ դատարկեն: Մարդը տեսավ

տեսավ նրա հայացքը, հասկացավ ցանկությունը և կոնսերվի տուփը, միջին մի քիչ ապխտած միս, մեկնեց տղային»։

նրա հայացքը և կոնսերվի տուփը մեկնեց տղային»։

«Իարան մատած կատվի պես», «միջին մի քիչ ապխտած միս» *արտահայտությունները ջնջելով, հեղինակը ավելի քան մարդկային է դարձրել տղայի ցանկությունը։ Ուշագրավ է այսպիսի մի մանրուք. պահակի փոխարեն քաղաքաբնակ մարդն է կոնսերվի տուփը տալիս տղային։*

«Առավոտյան ծովը բրոնզե հայացքի պես տարուբեր էր լինում, հազար լեզու կովի պես ափերի կրաքարերը լիզում որպես աղաքար»։

«Առավոտյան ծովը բրոնզե հայացքի պես տարուբեր էր լինում և լիզում ափերի կրաքարերը»։

«Հազար լեզու կովի պես» և «աղաքար» *պատկերացումները կապված են գյուղական միջավայրի հետ. Բակունցը ղգացել է դրանց աննկարդաշնակությունը ծովափնյա միջավայրին ու հրաժարվել դրանցից։*

«Հայրը ձայնը քաղցրացրեց, տղային կանչեց, խնդրեց նրա արծաթ դրամը և խոստացավ նրան շոր առնել։ Որպես մարտ ամսվա օր, ձյունամրրիկից հետո արև երևաց կամարի վրա, արցունքները սրբելով ժպիտը երեսին մոտեցավ հորը, արծաթը ձեռքին։ Եվ բառերն իրար կապելով տղան պատմեց թե հյուրի ծոցում կար մի փայլուն իր, մեջը սպիտակ հայելու պես թերթեր։ Արծաթ տվող մարդը մոր պատկերը հանեց թերթի վրա, ծոցը դրեց»։

Կենցաղային այս տեսարանը, որ ուղղակի չի ներդաշնակում պատմվածքի բանաստեղծական ու դրամատիկական բովանդակությունը, Բակունցը նույնպես դեն է նետել, փոխարինելով թեթև ակնարկներով ու կախման կետերով։

«Ալպիական մանուշակը» պատմվածքը իր մյուս հատվածներում նույնպես ենթարկվել է տեքստային վերանայման՝ ջնջվել են կոշտ ու կոպիտ բառերը, բացատրական ավելորդ տեղեկանքները, հղկվել են պատկերները (օրինակ. «կայծակի պես խանդոտ միտքը փայլատակեց գառան մորթու դզակի տակ» ձևի փոխարեն՝ «խանդը կայծակի պես փայլատակեց մռայլ հնձվորի սրտում», «ամպը ջրի կաթիլներ շարեց»-ի փոխարեն՝ «նստեց գիշերային խոնավությունը» և այլն), դեն են նետվել բառային կոշտուկները,— և այդ ամե-

նի շնորհիվ պատմվածքը դարձել է թեթևասահ, ավելի երգային ու նկարչական, ավելի գրական։

Տեքստի գրականացումը, սակայն, չի կատարվել ժողովրդական տարրերի պակասեցման հաշվին։

Այս կապակցությամբ չի կարելի չխոսել մի սխալ տեսակետի մասին, որ արտահայտել է Ռ. Իշխանյանը «Ա. Բակունցի ստեղծագործությունների լեզուն և ոճը» հոդվածում։ Նա գրում է. «1930—31 թվականներից հետո Բակունցի ստեղծագործության մեջ նկատվում է որոշ տեղաշարժ ինչպես թեմատիկայի ընտրության հարցում, այնպես էլ գեղարվեստական պատկերման միջոցների ընտրության, մասնավորապես լեզվի ու ոճի մեջ։ Այդ շրջանում Բակունցի գրած, ինչպես և վերամշակած գործերի մեծ մասի հեղինակային լեզվում սկսում են նվազել ժողովրդական-խոսակցական լեզվի բնորոշ տարրերը։ Հաճախ նույնիսկ այդ տարրերը լրիվ են անհետանում, երբեմն բոլորովին կորչում է արտահայտվելու ժողովրդային եղանակը, մի երկու դեպքում էլ զգացվում են գրքայնության հետքեր (ընդգծումն իմն է.— Ս. Ա.»)։

