

ՊԱՀԻ ՏԵՎԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԲԱՒԻ ԻՄԱՍՏԱՅԻՆ
ԱՃԻ ՍԱՀՄԱՆՆԵՐԸ («ՄԻՐՀԱՎ»)

Ս. Ա. ԱԹԱՐԵԿՅԱՆ

Պահը «Միրհավում» կերպավորվող ժամանակն է, ավելի ճիշտ՝ ժամանակային մի հատուկ տեսակ, որն իր մեջ խտացնում է անցյալը, ներկան և գալիքը: Առհասարակ, ինչպես ամեն խոշոր արվեստագետի երկերում, Բակունցի վաստակում նույնպես ժամանակը կատարում է գեղագիտական և կառուցվածքային հատուկ դեր, դրանով իսկ հանդես է գալիս իբրև կախյալանկախ համակարգ: Ժամանակի անկախությունը պայմանական է այնքանով, որքանով անկախ են գրական երկի մյուս բաղադրիչները, ասենք՝ վերհուշների, տեսիլների, պատրանքների, կերպարների, բնանկարային-բնապատկան շերտերի համակարգերը և այլն: Բայց քանի որ գեղարվեստական երկը միասնական հոսք է, նրա առանձին բաղադրիչները (ենթահոսքերը) միավորվում են հեղինակի գեղագիտության օրենքներով և ընդհանուր առանցքի՝ մտահղացման իրականացման պահին կորցնում են թվացյալ անկախությունը, անուցում մեկը մյուսին, դրանով իսկ հանդես են գալիս փոխադարձաբար կախյալ վիճակում:

«Գեղարվեստական երկի ամբողջականության էական կողմերն են փաստացի, իրական ժամանակի և պատկերված ժամանակի դրսևորումները,— գրում է Դ. Լիխաչովը:— Պատկերման տարբերակները անսահմանափակ կերպով բազմազան են: Նրանք զուգորդվում, ներդաշնակվում են գեղարվեստական երկի հիմնական գաղափարին, ըստ այդմ գեղարվեստական երկի ամբողջականության հետ գտնվելով անքակտելի կապի մեջ»¹:

Ներկա դեպքում ժամանակը նույնպես արտացոլվում է գեղարվեստական այդպիսի դերով: Ծ՛վ հերոսի ներաշխարհում, և՛ նրա մտորումներում հարաբերվում են անցյալն ու ներկան: Ավելին՝ «Միրհավում» պատմակույն և արդիական ժամանակներից զատ ուրույն հոսքեր են բացում իրական (փաստացի) և գեղարվեստական ժամանակները և սրանց կից՝ ժամանակային ուրիշ միավորներ՝ հեղինակային, քերականական, բաց-առարկայական և փակ-խորհրդանշանային (որսի տեսարանի) ժամանակները: Մասնավորապես նրշենք, որ հեղինակային ժամանակը «Միրհավում» դրսևորվում է իբրև «անշարժ» ժամանակ. դա հերոսի ներկա վիճակը ներկայացնող (պատումի սկզբում և վերջում) հեղինակային բնութագրությունն է: Իսկ քերականական ժամանակը պատմվածքում դրսևորվում է որոշ խաբուսիկությամբ, ստեղծագործական մի երևույթ, որի մասին նույն Լիխաչովը նշում է. «Բայերը կարող են գործածվել ներկա ժամանակով, բայց ընթերցողը պարզ կարող է պատկերացնել, որ խոսքը անցյալի մասին է: Ծվ ընդհակառակը, բայերը կարող

¹ Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, М., 1967 г., стр. 217.

են գործածվել և՛ անցյալ, և՛ ապառնի ժամանակներով, բայց ստեղծագործություն ժամանակը կարող է լինել ներկա»²:

Պատմվածքում առկա են և ներկան («Քայլելիս հենվում է փայտին, աչքը շի տարբերում աշնան անտառի գույները»), և անցյալը («Հարսանիքից շորս ամիս հետո պատահամբ հանդիպել էին իրար այգիների ճանապարհին»), և ապառնին («Լինե՛ր, այնպես լինե՛ր, որ ինքը հնձվոր լինե՛ր, նրանց արտը հնձե՛ր...»), բայց այդ ամենը համախմբվում են այն պահի մեջ (ուշնան մի թրիկնամուտ), որը ներկան է: Ու թեև գրողն այս պատմությունը մատուցում է իբրև անցած իրողություն, բայց հերոսի զգայական և գիտակցական հոսքերը ծավալվում-իմաստավորվում են ներկա պահի՝ ութսունամյա ծերունու հայացքով ու փորձով (դրա մասին կխոսենք առաջիկայում):

Կարևոր է նշել, որ հերոսի գեղարվեստական ժամանակը, միահյուսվելով տարածություն հետ (մենք նկատի չունենք սոսկ առարկայական տարածությունը՝ այգին, հնձանը, դաշտը, աղբյուրը, կածաններն ու անտառը), կազմում են մի այնպիսի ներքնատար հոսք, որը կարելի է բնորոշել Բախտինի քրոնոտոպ արտահայտությամբ: Քրոնոտոպը՝ Դիլանի տասնամյակների ժամանակն իբրև տարածություն (ժամանակատարածություն) արտացոլվում է միասնական հոսքով, և այդ երկուսը ներհյուսվում են:

«Ժամանակն այստեղ խտանում, թանձրանում է,— գրում է Մ. Բախտինը,— դառնում է գեղարվեստական նշան, իր հերթին տարածությունն ինտենսիվանում, ներծծվում է ժամանակի ընթացքի, սյուժեի և պատմի մեջ: Ժամանակի նշանը բացահայտվում է տարածության մեջ, և տարածությունն իմաստավորվում ու չափվում է ժամանակով: Այդ տրոհված շարքով և միահյուսված նշանով է բնութագրվում գեղարվեստական քրոնոտոպը»³:

Այստեղ ուշագրավ է այն գաղափարը, որ ժամանակը (նաև տարածությունը) կառուցվածքային, ժանրագոյացման, սյուժեակազմական նշանակություն ունեն: Եվ պետք է ասել, որ «Միրհավում» դրանք նույնպես հանդես են գալիս ձևարվանդակային հատուկ դերով: Հենց միայն պահի բովանդակությունն առանցքային նշանակություն է ստանում ողջ պատումի համար՝ գունավորելով և՛ սյուժեի առանձնահատուկ ընթացքը (նկատի ունենք հիշողության մեջ բոցկլտացող այն օրը, որն ուղեկցել է Դիլանին), և՛ հերոսի մտածումների ուղղվածությունը, և՛ առհասարակ գրական երկի ներթի: աշխարհը: Այս ճանապարհով, ահա, «Միրհավում» գոյանում է մի պահի սրվածություն, դրա, այսպես ասած, բովանդակային բեռացում: Մի պահը շարժման մեջ է դնում գեղարվեստական ողջ տարասեռ հոսքը, առաջ բերում համապատասխան ոճ և առանձնահատուկ կառուցվածք, գրողի ու հերոսի մտածողության ինքնատիպ եղանակ:

Բակունցի «պատումային պոետիկայի» այդ առանձնահատկությունը նրկատել է նաև Հր. Մաթևոսյանը: Մտորելով գրողի կերպարների կյանքում մի դեպքի ու մի պահի ճակատագրական լինելու փաստի շուրջ՝ նա գրում է. «Վանդունց Բաղին մի անգամ հպարտացավ որդիով, գրեթե խրոխտացավ և ահա դարձյալ մտել է փայտի շալակի տակ... Օտոի պես, խոտի պես, անմոռնչ անասունի պես հողից աճեց Պետին, մի անգամ թաքուն հրձվեց՝ երբ տուն ու կին ունենալու միտքը խլրտաց նրա երակներում...»: Ապա՝ «Բակունցի հերոսները մեկ անգամ են «ճանաչում»: Եվ ակսելյան աշխարհի այս բո-

² Նույն տեղում, էջ 219:

³ Русская критика 20-го века (антология), М., 1986 г., стр. 142.

