

ՏԵՍԻԼԸ ԱԿՍԵԼ ԲԱԿՈՒՆՑԻ ՊԱՏՄՎԱԾՔՆԵՐՈՒՄ

Հոդվածը ներկայացվել է 05.11.2020 թ., գրախոսվել է 20.11.2020 թ.,
ընդունվել է տպագրության 01.12.2020 թ.

Ընթերցողի դիտանկյունները փոխկապակցված են ուղիղ և հակառակ տեսանկյուններից: Այս ուսումնասիրությունը նոր դիտանկյունից է քննում Բակունցի պատմվածքների պոեզիկայի մի կարևոր առանձնահատկությունը՝ տեսիլը: Հակադարձ հեռադիտության համակարգը գալիս է տեսողական դիրքերի բազմազանությունից, այսինքն՝ այն կապված է տեսողության դինամիկային և տեսողական տպավորության հետագա ամփոփմանը: Բակունցի մի շարք պատմվածքների պատումներն ունեն մի քանի տեսողական-տեսիլային զարգացումներ: Դրանց նարատիվն այնպես է կառուցված, որ պատմվածքի վերջում պատմողը դառնում է ականատես, բայց ոչ թե պատմության իրադարձությունների, այլ արդյունքին, որն էլ դառնում է իր սեփական տեսիլն ու փոխանցվում ընթերցողին. Ոչ միայն երևակայական պատկերն է դառնում տեսիլի շարժիչ ուժը, այլև կերպարի վերհուշը: Դրա համար նրա կերպարներին անընդհատ թվում է: Ներքին տեսլականը նման է գեղարվեստական տեսլականի: Գրական ստեղծագործությունները գրված են երկու տեսակի ընկալման համար, ինչ-որ ներքին լսողության համար, որը կարող է գրավել իր տարաբնույթ մեղեդիներով և դիտելու համար: Այսպես էլ ստեղծվում է ներքին տեսլականը, որը վերարտադրում է երևույթի գույնը և իմաստը: Ակսել Բակունցի պատմվածքները հենց այս հատկանիշն է դարձնում բացառիկ և պատահական չէ, որ մի շարք գիտնականներ նրա արձակում գտնում են բանաստեղծականություն:

Հիմնաբառեր՝ տեսիլ, հեռանկար, պատմվածք, ականատես, նարատիվ, պատրանք, թվաց, անշարժ, ներքին իրականություն, արտաքին աշխարհ:

Քսաներորդ դարի գեղագիտական հիմնական խնդիրը աշխարհը տեսնելու մեջ էր: Արվեստի տարբեր բնագավառներում՝ նկարչություն, գրականություն, թատրոն և այլն, ներխուժեց տեսիլն իբրև պատկերի գեղագիտական կառուցում: Այս

մոտեցմանը տարբեր բնութագրումներ կարելի է տալ, սակայն ամենից հարմարը թերևս տեսական եզրույթն է:

Գրական քննադատության հեռանկարը ընկալվում է որպես իրադարձության տեսակետ, պատմողի վերաբերմունքը պատմությանը, ֆիզիկական առարկայի և գիտակցության օբյեկտի միջև հաստատված փոխհարաբերությունը, կառուցվածքի կենտրոնական խնդիրը: Ընթերցողի դիտանկյունները փոխկապակցված են ուղիղ և հակառակ տեսանկյուններից: Հակադարձ հեռատեսության համակարգը գալիս է տեսողական դիրքերի բազմազանությունից, այսինքն՝ այն կապված է տեսողության դինամիկային և տեսողական տպավորության հետագա ամփոփմանը:

Տեսողական դիրքերի այդ դինամիկան փոխանցվում է պատկերի վրա, որի արդյունքում հայտնվում է «դեֆորմացման հատուկ տեսակետներ, որոնք հակառակ տեսանկյունից են»²⁴²: Ուղղակի հեռանկարը ընթերցողին տարածում է պատկերի առարկայից և արտաքին տեսք է տալիս: Ընդհակառակը, հակառակ տեսակետը ընթերցողին ներառում է այն, ինչ նա մտածում է, և նրան ոչ հեռավոր մասնակից է դարձնում, այլ իրադարձության մասնակից:

Այս համատեքստում դիտարկենք Բակունցի «Մթնածոր» պատմվածքը: Պատումն ունի մի քանի տեսողական–տեսիլային զարգացում՝ Պանիի տեսիլը, երբ մարդու ու արջի մենամարտը խաղ է, ասես սպորտային մրցություն, և Ավիի տեսիլը, ով մի կողմից Պանիի կամքին հնազանդ, մյուս կողմից կենաց ու մահու կոիվն է մղում անհավասար մարտում: Սակայն այստեղ ամբողջ պատումը հիմնված է պատմողի տեսիլի վրա: Իսկ նարատիվն այնպես է կառուցված, որ պատմվածքի վերջում պատմողը դառնում է ականատես, բայց ոչ թե պատմության իրադարձություններին, այլև արդյունքին, որն էլ դառնում է իր սեփական տեսիլն ու փոխանցվում ընթերցողին.

«Ավին շրթունքներ չունի: Ոսկորների բաց ճեղքից երևում են ատամները, բաց է քթի խոռոչը, և երբ Ավին համրի պես խոսում է, շունչը քթի խոռոչով էլ է դուրս գալիս: Աչքերի խոռոչներում չորացած մսի կտորներ կան, ծառի վրա կիսաչոր, մաշկը ծալ–ծալ եղած ծիրանի պես»²⁴³:

Հակադարձ հեռանկարներ են տեսիլվում կերպարների համար, սակայն Բակունցյան բուն տեսիլը բնորոշվում է Ավիի քանդված արտաքինի տեսողական դաշտի ճնշմամբ, և պետք է հաշվի առնել վերափոխվող ուղեղի գործունեությունը: Ըստ Բ. Վ. Ռաուշենբախի՝ «հակադիր տեսլապատկերը անհեթեթորեն անտրամաբանական է». «Հակադիր տեսիլի հիման վրա կառուցված պատկերը, որոշ ենթագիտակցական պրոցեսներ է առաջացնում, որոնք հակասում են բնականին և նման են տարբեր տեսակի օպտիկական պատրանքների»²⁴⁴:

Ժամանակն այնպիսին էր, որ տեսիլքի առիթներ էր ստեղծում: Եվ այդ տեսիլքները տարբեր բովանդակություններ ունեին, կարող էին լինել թե՛ պայծառ ապագայի

²⁴² Успенский Б. А., Семиотика искусства. М., 1995. С. 247.

²⁴³ Բակունց Ա., Երկեր չորս հատորով, հատոր I, էջ 17: Այսուհետև սույն հրատարակությունից մեջբերումների հատորն ու էջերը կնշվեն փակագծերում՝ մեջբերումից հետո:

²⁴⁴ Раушенбах Б. В., Геометрия картины и изобразительное восприятие. СПб., 2001. С. 268–269.

պատրանք և թե՛ ազգային բարդ ու դժվարին ճակատագրի, հայրենիքի կորստյան անհեռանկար ու մահաբեր տեսլականներ (Տերյան, Չարենց, Բակունց, Մահարի և այլն): Չարենցի պարագան ինչ–որ չափով տարբեր, բայց ներքին բովանդակային հատույթում նույնական էր Բակունցի տեսիլների հետ: Չարենցի պարագայում «Տեսիլային պատումն ընթանում է բանաստեղծի հիշողության մեջ վերարթնացած նախկին մտապատկերների ու զուգորդությունների ներհայեցողական բազմատեսակ ձևերով ու զգայություններով»²⁴⁵, նույնը կարելի է տեսնել Բակունցի պատմվածքներում: Այսպես, «Այու սարի լանջին» պատմվածքում վերհուշ–տեսիլների շարքը օպտիկական պատրանքներ են ստեղծում ընթերցողի մտահայեցման մեջ: Պետիի տեսիլները, որոնք ընդամենը մի քանի վայրկյան են տևում, խտացված են հետևյալ հատվածում. «Երբեմն երբ նրա աչքին էր ընկնում մի շքեղ բզեզ կամ թիթեռ գունավոր թևերով կամ դիտում էր, թե ինչպես են մրջյունները աշխատում հերվա բունը սարքելու,— Պետին գլուխը երերում էր և ինքն իրեն խոսում.