Այս տեսակետը ճիշտ չէ և՛ փաստական առումով, և՛ որպես սկզբունքային եղրակացություն։

1930—1931-ից հետո է Բակունցը գրել «Կյորևսը» և հրապարակել «Սև ցելերի սերմնացան» ժողովածուն, որոնց լեզվի ժողովրդային բովանդակությունն ու ձևը անվիճելի են։

«Սաբու», «Միրհավ», «Ալպիական մանուշակ» պատմվածքների տեքստային համեմատությունը ցույց տվեց, որ իսկապես զգալի տեղաշարժ է կատարվել Բակունցի լեզվում։ Այդ տեղաշարժը, սակայն, կատարվել է գրական հյուսվածքի առավել ժողովրդականացման ճանապարհով։ Նախ և առաջ նրա խոսքը վերջին խմբագրություններում ավելի ու ավելի մերձենում է կոնկրետ ու առարկայական մտածողությանը, վերացական հասկացողությունները փոխարինվում են կոնկրետ պատկերացումներով։ Տեքստի վերանայման գլխավոր նպատակը Բակունցի համար պատկերների առարկայացումն է,— որ ինքնին արդեն ժողովրդական լեզվամտածողության հատկանիշն է։ Գրքայնությունը, ընդհակառակը, հակված է դեպի պատկերների վերացականությունն ու հանդիսավորությունը, բառի և առարկայի խզումը։

Ինչ վերաբերում է բարբառային ու տեղային բառերի ջնջմանը, ապա դա ոչ միայն չի նվազեցնում լեզվի ժողովրդայնության ազդեցությունը, այլ հակառակը, ամրապնդում է դա։ Բարբառի պատճենումից հրաժարվելով (բարբառ, որ առաջին խմբա-

գրութիւններում տեղ է գտել որոշ չափով գրքային չեզոք տեքստի մեջ) Բակունցը ձգտում է արտահայտման՝ հնչերանգի, ռիթմի, շեշտի ժողովրդայնութեան: Առաջին տարբերակներում Բակունցի պատկերների մի մասը գունատ է, տեքստը ծանրաբեռնված է անմշակ «նատուրայով», հեղինակի լեզուն չի կենտրոնանում միասնական ոճի շուրջը: Երկրորդ տարբերակներում հեղինակը «նատուրան» ենթարկում է իր գեղարվեստական խնդիրներին, «անմշակ» բառային նյութը հղկում է ու փայլեցնում, ազատագրում կոպիտ ձևերից:

Այս մշակումները ցույց են տալիս, որ Բակունցի համար բարբառը ֆետիշ չէ, որ մտահղացումներին ու գեղարվեստական համոզմունքներին համապատասխան նա իրեն է ենթարկում ժողովրդական ոճերը, բարբառային սեթևեթանքից ու կարկատաններից ավելի դերադասելով ու ճիշտ համարելով մտածողության ժողովրդական սկզբունքը:

«Թեմային համապատասխանող ոճ»,— նկատառվյան այս սկզբունքը Բակունցի լեզվի գլխավոր օրինաչափությունն է, որ հաստատվում է նաև տեքստի վրա կատարած նրա աշխատանքի օրինակով:

ՎԵՐՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Այս աշխատության մի շարք էջերում վկայակոչված ռուս գրականագետ Կ. Զելինսկու «Ակսել Բակունց» հոդված-դիմանկարի մի տարբերակը[1] ավարտվում է հետևյալ տողերով. «Բակունցի վախճանը պարուրված է նույնպիսի խորհրդավորությամբ, ինչպես և նրա հերոս Աբովյանի վախճանը:

Խաչատուր Աբովյանը մի անգամ, գիշերը, դուրս եկավ իր տնից, որպեսզի այլևս երբեք չվերադառնա այնտեղ: Եվ նա ընդմիշտ անհետացավ: Բակունցի վախճանը գրվագն էր մի այլ ողբերգության: Մեր կուլտուրայի թշնամիները դուրս բերին Ակսել Բակունցին տնից և նա հեռացավ ընդմիշտ: Նա հերոսաբար, որպես կոմունիստ, դիմավորեց իր մահը: Եվ կարող է այնպես պատահած լինել, որ մահվանից առաջ նրան երևացել են ծագող արևով ոսկեզօծված Զանգեզուրի լեռնագագաթները:

...Եվ ահա, այժմ, վերլուծելով Բակունցի երկերը, վերստին զգում ենք և՛ նրա հայրենիքի գաշտերի բույրը, և՛ տեսնում ենք նրա հերոսների կերպարները՝ զանգեզուրյան գյուղացիներին, և՛ ճաշակում ենք նրա վարպետության գեղեցկությունը:

Շնորհակալությո՛ւն այդ բոլորի համար, Ակսել Բակունց, իմ տազանդավոր ժամանակակից, որին ես երբեք չէի իմացել»:

Շնորհակալության ու ջերմ սիրո զգացմունքը Ակսել Բակունցի հանդեպ ավելի ու ավելի ահագնանում է այն բոլոր ընթերցողների շրջանում, որոնք մի անգամ թերթում են բակունցյան արձակի էջերը և ընդմիշտ հարազատանում նրա հետ: Լավ է ասել սփյուռքահայ գրող Արմեն Դարյանը. «Բակունցին կարդացեք բարձրաձայն՝ հայ մարդու ձեր հպարտությունը իմաստավորելու համար...»[2]:

Բակունցի անունն ու ստեղծագործությունը արդեն հաստատապես մուտք է գործել հայ ժողովրդի լայն զանգվածները. նրա անու-

---

[1] К. Зелинский, Литературы народов СССР, М., 1957, стр. 378.

[2] *«Մեր նշանաբանն է հառա՛ջ», Բեյրութ, 1959, № 32:*

նով կոչվում են դպրոցներ, փողոցներ, դրադարաններ, նրա մասին երգեր են հյուսում սովետահայ անվանի բանաստեղծները, նրա գեղանկարչական կերպարին են անդրադառնում անվանի նկարիչները։

Բակունցին, կենդանությյան օրոք, Զարենցի ձոնած հայտնի բանաստեղծությյան յուրատեսակ արձագանքն են Վ. Նորենցի, Գ. Մահարու, Վ. Ալազանի, Վ. Դավթյանի, Հ. Սահյանի և ուրիշների չափածո տողերը։

Դրանց մեջ առանձնանում է Համո Սահյանի «Միրհավի կանչն ես տանում դարերին» բանաստեղծությունը.

Դու ոչ թե խոսում, այլ երգում էիր,
Ականջ էր անում լեռնաշխարհը քեզ,
Մեր լեռների պես ղրնգում էիր,
Ջրնգում էիր Ցուրա աղբյուրի պես։

Ներդաշնակում էր քո երգը այնպես
Կյանքի որոտն ու սոսափը կյանքի,
Եվ ոլորվում էր հորովելի պես,
Հորովելի պես, բայց առանց հանդի։

Երգդ սրտերի խոպանն էր հերկում,
Ու տառապանքն էր հերքում մարդկային։
Միրանի ծառեր կային քո երգում
Եվ ալպիական ծաղիկներ կային։

Դու կանգնած էիր հայրենի հողին,
Նրանից բուսած ծառ էիր կարծես,
Գյաղբելի նման բարձր էր քո հոգին,
Եվ խոր էր՝ խորունկ Մթնաձորի պես։

Դու քանդակեցիր անմահ կոթողներ,
Սրբատաշ տողեր քանդակեցիր դու,
Արևի շողեր, անձրևի քողեր,
Միրանի փողեր քանդակեցիր դու։

Իջար բարձրաբերձ Կաքավաբերդից,
Մարուխա սարից իջար միգապատ,
Պաղ ջուր խմեցիր Բասուտա գետից,
Հասար Կարմրաքար ու հասար Դորպատ։

Լացացրել է ինձ քո Վանդունց Բադին,
Խոնարհ աղջիկն է ինձ դերել մանկուց,
Վրնջում է դեռ սպիտակ քո ձին,
Իմ հուշերի մեջ, ո՛վ Ակսել Բակունց։

Արձագանքն էիր դու մեր ձորերի՝
Անտառներն ի վեր փռված սարերին...
Եվ շառաչի հետ այս մեծ օրերի
Միրհավի կանչն ես տանում դարերին...