լոր բնակիչների ճակատին գրած է. ճաշակելով ճաշակեցի զսակաւ մի մեղր և ահա մեռանիցեմ»⁴:

Այս «ընդհանրական գեղագիտութիւնը» թեև ամեն անգամ ստանում է ուրույն դրսևորումներ, բայց դրանք ի վերջո միավորվում են լեզվակալ, (բառային, պատկերային) նույնաբնույթ (նույնակազմ) առանցքների շուրջ:

Ո՞րն է այդ պահի ոճական-գեղարվեստական նշանը: Ուշադիր զննելով բակունցյան պատումները՝ դժվար չի լինում նկատել, որ այն նախևառաջ մի փոքրիկ պատկեր է, մի առանձին նախադասութիւն է, խոսք կառուցելու մի հատուկ ձև: Գրողի տարաբնույթ պատումներում «կրկնվում է» մի «լուսաստվերային»⁵ պատկեր (այն խորհրդանշական է կառուցվածքների համար և նրանց միջև հաղորդակցական կապ է պահպանում), որի մոդելներին մեկը սա է. վաղեմի դեպքը (պահը, տպավորությունը, արարեն ու ապրումը) «Այդ բոսպին լույս էր տալիս նրա հիշողության մեջ, ինչպես արևի ոսկե շողը՝ ծառերի մթնում»:

Պատկերի մեջ բացվում են երկու եզր (պատումի սյուժեական երկու առանցքները), սիմվոլիկ ձևով նշմարվում են հերոսի հոգեբանութիւնն անցյալ ու ներկա վիճակները: Դրանցից մեկն անհամեմատ տարածական է (ծառերի մութը), մյուսը՝ փոքր (շողը), բայց այս վերջինս իր իմաստով նվաճում է երկի գեղարվեստական ողջ աշխարհը: Այսպես բեռնանում է նրա կառուցվածքային-հոգեբանական դերը, վերաճում իմաստային «միակենտրոն» դաշտի, և այն կարելի է բնութագրել իբրև գրողի դրամատիկ սյուժեների, նրանցում գործող հոգեբանական ուժերի մանրակերտը:

Ասենք նաև, որ վերոհիշյալ կառուցվածքային բանաձևը Բակունցի գեղագիտութիւնն, նրա աշխարհընկալման հիմքերից մեկն է, և դրա հաճախականութիւնը, իբրև նույն՝ մայր պատկերի տարբերակներ, ստեղծում է երջանկութիւնն ու ցավի միասնական ու հոծ միջավայր: Հիշատակենք մի շարք օրինակներ. «Մի տան պատուհանից ճրագի սպիտակ լույս էր երևում, կարծես այդ մթին ստվերների մեջ մոլորվել էր մի մանրիկ աստղ» («Խոնարհ աղջիկը»): «Իմ հիշողության մթազնած հորիզոնի վրա ցցվում է մի դաժան պատկեր», «նույն կառքը, նույն ճանապարհը, որ շողշողում է մթի մեջ, ինչպես փրփուր ջուր... Եվ հանկարծ մթնում վառվեցին նրազները, կարծես միանգամից լույսի ալիքներ ծփացին քաղաքի վրա («Բրուտի տղան»): «Զին հազիվ տնջում էր, պղտոր աչքերի առաջ գլխիվայր կախված մի շնաշխարհիկ արոտ» («Սպիտակ ձին»):

«Ահա և մի ուրիշը՝ երկար և սև արտևանունքներով, որոնց տակից նայում են մթին աչքերը, ինչպես աստղերը ջրհորի մեջ» («Պրովինցիայի մայրամուտը»): «Նրանք կորչում էին մութի մեջ, երևում էին ծխախոտի կրակները, ինչպես գիշերային լուսավոր բզեզներ» («Սև ցելիքի սերմնացանը»): «Դեմքերը կիսամութի մեջ պարզ չեն երևում: Թութուհի կրակներն են, որ պսպղին են տալիս» («Տրախտորի մաշին»): «Եվ ինչքան քանճարեում էր մութը, այնքան վառ էին փայլում էլեկտրական լույսերի շղթաները... Կարծես մութ օվկիանոսի վրա շողում էին հրավառ ճավեր» («Մուրոյի գրույցը»): «Թվում է, որ այլևս փրկութիւն ուղի չկա, փրկութիւն ուղի՝ այդ խավար գիշերը, երբ ոռնում է բուքը, և ահա հանկարծ ցուում է մի վիթխարի կրակ», «նույնիսկ այդ մութ շղարշի միջից ցուում էր նրա սպիտակութիւնը, ինչպես անարատ մարմինը թափանցիկ թողի միջից», «Քամին բարձրանում էր, այրվող եղեգների և խավարի մեջ նրանք նման էին հրաթև թռչունների («Քեռի

⁴ «Գրական թերթ», 1969, № 25:

⁵ Ս. Աղաբաբյանի բնորոշումն է (տե՛ս «Ակսել Բակունց», 1968, էջ 118 և 447):

Դավոն»): «... Աշխատում մի բան իմանալ, խոսքի միջից մի շող, որով լուսավորեին իրենց կասկածների մթությունը» («Միրանի տափ»): «Բուռը լի պղնձե կոճակներին էր նայում, որոնք մութի մեջ փայլում էին պսպղուն» («Իվան բեյը»): «Կրակը մերթ հանդարտում էր, մեկ վեր սլանում: Միլիոնավոր կայծեր ցրվում էին խավարի մեջ: Ասես հսկա մի աստղ էր թփրտում ծառերի արաւելում» («Կարմրաքար»): «Ծղենիների պարիսպը հետզհետե ավելի էր մթնում և միայն մի շող թափանցել էր անտառի սեխի մեջ և դողողում էր այդ ոսկեշողը»: «Ոչ ոք չկար այն հեռու երկրից, որ նրա հիշողության մեջ պայծառ էր, ինչպես մութ գիշերներին հովիվների խառույկը լեռան վրա» («Խաչատուր Արովյան»):

Բազում են այս կարգի օրինակները, նախադասություն կառուցելու այս ձևերը: Առանձին քանակ են կազմում նաև հակառակ՝ բացասական բնույթի օրինակները. «Եվ գանգի խոռոչում, սրտի մեջ չկար մի շող անգամ, որ լուսավորեր խավարը թանձր»: Կառուցվածքում թեև նախկին բաղադրիչները շրջված են, այսինքն՝ լույսը չկա, և իշխում է խավարը, բայց այն նույնպես առաջինի տարբերակն է, քանի որ առկա է նույն բևեռացումը: Ընդհանուր հոսքում սրվում է որևէ երևույթ կամ հոգեվիճակ, սևեռուն է դառնում տրվյալ կերպարը, որով էլ զատվում է իր դիրքով, ապրումի սրվածությամբ ու սաստկությամբ:

Այնուհետև նման միկրոկառուցվածքներն ընդարձակում են իրենց սահմանները, համալրվում սյուժեի և հերոսի հոգեբանության նորանոր փաստերով: Պատկերը «համը» վիճակից անցնում է բուն գործողությանը, և շարժումն առաջ է բերում հերոսներ, որոնք և՛ իրենց ճակատագրով, և՛ արդեն բաց տեքստով ներկայացնում են պատկերի «համը» լարվածությունը: Ե՛վ պատումն ամբողջապես, և՛ նրա առանձին հատվածները ենթարկվում են գրողի մտածողության այս մոդելի գերիշխանությանը: Օրինակ՝ «Կարմրաքար» վեպի հեղեղի տեսարանում Արզումանի և Սալբիի հանդիպման պահը, ուր ընդհանուր մտայն ֆոնի վրա, որպես լույսի շող, սրվում է հերոսի հոգեվիճակի կամ ապրումի վառվռուն պահը:

Տարբերքի պահին (կայծակ, դղիրդ, հեղեղ ու հորդացած ջրեր, որոնք ըսպառնում էին քանդել գեղջուկների հյուղակները) Արզումանն ու Սալբին մաքառում են՝ տունը փրկելու: Մինչ այդ նրանք թաքուն սիրով սիրում էին իրար, և խաղաղ օրերին առիթ չէր եղել այդքան մոտիկ լինելու: Նրանց ապրումները խտացել էին «լուին»,— հոգեկան մի վիճակ, որը բնորոշ է Բակունցի հերոսների սիրո հոգեբանությանը («Խոնարհ աղջիկը» և այլն): Նրանցից յուրաքանչյուրը գունավորել էր իր սիրո փակ հեքիաթը: Եվ հիմա, գիշերային այս ժամին, այնպես է թվում, թե նրանց ներփակ ու ելք որոնող սերը շատ ավելի զորեղ է, քան բնության ահագնացող ուժերը: Ու եթե վերը նշված պատկերներն, ընկալվում են իբրև սոսկ անշարժ բանաձևեր, ապա բուն գործողության ժամանակ միակ ու վերջին անգամ պահը վերաճում է հոգեկան վիճակի՝ իմաստավորելով նրանց ողջ կյանքը: Ահա. «Իսկ այս մարդը, որի տաք շնչառությունն այդքան մոտ է զգում, քրտնած ու թրջված մարմնի հոտը... Եվ քանի գնում, ավելի շատ է գալիս... Գալիս է հոր հետ խոսում, աչքի տակով իրեն նայում: Ահա... ծունկն է՝ նրա ծունկը...»

Ու քիչ մոտեցավ: Մի ծանր բան իջավ Սալբու ուսին, հաստ մատները սեղմեցին ուսը, թուլացավ ու ձգվեց դեպի քրտնած ու թրջված մարմինը: Ինքը մոտեցավ, թե՛ իրեն քաշեցին... Խավարն ավելի թանձրացավ... Սենյակը գլխին շուռ էր գալիս, ասես հեղեղի բերանն ընկած գնում է... Տանում են: Հետո տաք շունչը կոացավ այտերի վրա; ականջին մի բառ ասաց և շրթունքները դողացին»:

Այս «բաց» տեքստը կարելի է խտացնել և արտահայտել վերը նշված օրինակներից որևէ մեկի տեսքով, ասենք՝ «Խոնարհ աղջկա» հետևյալ մըտքով՝ ասես մթին սավերների մեջ մալուրվել էր մի մանրիկ աստղ: Բովանդակային պլանում դրանք նույն երևույթներն են, պարզապես մի դեպքում գործունենք պատումի գերխիտ միջուկի, մյուս դեպքում («Կարմրաքարի» հատվածում)՝ դրա ընդարձակված և շարժուն, կենդանի հոգեվիճակի հետ: Այսինքն՝ հերոսի հոգեկան վիճակը մի դեպքում սեղմվում է, մյուս դեպքում՝ բացվում, ծավալվում: Բայց երկու դեպքում էլ դրանք կերպարի ճակատագրի սաստկացման դրսևորումներն են (մեկը՝ իբրև նշան, մյուսը՝ գործողություն), նրա գերագույն, լարված ու շիկացած աստիճանը: Բակունցի լավագույն պատումները հոգեբանական առումով հասնում են այս ոլորտներին, և դրա կատարյալ դրսևորումներից մեկն էլ «Միրհավ» պատմվածքն է, որը վերոհիշյալ կառուցվածքների առումով խորհրդանշական է գրողի մյուս բոլոր պատումների համար:



Ահա խոր աշնան մի օր (սա պատումի իրական ժամանակն է) ութսունամյա Դիլանը շգիտես որերորդ անգամ վերապրում-վերլուծում է իր ապրած կյանքը, իր սիրո անցած պատմությունը: Այս պահը հերոսի համար ասես կյանքի ու մահու սահմանագիծ է, և աշխարհից հեռանալուց առաջ նա ասես մի վերջին, անգամ փորձում է ոչ միայն իմաստավորել իր ճանապարհը (զբտնել, հաստատել իր կյանքի խորհուրդը), այլև սիրո վերհուշներով ասես աշխատում է ջերմացնել ծերունական մարմինն ու հոգին: Մենակությունը (սա 20-րդ դարի արձակից ծանոթ անհատի այն մենությունը չէ, երբ աշխարհից խռովյալ հերոսը հանգում է կյանքի անիմաստությունը) կատարյալ անկեղծություն է հաղորդում նրա մտածումներին, որոնք մի կողմից սրվում են այն կասկածից, թե եկող գարնանը ինքը կբացի՞ իր այգու դռնակը, մյուս կողմից էլ՝ աշնանային աշխարհի ամայացման գիտակցությունից: Վերջին իմաստով ձմեռնամուտի բնանկարի պաղ երանգները (արևի նվազ ջերմություն, խամրող գույներ, ամայի այգի ու հնձան, մահագուշակ ձայներ և դալկացող միջավայր) ասես ներսուզվում են ծերունու ներաշխարհ և բորբոքում երբեմնի ջահել օրերի զվարթ ձայները: Շուրջը վայում էր աշնանամուտի շարագուշակ ամայությունը, և ներկա օրն այլևս չէր սնում ծերունական տենչանքները: Նրա միակ սփոփանքն ասես մնացել էր աշնան ուժահատ արևը, որ «ջերմացնում էր նրան», ու «Ծթե արևը շխոնարհվեք դեպի մայրամուտ, նա առանց հոգևության երկար կմնար այդ դիրքով»:

Բայց նույնիսկ անշուք ու ներփակ այս միջավայրում գրողը հայտնաբերում է կեցությանը փայլ տվող այնպիսի արժեքներ, ստեղծում է սիրո հոգեբանության այնպիսի ուժ ու խորհուրդ, որոնք նվաճում են կերպարի ողջ բովանդակությունը, նրան դուրս բերում համամարդկային խոհորի աշխարհ: Դիլանի վերհուշներում երբեմնի սերը պայծառանում է մանրամասների կուտակումներով, դրանց աստիճանական աճում-ճաստկացումներով. դրանք հին օրերի առանձին պահերն են, երբ ինքը Սոնայի հետ խուրձ էր կրում, և դաշտ գնալիս ձիուն նստում էին միասին, ու մի օր էլ աղջիկն առարկում է. «Ամոթ է,— ասաց աղջիկը արդար ժպիտով»: Հուշերի այս շարքը լրացվում է հեղինակային հաղորդումով. «Նրանք մանկության ընկերներ էին, և նրանց սերը ծնվել էր նույնքան աննկատ, ինչպես մի գիշերում բացվում է մուգ մանուշակը: Առունների ափին, այգիներում, դաշտից խուրձ կրելիս, ամառվա լուս-

նյակ գիշերներին խոտի դեզի մոտ,— ամեն տեղ այդ սերը ծիծեռնակի պես ճովողում էր...»:

Զգվում են վերհուշների մանրաշղթաները, կազմում երբեմնի երջանիկ կյանքի ուժեղ հոսք, որից դուրս այնուհետև ձգվում է ծերունու սիրուց որ-բացած ու պարապ ճանապարհը: Հերոսի կյանքի այս երկու եզրերն այսօր համախմբվում են, մեզ արդեն ծանոթ կառուցվածքային նախահիմքի նոր տարբերակում: «Նրա հիշողության խավար անդունդում բոցկլտաց այն օրը, ինչպես միայնակ աստղը մթին երկնքում: Այն օրը, երբ Սոնան սրունքները կախել էր առվակի վրա և ծիծաղում էր...»:

Դիլանի պատակտված սերն այսպես նրա կյանքը մասնատել է երկու շրջանների (բոցկլտացող օր և հիշողության խավար անդունդ), որոնք էլ կազմում են բուն պատումի գլխավոր հոսքագծերը: Ժամանակային առումով թրվում է, թե բոցկլտացող օրը (անցյալը) դառնում է ներկա: Այս պարագայում բակունցագետները տարակարծիք են: Ռ. Իշխանյանն, օրինակ, վկայակոչելով Իսահակյանի բնորոշումը, անվերապահ ընդգծում է հուշը իրակախություն դառնալու գաղափարը⁶: Ավելի ընդունելի է Աղաբաբյանի տեսակետը: Նա համադրում է Իսահակյանի և Իշխանյանի գնահատականները և եզրակացնում, որ վերհուշը սոսկ քնարական դեր չունի բակունցյան պատումներում: Նա գրում է. «Մեր կարծիքով նա (Ռ. Իշխանյանը— Ս. Ա.) միակողմանի է բացատրել վերհուշի դերը Բակունցի պատմվածքում, հանգեցնելով այն գերազանցորեն քնարական անմիջականություն առաջացնելու նպատակին: Ըիշտ է, վերհուշն այդպիսի դեր նույնպես խաղում է՝ դառնալով հուզական շեշտի կենտրոն, սակայն, վերհուշի իմաստն ավելի խոր ու ավելի բարդ է, քան սոսկ քնարական տպավորություններ առաջ բերելը»: Եվ այդ բարդությունը գրականագետը բացատրում է «առօրյայի հեքիաթային բովանդակությամբ». «Շատ պատմվածքներ նա կառուցում է ներկա դարձած վերհուշի և վերհուշ դարձած ներկայի հերթագայությամբ,— կառուցման մի ձև, որի իմաստը դարձյալ առօրյայի հեքիաթային բովանդակության հայտնաբերումն է»⁷:

Ինչպես տեսնում ենք, Աղաբաբյանն առավելապես շեշտում է կառուցվածքային խնդիր (սա, իրոք, գեղարվեստական իրողություն է), բայց հուշի և իրականության հերթագայությամբ ու փոխանցումներով անցյալը ներկա չի դառնում, քանի որ հերոսի կյանքում դրանք որակապես տարբեր ժամանակներ են: Դիլանի անցյալը որքան էլ գեղեցիկ է սիրո պահերով, չունի դրամատիկական այն խորությունը, սիրո փիլիսոփայության այն համապարփակությունը, որով բնորոշվում են ութսունամյա ծերունու մտածումները:

Մենք դեռ կդառնանք այս խնդրին, իսկ այժմ նշենք, որ հուշի «հեքիաթային բովանդակությունը» փոքր-ինչ անորոշ է, որ ավելի կարևոր է վերապարումի գեղարվեստական-փիլիսոփայական դերը: Եվ այստեղ պետք է նկատել որ շարժումն անցյալից ոչ թե ուղղվում է դեպի առաջ (իրը՝ անցյալը դառնում է ներկա), այլ հակառակը. վերհուշն առավելապես դարձ է դեպի զգայական մաքուր ակունքները, դեպի հոգեկան գոյի սկիզբները: Այս դեպքում այն կատարվում է սիրո հիմքի վրա, այլ պատումներում (մարդ, կենդանի) վերադարձն ուղղվում է դեպի կեցության շինք ակունքները, դեպի բնության մաքուր հիմքերը:

Բերենք միայն մեկ օրինակ՝ «Սպիտակ ձին» պատմվածքից. «Վրնջում էին ձիերը՝ մետաղաձայն և երկարածոր, ինչպես տխուր երգը, կարծես վեր-

⁶ Տե՛ս «Բակունցի կյանքն ու արվեստը», Երևան, 1974, «Երբ հուշը դառնում է ներկա» հոդվածը:

⁷ Ս. Աղաբաբյան, Ըշվ. աշխ., էջ 419:

զին հրաժեշտն էին ուղարկում լեռնային կապույտ լճերին, որոնց ջրից խմել էին, տափաստաններին, որտեղ անցել էր նրանց մանկութունը...»: Վերադարձի այս ընդհանուր հոսքում առավել ազդեցիկ է դառնում կապտավուն նժույգի պատկերը. «Կապտավուն նժույգը վերջին հուսահատ ուսույունն էր արել. փորձել էր թռչել փշալարի վրայով և ընկել էր երկաթյա սուր փշերի վրա... Ճեղքվել էր կուրծքը, փորը և վշշում էր արյունը լարերի վրա, մահվան հրապարակի վրա և մեռնող նժույգի ջինջ աչքերում ընդմիշտ սառչում էր հեռվի կապույտ լեռնաշխարհը»:

Նշված պատումները տարբեր են իրենց թեմայով ու գաղափարներով և թվում է՝ ոչ մի առնչություն չունեն, բայց դրանք ստեղծվել են գրողի գեղագիտության նույն օրենքներով: Ճակատագրի լարված կացությունից (վերջինս իբրև կյանքի ու մահվան սահման) տարարնույթ կերպարները մղվում են դեպի հետ, դեպի իրենց բնական կեցության հիմքերը: Կարճ ասած, կերպարների վերհուշ-տեսիլներում «միֆականանում են» կեցության սկիզբը, հոգու անեղծ ակունքները, ասես դրանով ուզում են լույս նետել ներկա դրամատիկ կացության վրա:

Սա շատ կարևոր է, մանավանդ որ Դիլանի սերը, իբրև անեղծ սկիզբ, ծայր է առնում նույնքան անեղծ բնության շնչի ներքո: Եվ այսօր, այս վերջին պահին, նույն այդ բնությունը շարունակում է խորհրդանշել հերոսի կյանքը ու հոգեկան վիճակը:



Բակունցագետներն իրավացիորեն նկատել են, որ ուղղակի կապ կա աշնանային բնանկարի և Դիլանի աշնանացած տարիքի միջև: Իհարկե, ձմեռնամուտի աշնան գույները խորհրդանշում են հերոսի կյանքի մոտեցող վախճանը, և սյդ դրամատիկ կապն արտահայտվում է պատկերի տեսասնելի մակարդակում: Օրինակ՝ «Դիլան դայու միտքն էլ տարուբեր էր լինում, ինչպես քամիների բերանն ընկած շոր տերև»: Ուշադրություն դարձնենք, թե ինչպես է ուժգնանում, մի տեսակ հարևատե դառնում դրամատիկը՝ ֆամիլենտն իբրև հարատև ուժ, և շոր տերևը՝ մեռած, անհանգրվան:

Բայց բնապատկերն ավելի հարուստ է, քան նշվում ու թվում է: Դրա իմաստները բացահայտելու համար այն մեջբերենք ամբողջությամբ.

«Աշուն էր, պայծառ աշուն...»