— Փառքդ շատ, այ աստված, որ էսպես հրաշք բաներ ես ստեղծել» (էջ 50):

Այս հատվածը անմիջապես հիշեցնում է մեկ այլ հայտնի տեսիլ «Ալպիական մանուշակ» պատմվածքից. «Ծաղկափոշու մեջ թաթախված գունավոր բզեզին մանուշակը ճոճք էր թվում, աշխարհը՝ ծիրանագույն բուրաստան»: Այս տեսիլն իր կառուցվածքի մեջ ուղղակիորեն բացառիկ է այն իմաստով, որ իր վրա կրում է ոչ միայն պատմողի տեսլացումը՝ բզեզի ու մանուշակի ներդաշնությունը, այլև բզեզի տեսիլը, այն է՝ մանուշակը ճոճք, աշխարհը ծիրանագույն բուրաստան է թվում: Այս տեսիլային պատկերի մեջ կարևոր է «թվում» արտահայտությունը, որին դեռևս կանդրադառնանք:

Սույն տեսիլները շարունակություն ունեն՝ Պետին պետք է ձուլվեր իր բզեզ–թիթեռ–մրջյունին՝ «Փարթամ կանաչի տակ փտում են ոսկորները Պետու» (էջ 62), իսկ հնձվորի կինը (մանուշակ) պետք է պատկեր դառնար ֆետրե գլխարկով մարդու ծոցից հանած տետրի էջերին՝ «...սպիտակ թղթի վրա մատիտի արագ շարժումով նկարեց կնոջը՝ օջախի մոտ նստած, աչքերը օջախի քարին» (էջ 187), իսկ հնձվորը (բզեզ) իր մահակի ուժը պետք է կնոջ մեջքին չափեր իր տեսիլի՝ չկայացած իրականության համար. «Իր արտից նա տեսավ ձիավորներին, և նրան թվաց, թե ձիու թամբին կապած պայուսակներում հենց այն գանձերն են, որ հարյուր տարիներ մնացել են քարի տակ, որի վրա ինքը շարունակ նստել է, երբ բերդի ավերակներում պահում էր այծ ու ոչխար» (էջ 188): Այս տեսիլն արդեն իսկ ավելի ընդգրկուն ժամանակ ունի իր մեջ: Ոչ միայն երևակայական պատկերն է այս տեսիլի շարժիչ ուժը, այլև կերպարի վերհուշը, սակայն ի վերջո տեսիլ է դառնում, քանի որ կերպարին թվաց:

Գրողը պետք է տեսնի ոչ միայն աշխարհը, այլև անտեսանելին, և սա է ստեղծագործական մտքի տեսլականը: Բակունցը ստեղծում է հատուկ օպտիկա, որը

²⁴⁵ Հովհաննիսյան Ն., <https://aparaj.am/new/%D6%81%D5%A5%D5%B2%D5%A1%D5%BD%D5%BA%D5%A1%D5%B6%D5%B8%D6%82%D5%A9%D5%B5%D5%B8%D6%82%D5%B6%D5%A8-%D6%87-%D5%A5%D5%B2%D5%AB%D5%B7%D5%A5-%D5%B9%D5%A1%D6%80%D5%A5%D5%B6%D6%81%D5%AB-%D5%B4%D5%A1%D5%B0/>

տատանվում է գեղարվեստականի և իրականության միջև: Եվ սա գրողի կողմից հստակ գիտակցված քայլ է, ստեղծագործական լաբորատորիայի առանձնահատկություն, քանի որ Բակունցը նախընտրում էր իրականության ընկալման այն կերպը, որը ստեղծում է տեսիլքի հրաշքը: Գրողի համար իրականության ու տեքստի միջև միջնորդ են դառնում խորհրդանիշները, որոնք տարբեր օպտիկական մեխանիզմներ են՝ ասես տեսախցիկով սահմանազատված պատկերներ, իսկ այդ տեսախցիկը օպտիկական տարբեր հնարքներ ունի, դիտանկյունների փոփոխություններ, խոշոր պլան, լայն տեսադաշտ և այլն:

Այս իմաստով անփոխարինելի ստեղծագործություն է «Խոնարհ աղջիկը» պատմվածքը: Գրեթե ամբողջ պատումը կառուցված է տեսլային անցումներով: Ամբողջ պատմությունը լի է **թվաց, կարծես, ասես** տեսլաստեղծ արտահայտություններով. «**Ասես** աչքի առաջ, ձյունոտ անտառում, տեսնում էր աղջկան, ձեռքին չոր ցախ» (էջ 151), կամ «Զգիտեմ աղջիկը ժպտաց, թե չէ, բայց ինձ այդպես **թվաց**» (էջ 151), կամ «Նոր շորերի մեջ նա **երևաց** ավելի բարձրահասակ, մեջքը բարակ» (էջ 154):

Պատմվածքի դիպաշարը երկու զարգացում ունի՝ գյուղական պատկերը ու երիտասարդ ուսուցչի կյանքը գյուղում, որը պատմվում է առաջին դեմքով և ուսուցչի ու Խոնարհի լուռ ու անխոս վիճակի վակուումով ստեղծված տեսլաշարը: Խոնարհի ներկայությունը պատմողի կյանքում տեսիլք է, ցնորք, ուղեղի մորմոք, և նման կերպ էլ վերարտադրում է Բակունցը պատմվածքի մեջ՝ ստեղծելով տեսիլք-պատմվածք: Պատահական չէ, որ Խոնարհը գրեթե միշտ անշարժ է (կանգնած, խոտի խուրճը գրկած, հիվանդ պառկած և այլն): Բացի այդ, պատումն այնպես է կառուցված, որ ուսուցիչն առաջին դեմքով պատմելիս անընդհատ հայեցման դիրքում է՝ Խոնարհին տեսա:

Ամեն **դեսա-ն** մի տեսիլք է դառնում, անշարժ պատկեր, նման կտավի, եթե շարժ էլ կա, այն մի քանի ակնթարթ է տևում, սակայն տեսախցիկը հստակ ֆիքսել է պատկերը, որը երևում է տարբեր դիտանկյուններից: Ահավասիկ սույն տեսիլ-պատկերը. «Կռացած կանայք կանաչին ընկած թռչունների էին նման (**ընդհանուր պատկեր** – Ա. Ա.): Եվ այդ երամից մեկը, գորշ շորերով մի աղջիկ, ավելի հաճախ էր բարձրանում, ձեռքը դնում ճակատին (**մտրեցված պատկեր** – Ա. Ա.), որ արևի շողերը չխանգարեն տեսնելու անտառի մեջ հալվող արահետը և միայնակ անցվորին (**դիտանկյունը փոխվում է** – Ա. Ա.)» (էջ 160):

Իրականության ընկալման հիմնական չափանիշները՝ հայացք, հպում և հիշողություն ստեղծում են «պայծառ բծեր», որոնք նման են կանխատեսումների: Կա բառերի իմաստաբանության մետաֆորային ընդլայնում, և հարկավոր է հասկանալ այդ բառերի՝ գեղագիտական նշանակություն ունեցող մի շարք կատեգորիաները: Հեղինակը ստեղծում է իր հասկացությունը բազմակի պրիզմայով, որտեղ կարող է պատկերը ֆոկուսի բերել:

Փայլուն «նկարիչ» Բակունցը տեսնում է այն երևույթները, որ ուրիշները չեն տեսնում (կամ ավելի շուտ՝ երևույթների անտեսանելի կապը): Այսպես՝ «Միրհավ»-ը