Բակունցի կենդանության օրոք, «բնորդից» կատարված միակ նկարը պատկանում է Փանոս Թերլեմեզյանի վրձինին։ Այդ նկարի արձագանքն են ուրիշ նկարներ, որոնցից առանձնանում է ժողովրդական նկարիչ Էդվարդ Իսաբեկյանի «Ակսել Բակունց» դիմանկարը. կապույտ վերնաշապիկով, հպարտ կեցվածքով, սև ցելերի հաղթահասակ սերմնացանին հիշեցնող Բակունցը այդ նկարում կարծեք թև հսկումի է դուրս եկել հայրենի լեռնաշխարհին, նրա անցյալին ու ապագային, կարծեք թև դարերին է ավանդում հայրենի ժողովրդի հոգեկան նվիրական արժեքները։

Ակսել Բակունցը հայ մշակույթի հավիտենական շարժումը մտած սիրելի ու թանկագին անուններից է, որի վաստակը ընդմիշտ կապրի սերունդների հիշողության մեջ, նրանց հոգում առաջ բերելով երախտագիտության նույնպիսի զգացմունքներ, որոնք ունեն նրա հանդեպ այսօրվա ընթերցողները։

Արդեն քառորդ դար է բաժանում մեզ Բակունցի ողբերգությունից և ուրիշ այդպիսի տարիներ կբոլորեն,— բայց միշտ, ինչպես առաջին ալպիական ծաղիկը, թարմ ու բուրավետ կմնա Բակունցի վաստակը՝ ժամանակի ընթացքի մեջ ավելի իմաստնացած, միշտ կհիշվի աղնիվ ճշմարտությամբ ծանրացած նրա հայացքը, որի մեջ երևում են ժողովրդի ապագայի հրացոլքը, նրա հակատագիրն ու շռայլ ավանդները։

Ամեն մի նոր սերունդ նրա ստեղծագործության մեջ կբացի նոր արժեքներ. մե՛րթ կայծքարի նման փայլատակող, մե՛րթ աշնան անտառի տերևների նման խշշացող, մե՛րթ լիքը հասկերի նման հայթող, մե՛րթ պողպատի պես ղրնգացող ակսելյան բառերի գեղեցիկ հյուսվածքից կբաղի հայրենի հողի, մայրենի լեզվի, ազգային բնավորության, երկրի բնության և ճշմարտության մեծ սերը,—

ավիրական սկզբունքներ, որոնց շաղախից էլ կազմված էր Բակունցի անհատականությունը։ Անկրկնելի անհատականություն, որի կապակցությամբ կարելի է վկայակոչել հին խոսքը. «Բազումք են կոչեցեալք և սակաւք են ընտրեալք»։

Ամեն մի ժամանակաշրջան քննում է գրականության հին պատմությունը և մոռացության է դատապարտում այն ամենը, որ կորցրել է իր նշանակությունը նոր դարաշրջանի համար։ Գրական ժառանգությունը քննվում է և՛ այն օրենքներով, որոնք գործում էին նրանց ստեղծման ժամանակ, և՛ այն ժամանակի օրենքներով, որտեղ քննվում են այդ գեղարվեստական երկերը։ Լավ է այն ժառանգությունը, որը «արդարացվում էր» տարիներ անց,— բռնելով ժամանակի քննությունը։

Այդպիսին է Բակունցի ժառանգությունը, որը ոչ միայն գրական-պատմական պրոցեսի «անհրաժեշտ» ու «անխուսափելի» մասն է՝ նրա շարքային ուրիշ երևույթների կողքին, այլ այդ պրոցեսի գլխավոր հանգույցներից մեկը։