Օդը մաքուր էր, արցունքի պես ջինջ: Կապտավուն սարերն այնքան մոտ, այնքան պարզ էին երևում, որ հեռվից կարելի էր համբել 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 թռում, տանում հեռու ձորերը: Նույնիսկ քարափի հաստաբուն կաղնին խոնարհվում էր քամու առաջ: Ամառի ձորերում, դեղնակարմիր անտառի և հնձած արտերի վրա իջել էր մի պայծառ տխրություն: Զինչ օդի սառնության մեջ զգացվում էր արաջին ձյան շունչը:

Այգում երիտասարդ կեռասենիները մրսում էին, քամուց խշշում: Սիմիոնի երկար տերևները թրերի նման քսվում էին իրար, պողպատի ձայն հանում: Կարծես ձիավորներ էին արշավում իրար դեմ, և սիմիոնի տերևը, որպես բեկված սուսեր, ընկնում էր քամու առաջ:

Արևի տակ ժպտում էր վերջին արևածաղիկը և օրորում դեղին գլուխը»:

Իհարկե, սա իր գունային միջավայրով աշնանային բնանկար է, որում

խամրած-մարած են երբեմնի զվարթ գույներն ու ձայները, և մի տեսակ սպառնալից զգացվում է ձմռան շունչը: Բնանկարը և՛ իրական-առարկայական է, և՛ խորհրդանշանային, քանի որ բնության մահվան երանգները փոխանցվում են հերոսին: Սա արտաքին տպավորությունն է, այսպես ասած՝ պատկերի բաց, «արտաքին լեզուն»: Մինչդեռ կարևորը «ներքին լեզուն է» կամ՝ բնանկարի հոգեբանական իմաստը, բնության պատկերում՝ մարդու ճակատագրի և ներաշխարհի ցուրը, գեղագիտական մի երևույթ, որի ֆաղանթի տակ գրողը գաղտնագրում է հերոսի ճակատագրի զլխավոր նշանը, դրանով իսկ կանխորոշում պատումի զալիք հունը և ուղղվածությունը:

Այդ գաղտնագրված աշխարհը բացելուն նպաստում է նույն պատկերի մի արտահայտությունը՝ պայծառ տխրությունը, որը կարելի է համարել պատումի նախահիմքը, այն բղիջը, որն այնուհետև աճում-ընդարձակվում է նրա ողջ տարածքով մեկ, ապա և դուրս գալիս նրա սահմաններից: Զուտ լեզվական-բառային առումով այս արտահայտության երկու եզրերը հաշտ չեն միմյանց հետ, նույնիսկ վանում են իրար: Դրանց դաշնավորությունն ընկալվում է միայն պատումի ընդհանուր հոսքում, քանի որ այնտեղ ստանում է փոխաբերական բովանդակություն: Պարզվում է, որ պայծառ և տխրությունը իմաստային-փոխաբերական առանցքներ են, որոնցում խտացված է հերոսի նակատագրի նշանը՝ ջահել օրերի սիրո վերապրում և երազների փլուզում: Այս դեպքում առանձին բառը ձեռք է բերում մեծ բովանդակություն. այն ազատագրվում է սովորական-առօրեական իմաստից, առնում է իր մեջ մարդկային բախտի խորհուրդ, ձեռք բերում մետաֆորային տարբերք: Իմաստային առումով բառը «աճում է»: Ահա ներկա պատկերում այդ բառերը, կարելի է ասել, նվաճել են բառային ողջ համայնքը: Նրանցից յուրաքանչյուրն իր շուրջը ստեղծում է ազդեցություն իր դաշտը, որում խմբվում են իմաստով իրար ներհակ երկու բառախմբեր.

Պայծառ— մաքուր, պարզ, ջինջ, ջերմություն, հաստաբուն կաղնի, երիտասարդ, կարմրին տալ, կապտավուն, արևածաղիկ:

Տխրություն— տերևաթափ, նվազ (ջերմություն), դեղնած, խոնարհվել, մրսել, հնձած (արտ), բեկվել, ընկնել, դառնաշունչ, սառնություն, ձյան շունչ, վերջին (արևածաղիկ):

Շարքերից յուրաքանչյուրը պատմվածքում բացում է իր հունը, զույգ-նում իմաստային իր շերտը, ստեղծում նախնական, լոկալ համակարգ, որին բնորոշ է ներքին անհաշտությունը, ներփակ դրամատիզմը: Բառախմբերի միասնական միջավայրում ներքին, «ծպտյալ» վեճը պայմանավորված է մի կողմից կայտառ ուժերի ու երանգների առկայությամբ, մյուս կողմից՝ մահվան, անկման սուր զգացողությամբ: Մի կողմից կենսական գրգիռների, երբեմնի զուլալ երանգների դեռ թույլ պահպանվող զունեղություն, մյուս կողմից՝ ուժերի ու դաշնավոր ձևերի քայքայում, տեղատվություն: Ահա հենց այս բառախմբերի իմաստային «աննկատ» բախման միջով էլ անցնում է այն ներքին լեզուն, որով բացահայտվում են պատումի ուղղվածությունը, և՛ կերպարի որակական հակվածությունը: Դա, այսպես ասած, վայրէջքի, նահանջի, խոստացող ուժերի և զվարթ գույների թուլացման, իրերի դալկացման և հոգու կենսունակ լիցքերի պարպման լեզուն է, որի մեջ երբեմն-երբեմն շող են նետում կյանքի հիշեցնող վերջին երանգները:

Ըստ այդ «գաղտնագրված» լեզվի, կարելի է բացել պատկերի բովանդակությունը. արևը կորցրել է գարնան ու ամռան («ջահել» օրերի) ջերմությունը, վայրում է դառնաշունչ քամին և ծառերից պոկում վերջին տերևները (պատմվածքի սկզբում՝ թշուր դեպի հեռու ձորերը, իսկ վերջնամասում հավաքում սև գուրի մեջ՝ խորհրդանշելով Դիլանի ստույգ մահը): Ամայանում

են այգին ու հնձանը՝ սիրո, վայելքի երբեմնի դալար անկյունը, օդը զրկվել է բուրումներից, խտանում-ճմլում է մենակության և որբության զգացումը, իսկ ձմառն շունչը մեծացնում է անպաշտպան լինելու գիտակցությունը: Նույնիսկ հաստաբուն կաղնին խոնարհվում է քամու առաջ, անգամ երիտասարդ (թարմ ուժերով լեցուն) կեռասնիները մրսում են: Սիմիոդրի թուսեր-տերևները բեկվում-ընկնում են քամու առջև, և պահի մեջ անէանում է արշավող նժույգների (կայտառ ուժերի) տեսիլքը: Ամայացող աշխարհում, կենսական ուժերի ու երանգների խամրելու պահին, ասես իբրև կյանքի վերջին ցուլ, ժպտում է ուշացած արևածաղիկը՝ միայնակ օրորելով դեղին գլուխը:

Այսպես բառը իր շուրջն ստեղծում է իմաստային համախոհների համայնք, սա էլ՝ խոհերի հատուկ միջավայր, որոնք սիմվոլիկ ձևով նախանշում են հերոսի ճակատագիրն ու նրա ճանապարհի պատմությունը: Այսպես, «գեղագիտական» ճանապարհը «պայծառ տխրությունից» տանում է դեպի հիշողության խավար անդունդը և բոցկլտացող օրը: Սրանք իմաստային հոմանիշներ են՝ պայծառը՝ բոցկլտացող օր, տխրությունը՝ հիշողության խավար անդունդ: Կյանքի մայրամուտին Դիլանն այսպես է ընկալում իր ապրած կյանքը, և բոցկլտացող օրվա վերապրում-տեսիլքը, իբրև վերջին ցուլ, լուսավորում է ոչ միայն ներկա պահը, այլև իր շողքն է նետում տասնամյակների տխրության՝ հիշողության խավար անդունդի վրա՝ վերջին անգամ ու խոր իմաստավորելով անցած ճանապարհը:

Հարկ է զննել հերոսի և հերոսուհու հանդիպման վերջին պահը, քանի որ Դիլանի վերհուշների շղթայում այն առավել ազդեցիկ է իր զգայական ներուժով և իբրև հուշ-գործողություն հարուստ է հոգեբանորեն նրբին անցումներով:

Վերհուշը սկսվում է աննշան կետից. «Քամուց հնձանի դոնակը մեղմ ձոնշում էր, և մաշված դուռը դողդոջ երգում էր մի հին երգ... Այդպես մի անգամ էլ, շատ տարիներ առաջ, ձոնչաց այգու դուռը»: Մաշված դռան դողդոջուն երգը, — հիմա է այդ ձայնը Դիլանին դողդոջուն թվում, երբ շրջապատում ամեն ինչ գունաթափ է, իսկ ինքն էլ «զառամել է արդեն, քայլելիս հենվում է փայտին, աչքը չի տարբերում աշնան անտառի գույները, ականջը ուր չէ մանրիկ ոտնաձայն լսելու»: Իսկ այն օրերին ինքը մերկ ոտքերով ճմլում էր խաղողը, «դնդնում կայտառ մի երգ... Երիտասարդ էր այն ժամանակ, երակներում արյունը եռում էր իբրև թունդ գինի»: Այն հեռավոր օրը այգու դոնակի ճոռոցը դողդոջուն չի հնչել:

Բակուեցը նրբին միջոցներով նախապատրաստում է Դիլանի և Սոնայի նանդիպումը. ուժի, ջահելության, գինու և արևի հիշատակումով գրողը ըստեղծում է կենսունակության, կյանքի ու սիրո վայելքն իբրև ցնծագին երջանկության պատկեր: Սոնայի՝ հնձան գալու պատկերը մի ուրույն նկարործողություն է, որի երանգներն ու ձևերը հյուսվում են բնության ամենամաքուր տարրերից. «Կարծես հավք էր թաքնվել անտառի մթին խորշում: Կապ վիզը երկարեց, ինչպես կաթավը դեղնած արտերում խշշյուն լսելուց և մի ջահել կին դուրս եկավ սիմիոդրի խիտ արտից: Դուրս եկավ, ճոճեց բարակ մարմինը, որպես եղեգ և կաթավի մանր քայլերով սուրաց դեպի հրնձանը:

... Հարսը փափուկ քայլերով, ինչպես այծյամը ձյունի վրա, մոտեցավ հնձանին... և ներս մտավ, ինչպես միամիտ հավքը վանդակի բաց դռնով»:

Զգայական-նրբահյուս այս պատկերն իր հիմքում խոհական այնպիսի ուսք է առաջացնում, որն առավելապես իմաստավորվում է գրողի (և նրա ներոսների) բնապաշտական ընդհանուր համակարգում: Խոսքը վերաբերում է տեսականների՝ մարդու և բնատարրերի հատկանիշների այնպիսի փոխանց

մտնը, երբ դրանք փոխադարձաբար գունավորում են միմյանց կերպարները: Պատմվածքում (և այս պատկերում) բնաշխարհը վերածոււմ-ստանում է հոգեբանական իմաստ. այն դառնում է հոգեբանական երանգ ու մարդկային բնութիւն, խորհրդանշում և սիրո վայելք, և հոգեկան պառակտուն վիճակներ:

Հիշատակված դրվագներում բնատարրերի հոծ խմբերը (հավք, կաթավ, այծյամ, ծիծեռնակ, անտառ, արտ, սիմինդր, եղեգ, ձյուն, հնձան, լեռ, ծովակ և այլն), թվում է, թե նվաճում են ողջ միջավայրը, իշխում բոլոր մասերի վրա: Այնպես որ ամեն անգամ «բնութիւն պոետիկան» գունավորում է մարդկանց ներաշխարհը, և բներանդը, գույնը, երևույթը, խորհրդանշում են ներաշխարհիկ վիճակները:

Հնձան գնալիս Սոնայի հոգեբանութիւնը թեև «բաց» տեքստով բացահայտված չէ, բայց այն դժվար չէ վերծանել: Այդ հոգեբանութիւն «գաղտնիքը» պայմանավորված է Բակունցի հերոսների սիրո առանձնահատուկ բընութով. ինչպես գրողի բոլոր հերոսուհիները (օրինակ՝ ալպիական գեղջկուհին, Տիգրանուհին, Խոնարհը), այնպես էլ Սոնան ակամա թաքուն վեճ ունեն միջավայրի հետ: Նրանք դա ցույց չեն տալիս, չեն բողբոջում, նրանք «հեղափոխական» կեցվածք չեն ընդունում՝ ոչ թե թուլութիւն, խեղճութիւն պատճառով, այլ, լինելով ավանդական բարոյականութիւն զավակները, արտաքուստ չեն ուզում իրենց ապրումները դարձնել աղմկոտ գրույցի առարկա: Սա մի առանձնահատուկութիւն է, ըստ որի Բակունցի հերոսուհիները (և շատ հերոսներ) անաղմուկ կրում են իրենց բախտի բեռը՝ քիչ երջանկութիւնը և տևական տառապանքը, որի մոգելներն են բոցկլտացող օրն ու հիշողութիւն խավար անդունդը, մանրիկ աստղը և մթին ստվերները, սիրելի մարդու տաք, խենթացող շունչն ու գիշերվա թանձրացած խավարը և այլն:

Ահա վերոհիշյալ պատկերում էլ քողարկված է Սոնայի հոգեկան պառակտվածութիւնը, որի հոգեբանական հիմքը սա է. ինքը ամուսնացել է չսիրած մարդու հետ, իսկ ի՞նչ վիճակում է իր Դիլանը: Եվ նա մի պահ համարձակվում է գնալ, հանդիպել Դիլանին: Երկու ներհակ զգացում՝ սիրո կանչը և արդեն ուրիշի կին լինելու վիճակը, տենդագին ուղեկցում են նրան. ցանկալին և խուսափուկը («Կարծես հավք էր թաքնվել անտառի մթին խորշում»), երազայինը և զգուշավորութիւնը («Ապա վիզը երկարեց, ինչպես կաթավը դեղնած սրտերում խշշուլու լսելուց»), տենչանքը, նազելիութիւնը և վեհերոտութիւնը («Կաթավի մանր քայլերով սորաց դեպի հնձանը»), կարօտը, հնձութիւնն ու խոնարհութիւնը («Ճոճեց բարակ մարմինը որպես եղեգ»), իր բաժին գեղեցիկին ծառավ հոգին ու ամոթահարութիւնը («Հարսը փափուկ քայլերով, ինչպես այծյամը ձյունի վրա, մոտեցավ հնձանին»), սիրո օրոնումն ու հոգու անմեղութիւնը («Ներս մտավ, ինչպես միամիտ հավքը վանդակի բաց դռնից»), — այս ամենն են կազմում Սոնայի հոգեբանութիւն բովանդակութիւնը: Նա եկել է, բայց հոգեպես խռովված է, որովհետև տագնապահար է պատվի, արժանապատվութիւն հնարավոր կորստի, աղջկական, կանացիական հպարտութիւն կորստի համար: Եվ նույնիսկ այս պահին սիրո բնական կանչը դեմ է առնում միջավայրի բարոյական պատնեշին. «Բաղդ մարդ կգա Դիլան, — դողալով խնդրեց նա»:

Հաջորդ պատկերում արդեն մի կողմ է դրված բնանկարի «ծածկույթը», և դեպքը, գործողութիւնը անխառն հոգեբանական հոսք է. «Սոնան օձի պես կեռումեռ արեց, փորձեց ազատվել նրա բազուկների օղակից, կարոտով խընդրեց, խոստացավ: Որպես եղեգ ճոճվեց նրա դալար մարմինը, և մեջքը խոնարհեց... Անիմաստ մաքառումից հոգնած, հարսը սրտաբուխ նրան ընծայեց իր մարմինը, որպես անարատ զոհ: Եվ նա ազահ համբուրեց հարսի կար-

միր լար շրթունքը, անհագուրդ հիացավ ոսկեդեղձան հյուսերով որ ծփում, խշշում էին լուսեղեն լանջի վրա:

Հետո թևը ջարդված հավթի պես Սոնան ամաչկոտ դուրս թռավ հնձանից, մի անգամ էլ շորորաց այգու շաղոտ խոտերի վրա և ներսը թողեց լաջվարդ շապիկի բույրը:

Իսկ զրնգան սուրմաները կայտառ կոհակների նման ծափ էին զարկում...»:

Դիլանի վերհուշների առանցքը, նրա ճակատագրի ամենարուես պահը («բոցկլտացող օրը») սա պիտի լիներ, բայց պատկերում հիշվում է մի այլ օր, երբ Սոնան՝ «լույս ատամներով այն աղջիկը, որ այնպես զրնգան ծիծաղում էր, երբ ավակի մեջ կախում էր սպիտակ սրունքները», իսկ ինքը «չուր էր ցնցղում նրա ողկույզի պես սև մազերին»:

Պատահական չէ, որ Խոնարհի և ուսուցչի սեփր ծավալվում-հասցվում է մինչև այդ պահը,— սիրո հոգեբանություն մի առանձնահատկություն, որը նույնպես մեծացնում է ապրումի տևականությունը, նրա անաղարտ հմայքը:

Ինչո՞ւ հատկապես այդ օրը: և ոչ թե հնձանի վայելթի՝ ուժի ու ջահելության հանդեսի պահը:

Դա բացատրվում է Բակունցի «սիրո գեղագիտության» օրենքներով. նա ոչ թե սիրո վայելթի, այլ նրա պատանեկան, երազային ու շեղծված ապրումների, սիրո դեռևս անաղարտ արձակագիրն է:



Վերը նշված ընդարձակ հատվածը, իբրև Դիլանի վերապրում (անշուշտ, հեղինակի լեզվական միջոցներով) կարելի է համարել «Սոնայի պատմվածք»: Նրանում ցոլանում է հերոսուհու ապրումների նրբազեղությունը, նրա կարոտի ու տազնապնների զուսպ պատմությունը. պահը բացահայտում է կերպարի (հայ կնոջ) ներքին գեղեցկությունը, հմայքը, ներաշխարհիկ փայլը: Գեղարվեստական հոսքի հիմքը կազմում են հոգեբանական հետևյալ ուժերը՝ տենչանքը, ամոթխածությունը, անպաշտպան լինելը, կնոջ հպարտության կորստյան տազնապը: Դրանք խտանում են հյուսվածքի մի քանի հանգույցներում, և զգայական հոսքը միջնորդավորվում է գիտակցական ենթաշերտով: Աշխատենք բացել այդ հոգեբանական հանգրվանները, որոնք, ճիշտն ասած, սովորական վիճակներում փոքր-ինչ անսովոր ու տարօրինակ են թվում:

Անակնկալներից մեկը կապված է «Կարոտով խնդրեց, խոստացավ» տողի հետ: Ակնհայտ է, որ սեղմ, բայց բորբոքուն երկխոսություն է ծավալվել ճերտսների միջև: Բակունցի կերպարներին հատուկ լուսությունն այս դեպքում էլ արտահայտվում է ներփակ, միջնորդավորված «խոսակցություն»:

Ի՞նչ է խնդրել Սոնան. երևելով կերպարի բնավորության ընդհանուր պատկերից, խոնարհ, ամաչկոտ հերոսուհին վերջին փորձով ցանկացել է ստվեր չձգել իր բարոյական անաղարտության վրա: Նա իր հոգում ապրել է ծանր մաքառում՝ մի կողմից եկել է սիրո կանչով, մյուս կողմից կանացի ինքնապաշտպանության բնագոյը «խանգարում էր» նրան: Անշուշտ, թեև նա ներշնչված էր Դիլանի հեռ մենակ մնալու տենչով, բայց և ուզում է... հետաձգել նվիրումի պահը: Միանգամից Դիլանի գիրկը շնեովելը սիրո պակասից չէր, և հուսահատ դիմադրությունը նախևառաջ ներքին մաքառում է՝ հանուն կանացի թաքուն արժանապատվության:

Սվ այստեղից բխում է հոգեբանական մյուս անակնկալը. իր սիրով մեծ ու գեղեցիկ Սոնան խեղճանում է միայն իր սիրո առջև: Նա պարտվում է,

սերև իշխում է նրա բոլոր մտածումների վրա. հետևաբար՝ նա անպաշտպան է հենց իր սիրո առջև: Սոնան որքան անհաղթահարելի է, անխոցելի է՝ պատված իր սիրո զրահով, նույնքան էլ անզոր է հենց այդ սիրո առջև: Ահա թի ինչու մի պահի անիմաստ են թվում մաքառումները, աղերսանքները, գալիք հանդիպման խոստումները: Հաջորդ անակնկալը բխում է հետևյալ տողից. «Անիմաստ մաքառումից հոգնած, հարսը սրտաբուխ նրան ընծայեց իր մարմինը, որպես անարատ զոհ»: Սոնայի հոգեբանությունն համար Բակունցը «զըտել է» արտակարգ ճշգրիտ բառը՝ ընծայեց. այսինքն՝ խոսքն ասես չի վերաբերում մարմնականին, այլ հոգևոր նվիրումին (սրտաբուխ), էությունը, սիրո ոգուն:

Բայց ինչո՞ւ ժողովուրդն անարատ զոհ:

Սոնայի սիրո մեջ էլ գործում է բակունցյան գեղագիտության ծանոթ օրենքը՝ եզակիի, միակի, իմաստային առումով բացառիկի օրենքը, որից դատ ու որից դուրս կյանքն ու աշխարհը, ապրումն ու երևույթը կորցնում են իրենց փայլը: Եվ ահա, ճակատագրի խաղով ինչ որ եղել է, Սոնայի հետ պատահել է սոսկ իբրև արտաքին արարք, ներքուստ հերոսուհին իրեն համարում է միայն Դիլանինը: Այսինքն՝ նա զոհ է ակամա, զոհ է ուրիշների մեղքով, բայց Դիլանի համար մշտապես անարատ է ու երբեք նրա հանդեպ բարոյական մեղք չի գործել: Սա հենց հոգեկան աշխարհի այն պառակտուն վիճակն է, որը մի կողմից վսեմացնում է աղջկան, մյուս կողմից ողբերգական լարվածություն է հաղորդում նրա կերպարին: Նա յուրատեսակ սիրո նահատակ է, որի բախտի մոռյալ ֆոնի վրա անսովոր իմաստ են ստանում մի կողմից հարսի կարմիր շրթունքները, լուսեղեն լանջն ու ոսկեղեղձան հյուսերը, մյուս կողմից՝ Դիլանի ազահ սերը («ազահ համբուրեց», «անհագուրդ հիացավ...»):

Սոնայի գեղեցկության պատկերներով հեղինակը վերջին անգամ պայծառացնում է կորսված գեղեցկության վերջին ցուրը, իսկ ինքնամոռաց վայելթի մեջ հերոսն ասես զգում է, որ դա միակ ու վերջին հանդիպումն է՝ իբրև կարճատև երջանկության վերջին բունկում:

Ինքնամոռաց նվիրումի և անարատ զոհի մթնոլորտում էլ հասկանալի է դառնում, թե ինչու է Սոնան՝ ամաչկոտ ու «թև կոտրած հավթի նման» դուրս թռչում հնձանից:

Դա միակ մոտիկ ու ջերմ հանդիպումն էր, որ չէր կրկնվելու: Բայց դա սիրո վախճանը չէ, և մի պատահական հանդիպումի պահին ասվածը՝ «Թող, Դիլան, գնա քեզ համար», մերժում չէր, այլ կանացի հպարտությունը պահպանելու վճիռ: Եվ, անշուշտ, Դիլանի հանդեպ սերը Սոնայի հոգում նույնպես պիտի անջինջ մնար: Ու եթե նա էլ ծերանար, Դիլանի նման պիտի ունենար հեռավոր, բոցկլտուն օրվա տեսիլքը:

Այնուհետև պատումը գերազանցապես առաջ է գնում խորհրդանշային հունով, որն ամբողջությամբ Դիլանի մտածումների՝ նրա հիացումների, հուռաշանքների ու պատրանքների պատմություն է: Լաջվարդ շապիկի իրական բույրը վերաճում է խորհրդանշանի և ուղեկցում Դիլանին՝ նրա համար ուրույն ձևով ամայացած կյանքում: Սոնայի շապիկ սիմվոլիկան իր մեջ է առնում բնութային (ծաղիկների, խոտի խորձերի, լուսնյակ գիշերների) երանգներն ու բույրերը՝ մեծացնելով սիրո համամարդկային խորհուրդը: Սերը ճառագում է հեռվից, տեսլանում է Սոնայի կերպարը, և Դիլանի համար աշխարհն ու բունությունը մատչելի ու մտերիմ են դառնում սիրած աղջկա կերպարի միջոցով՝ մի տեսակ հավերժական դարձնելով գեղեցիկի հմայքները:

Ահա Դիլանը նայում է առվին, լսում նրա կարկաչը և կրկին հիշում Սոնային. այդ առավակը նույն հանգով երգում էր տասնամյակներ առաջ, երգում

է և հիմա, մինչդեռ Սոնան չկա: Առվակի և Սոնայի կերպարի սիմվոլիկ միահյուսումն աւսես հավերժական է դարձնում հերոսուհու կերպարը: Այս նրբին երևույթը ճիշտ է բնութագրում Հր. Թամրազյանը. «Միտքը սահում է առվակի, անտառի, այգու, հնձանի, այն ամենի վրայով, որ կապվում է Սոնայի պայծառ կերպարի հետ: Հնձանի առաջ աղմկում է գետակը՝ ջրի անվախճան և անքննելի զրույցն անում մամուռներին, քարերին: Իսկ Դիլանի հիշողութայն խավար անդնդում... Բոցկլտում է այն օրը, երբ Սոնան սրունքները կախել էր առվակի վրա և ծիծաղում էր: Ուրեմն հավերժական, անվախճան է նսև սիրո զրույցը, սիրո մեղեդին, գեղեցիկ հոգու փայլը»⁸:

Այս պարագայում դորեղանում են անուրջը, պատրանքը. մռայլ տեսիլի կողքին («Սոնային լաջվարդ շապիկով թաղեցին: Արդեն վաղուց փտել է լաջվարդն էլ, ոսկե մամուռի նման մարմինն էլ...») ուժգնանում է վերագարձի տենչանքը. «Լինե՛ր, այնպես լինե՛ր, որ ինքը հնձվոր լինե՛ր, նրանց արտը հրնձե՛ր, Սոնան հաց բերե՛ր իրեն, շապիկը քրտնե՛ր և քրտնած նստե՛ր կողքին»: Բայց փշրվում է և այդ պատրանքը, քանի որ՝ «ետ նայեց Դիլան դային, եկած ճանապարհներին նայեց: Մարդ չկար, աշնան մերկ դաշտերն, էին»: Իրական ճանապարհի այս ամայությունը սիմվոլիկ է հերոսի՝ Սոնայից հետո ապրած կյանքի համար, ճիշտ այնպես, ինչպես կաքավի որսն է (երկու փետուր, ծեծ, արյուն ու մորմոք) խորհրդանշում իր և Սոնայի վիրավոր դաշնությունը. «Միրհավի պես թռավ Սոնան, հետքից թողեց տխրություն և դառնացած հուշեր»:

Ընդհանրացնենք՝ հիշողութայն խավար անդունդ, դառնաթախիծ հուշեր, բոցկլտացող օր, բառ-խորհրդանշանները որոշում են «Միրհավի» պատումի և՛ տառնցքները, և՛ զարգացման սահմանները: Այնպես է ստացվում, որ աշնան մի օրվա կարճ պահի Դիլանը վերապրում է իր կյանքը: Վերապրում է, բայց ոչ նույնությամբ:

Այն հեռավոր օրերին Դիլանն իր սերն այնպես չի ընկալել, ինչպես այս վերջին պահին: Պատանեկան հոգու երազային ու միամիտ վիճակներն այժմ իմաստավորվում ու հարստացվում են, քանի որ տարիների տառապանքը հրդեհել է հերոսի հոգին, իսկ միտքը՝ իմաստնացրել: Հոգեբանական խտության ու խորության առումով սրանք տարբեր ժամանակներ են: Դիլանի հուշերում չեն պատճենվում անցյալի անցքերը, դրանք վավերական տեսքով չեն փոխանցվում հերկային, կարճ ասած՝ անցյալը (հուշը) շի դառնում ներկա: Այդ անցյալը վերաիմաստավորվում է. սիրուց որբացած, տառապանքի մեջ իմաստնացած Դիլանի համառ այդ անցյալը գունավորվում է կյանքից հեռացողի խորհուրդներով: Հերոսի հոգեկան վիճակը ներկա պահին նույնպես պառակտված է, և այդ լարված պահին մահվան մոտիկ զգացողությունը (Սոնայի գերեզմանի մռայլ տեսիլը, մեռնող տերևներ, ածուների սև գուրը) պարզապես մի պահի լուսավորվում է հին, վաղանցուկ երջանկութայն շերմությամբ, ինչպես սմբած մարմինը՝ աշնան արևի նվազ տաքությունից: Եվ այս ընթացքում ծավալով փոքր, իրական ժամանակի մեջ (աշնանամուտի օրը) խոհական շերտերով խտանում է գեղարվեստական մեծ ժամանակը (Դիլանի սերն ու ճանապարհի լցատմությունը): Պատմվածքում ուշ աշնան մի օրը, իբրև կենդանի ներկա, միաժամանակ գիտակցվում է որպես փիլիսոփայական ժամանակ («Հիշողութայն խավար անդունդ»): Այդ ամբողջը խոհական հոսք է, փոստանքի, հիացումի, երջանկութայն ու դառնության, զննումի ու վերլուծման հոսք: Դրա ընթացքում հուշի ժամանակը հիմա ներծծվել է Դիլանի խոհերի ոլորտ, գիտակցվում իբրև փիլիսոփայական պատում:

Նկատենք, որ Սոնայի մահով ավարտվում է սիրո անցյալի իրական ժա

⁸ Հր. Թամրազյան, Սովետահայ գրականության պատմություն, Երևան, 1980, էջ 502:

մանակը, դրան հաջորդում են Դիլանի «անշարժ» մտորումները, բազմաբր-նույ՞ խոհերը: Ներկա ապրումն իր մեջ է առնում անցյալն իբրև խորհուրդ ու փիլիսոփայություն: Բնականաբար, անցյալը նույնությամբ չի դառնում ներկա, որովհետև մեծ տարածություն է բաժանում պատանի, երիտասարդ Դիլանին, արդեն ծեր, տառապած ու սիրո յուրատեսակ փիլիսոփա Դիլանից: Այն օրերին Դիլանը այսպես շէր մտածում, խոհական հայացք շուներ Սո-նայի և սիրո հանդեպ: Հերոսի հոգեկան զուգորդումների, ապրումների հին ու նոր համադրությունների վրա իշխում է ներկա ժամանակը, փիլիսոփայա-կան իմաստավորումների ժամանակը: Դա հաստատվում է նաև սիմվոլների առատությամբ, որոնց «անշարժ» ժամանակը նույնպես հագեցած է փիլիսո-փայական իմաստավորումներով: Ամեն դեպքում և ամեն անգամ մեծ գրողը պարզ, սովորական, նույնիսկ կենցաղային թվացող դեպքի ոլորտում բացում է հոգեբանական «անցքի» աշխարհը, հայտնաբերում հավերժական իմաստը: Նաև այս հատկանիշների շնորհիվ «Միրհավը» ստանում է համամարդկային ուղղվածություն:

С. А. АТАБЕКЯН — Границы длительности момента и смысловой емкости слова («Мирхав»).— В статье расследуется важная особенность поэтики Акселя Бакунца — структурно-смысловое моделирование памяти и реальности, прошлого и настоящего. Прошлое никогда не становится настоящим, поскольку эти два уровня представляют разные состояния мыслей и чувствований героя. Метафорическое мышление автора, с другой стороны, образует в сказе «засекреченный» поток, выявляя направленность мыслей и судьбы героя, ее драматический характер. На этом фоне проступают художественное восприятие времени и пространства, отношений человека и природы — свойства, которые насыщают сказ философскими акцентами.