պատմվածքում խորհրդավոր կապ է ստեղծվում կերպարի և տեսիլվող պատմության միջև: Աչքի համար տեսանելի մի պատկեր կա՝ ծերացած Դիլան դային և երկու փետուր՝ փափուկ մամուռների վրա: Այս պատկերից կարող է ածանցվել թեման, որը բացատրելի չէ, այլ ասոցիատիվ տեսլացման է տանում: Կերպարը կախարդական լուսարձակի էկրանին թափանցիկ մանրանկարների միջոցով տեսնում է զարմանալիորեն հստակ գծագրված տեսիլքը: Այստեղ ևս ամբողջ պատմությունը հյուսված է տեսիլի միջոցով: Ոչ թե վերհուշ, այլև տեսիլ, քանզի պատումը կերտվում է **ներկա ժամանակով**: Ահա վերհուշի ու տեսիլի հիմնական տարբերակումը: Այնպես չէ, որ սույն տեսիլը վերհուշ չէ, վերհուշ է, սակայն վերհուշը գրողի կողմից կառուցվում է տեսլապատումի ձևով, ուստի պատմվածքում կա մեկ գեղարվեստական ժամանակ՝ Դիլան դայու և երկու փետուրների ժամանակը, որի շարունակությունն է տեսիլը՝ նույն ժամանակի մեջ: Այստեղ ևս ստեղծվում են «օպտիկական» պատկերներ և պատահական չէ, որ կերպարների միջև գրեթե չկան երկխոսություններ: Սա ևս կապված է ստեղծագործական տեսլականի հետ: Մյուս կողմից իրադրության հանգստությունը ևս մատնում է տեսլացումի պահը: Զգայությունները ներհայեցման արդյունք են, ուստի չկան ուժեղ բախումներ ու կրքերի հորդահոսներ, չկան սայթաքումներ: Պատկերված է կատարյալ իրադրություն, որը հնարավոր է միայն տեսիլի մեջ. «Սոնան էր, գառ 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» (էջ 74):

Տեսիլի բաղկացուցիչ մաս է նաև լաջվարդ շապիկը: Դիլանի տեսիլը գրեթե ամբողջությամբ կառուցված է լաջվարդ շապիկով Սոնայի շուրջ: Սոնան գրեթե չի փոխում հագուստը, և սա փաստում է հեղինակի կողմից գիտակցված տեսիլ-պատում կառուցելու հանգամանքը:

Կարծում եմ, որ համաշխարհային գրականության մեջ առկա է մի ստեղծագործական մեկնակետ, որտեղ երևակայությունը և իմացությունը հատվում են, ինչը առթում է մեծ երևույթների նվազեցմանը և փոքր երևույթների ահռելիացմանը: Սրանից էլ ծնունդ է առնում արվեստի գլուխգործոցը: Կյանքը երբեմն անհեթեթություն է թվում, այնուամենայնիվ, այն գրական ստեղծագործության մեջ հեղինակի սեփականությունն է դառնում, և վերջինիս է տրված հեռավոր անցյալը հստակ տեսնելու արտոնությունը, ինչն էլ կարող է արտահայտվել հակադարձ հեռատեսության հատուկ տեխնիկայով՝ պատումի ստեղծման գործընթացում կատարվող հիշողության փոխատեղումներով:

Ներքին տեսլականը նման է գեղարվեստական տեսլականի: Գրական ստեղծագործությունները գրված են երկու տեսակի ընկալման համար. ինչ-որ ներքին լսողության համար, որը կարող է գրավել իր տարաբնույթ մեղեդիներով և դիտելու համար: Այսպես էլ ստեղծվում է ներքին տեսլականը, որը վերարտադրում է երևույթի գույնը և իմաստը: Ակսել Բակունցի պատմվածքները հենց այս հատկա-

նիշն է դարձնում բացառիկ և պատահական չէ, որ մի շարք գիտնականներ նրա արձակում գտնում են բանաստեղծականություն:

Բակունցի տեսիլներն արտահայտվում են մեծ կտավների վրա՝ «Միրհավ», «Մթնածոր», «Ալպիական մանուշակը», «Ծիրանի փողը», «Պրովինցիայի մայրամուտը» և այլն, սակայն մյուս կողմից նրա ստեղծած կերպարներն էլ ունեն իրենց տեսիլները. Պետու՝ չստացված ընտանիքի տեսիլը, Լառ Մարգարի՝ իր ծիրանի այգու և ժառանգության շարունակության տեսիլը, Սիմոնի՝ Յուլակի հանդեպ իր փիսուքայան տեսիլը, Արթին պապի՝ ռուս թագավորի տեսիլը և այլն:

Բակունցի մետաֆորային տեքստակառուցման մեջ ետ ու առաջ մտածելու կերպը կարելի է բնութագրել իբրև տեսիլների հակադիր կառուցման սկզբունք, ներհայեցման պատահականություն, իրականության ու երևակայության հավասարակշռող ուժ, երբ մտքերն ուղղահայաց զարգացում ունեն և տեքստին հաղորդում են նույնի տարբերություններ, ներքին իրականության ու արտաքին աշխարհի նմանության պատրանքներ:

Դարերի ընթացքում ձևավորված պատկերավորման արվեստը կարող է փոխվել գեղարվեստական տեսանկյունից: Կողմնակի աչքը դառնում է խիստ կարևոր և մեռած, ձանձրալի, սովորական դարձած գույները, բնական գաղափարները արտացոլվում են նուրբ երանգներով և ստեղծում նոր կերպարի հրաշալիք: Մտքի ու զգայության փոխհարաբերություններով կառուցված պատկերների իրարահաջորդումը երբեմն հակադարձման տեսիլով ու թեմատիկ բևեռվածությամբ հանդիսանում է Բակունցի գեղարվեստական մտածողության կարևոր առանձնահատկությունը: Նա միաժամանակ դիտարկողն է, պատմողը և իրադարձությունների վերահսկողը: Բակունցը աշխարհը ներկայացնում է այնպիսին, ինչպիսին հնարավոր չէ տեսնել առանց հեղինակի և նրա ստեղծած կերպարների տեսիլի հետ հաղորդակցվելու: Գրողի համար սկզբունք է հավերժական ներկայի կերպար ստեղծելը՝ որպես ապագա հիշողություն, ապագա ընթերցողն էլ դառնում է հեղինակի ժամանակի արտացոլողը: Ահա ամենաբարդ տեսլական օպտիկան, որ ստեղծել է մեծանուն հայ գրող Ակսել Բակունցը:

ВИДЕНИЕ В ИСТОРИЯХ БАКУНЦА

АРМЕН АВАНЕСЯН

Перспективы читателя взаимосвязаны от прямого к противоположному углам. Система обратного зрения исходит из множества зрительных позиций, то есть связана с дальнейшей динамикой зрительного визуального впечатления. Рассказы Бакунца имеют несколько визуально–визуальных разработок. Их повествование построено таким образом, что в конце рассказа рассказчик становится очевидцем, но не событий рассказа, а результата, который становится его собственным видением

и передается читателю. Движущей силой видения становится не только воображаемый образ, но и его воспоминание.

Поэтому персонажам всегда кажется. Внутреннее видение похоже на художественное видение. Литературные произведения написаны для двух типов восприятия для внутреннего слуха, который может запечатлеть его различными мелодиями. Так создается внутреннее видение, воспроизводящее значение цвета. Именно эта особенность делает рассказы Бакунца уникальными, не случайно что ряд ученых находят в его прозе поэзию.

Ключевые слова: видение, перспектива, рассказ, очевидец, повествование, иллюзия, неподвижен, внутренняя реальность, внешний мир.

VISION IN BAKUNT'S STORIES

ARMEN AVANESYAN

The reader's perspectives are interconnected from direct to opposite angles. The system of reverse vision comes from the variety of visual positions, that is, it is connected with the further summary of the dynamic and visual impression. Number of Bakunt's stories have several visual-spectral developments. Their narrative is constructed in such a way that in the end of the story the narrator becomes an eyewitness, but not to the events of the story, but to the result, which becomes his own vision and is transmitted to the reader. It is not only the phantom image that becomes the driving force of the vision, but also the recollection of the image. That's why his characters always see imaginary scenes. Inner vision is like an artistic vision. Literary works are written for two types of perception for some inner hearing that can capture with its various melodies and to watch. This is how the inner vision is created, which reproduces the color and the meaning of the event. It is the feature that makes Axel Bakunts' stories unique. It is not accidental that a number of scholars find poetry in his prose.

Key words: vision, perspective, story, eyewitness, narrative, illusion, immovable, inner reality, outer world.