Յուրաքանչյուր գրող պատկանում է իր դարաշրջանին, իր ազգային գրականությանը, իր ժամանակի գրական ուղղությանը։ Բակունցի այդ բազմատեսակ «պատկանելիությունները» բացելու խնդիրն էր այս աշխատության առարկան։

Յուրաքանչյուր գրող պահանջում է հետազոտության այն նպատակը, որ համապատասխանում է նրա վաստակի գեղագիտական էությանը։ Տվյալ գրողին հասկանալու համար, այսինքն նրա բնորոշ առանձնահատկություններն ըմբռնելու համար, անհրաժեշտ է ընդգծել հիմնական, նրան միայն հատուկ կողմերը, նրա ստեղծագործության դոմինանտը։

Բակունցի ստեղծագործության դոմինանտի շուրջն էլ, գեղարվեստական տարրերի տարբեր հարաբերությունների մեջ, կառուցված է այս աշխատությունը՝ հայ գրականության պատմության մենագրական գլուխներից մեկը։

Իմ «Ակսել Բակունց» գիրքը գրված է Բակունցի ստեղծագործության հիմնական դեպքերի և հիմնական հերոսների, հիմնական պաղպաղանների և արտահայտման հիմնական միջոցների մասին,— այդ ամենը վերցված ներքին կապակցությունների և միասնական գեղարվեստական կոնցեպցիայի ոլորտներում։

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

1. Նախաբանի փոխարեն 5
2. Հարցի պատմությունը 13
3. Կյանքի գլխավոր դեպքերը 18
4. Գրական շարժման ուղիներում 40
5. «Մթնաձոր». Գրողի ծնունդը. լեգենդ Բակունցի մասին. Բակունցի աշխարհը 67
6. «Մթնաձոր». Հայ գյուղացին և աշխարհը. պոեզիան գյուղացիական առօրյայում 90
7. Ակամա վեճ գյուղագիրների հետ. Բակունցը և Հովհաննես Թումանյանը 124
8. Էպիքական արվեստի տեսությունը. Բակունցի էպիքական կերպարները . 151
9. Հողը և մարդը. Սև ցելերի սերմնացանները 201
10. Նորից ակնարկի ժանրով. Ժողովրդական ավանդադրույցը Լենինի մասին 226
11. Ծիծաղի զենքով. հին աշխարհի նահանջը 235
12. Գավառական քաղաքի տարեգրությունը. «Կյորես» 277
13. Բակունցի անավարտ վեպերը. «Կարմրաքար» 304
14. Խաչատուր Աբովյանի թեման. մեծ հայրենասերի ողբերգական ճակատագիրը վեպում 326
15. Բակունցի թեման կինոյում 381
16. Մեթոդի մասին. Բակունցի սյուժետային կոնցեպցիան. պատմվածքների կառուցվածքը . . . . . .
17. Բակունցի պոետիկան. պատմվածքների ոճական առանձնահատկությունները 423
18. Բակունցի պոետիկան. բառի գեղագիտությունը 455
19. Վերջաբանի փոխարեն 499

ՀՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ № 2
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ՍՈՒՐԵՆ ԲԱՐԴՈՒՂԻ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

СУРЕН БАРДУХОВИЧ АГАБАБЯН

Ա Կ Ա Ն Լ Բ Ա Կ Ի Ն Ց

Պատ. խմբագիր՝ Գ. Ն. Հովնան
Հրատ. խմբագիր՝ Տ. Ա. Կարապետյան
Նկարչական ձևավորումը՝ Լ. Ա. Սադոյանի
Տեխ. խմբագիր՝ Հ. Լ. Գուրոյան
Սրբագրիչ՝ Ս. Կ. Ջահարյան

ՎՖ 07118, Խշհ 805, Հրատ. 2237, պատվեր 11, տպաքանակ 1500

Հանձնված է արտադրության 21/II 1963 թ.։
Ստորագրված է տպագրության 11/VI 1963 թ.։
Տպ. 31,5 մամ., հրատ. 26,61 մամ., թուղթ 60×92 1/16։
Գինը կազմով 1 ռ. 80 կ.։

Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի հրատարակչության
Էջմիածնի տպարան

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
220026316

A II 26316