

ԻՆՔՆԱԳՐԻՑ ՄԻՆՉԵՎ ՏՊԱԳԻՐ. ԲԱԿՈՒՆՑԻ ՈՃԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ «ԱԼՊԻԱԿԱՆ ՄԱՆՈՒՇԱԿ» ՊԱՏՄՎԱԾՔԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

ՆԱՐԻՆԵ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ 
Երևանի պետական համալսարան

Սույն հոդվածում համեմատվել են Ա. Բակունցի «Ալպիական մանուշակ» պատմվածքի ինքնագիրը (13 էջ) և վերջին (1933 թ. զետեղվել է «Սև ցեղերի սերմնացանը» ժողովածուում) հիմնովին խմբագրված տարբերակը՝ նպատակ ունենալով առանձնացնել ու վերլուծել լեզվաոճական այն փոփոխությունները, որոնք քայլ առ քայլ բացահայտում են գրողի ոճի զարգացման ընթացքը: Կատարվել է գուգադրական համակողմանի քննություն, որը հնարավորություն է տվել տեսնելու հեղինակի գեղագիտական հայեցակարգի զարգացման ընդհանուր միտումները:

Բակունցի գեղարվեստական խոսքը սնվում է լեզվի ազգային ձևերից, որոնք գրողի ստեղծագործական մշակմամբ ձեռք են բերել արտահայտչական նոր որակ և քնարականություն: Խոսքի վարպետը վերջնական տարբերակում պարզեցրել է արտահայտման ձևը՝ միաժամանակ զարգացնելով ու թանձրացնելով միտքը և խորացնելով կերպարների հոգեբանական նկարագիրը:

Սա հեշտ ապացուցելի է առաջին հերթին բառային մակարդակում. բնությունը, մարդուն և նրան շրջապատող աշխարհը բնութագրելիս Բակունցը հաճախ կերպավորում է **լրություն**-ը, ծավալում այս բառի իմաստային դաշտը՝ գործածելով ամենատարբեր հոմանիշներ թե՛ ուղիղ, թե՛ փոխաբերական նշանակություններով:

Բանալի բառեր – Ա. Բակունց, ինքնագիր, ստեղծագործական մշակում, տարբերակների համեմատական քննություն, գրական բնանկար, հոգեբանական վերլուծություն, արձակ խոսքի բանաստեղծականացում

Ներածություն

«Ալպիական մանուշակ» պատմվածքն առաջին անգամ տպագրվել է «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթի 1927 թ. հունվարի 1-ի և 4-ի համարներում, ապա նույն թվականին՝ «Մթնաձոր» ժողովածուում: 1933 թ., հիմնովին խմբագրված, զետեղվել է «Սև ցեղերի սերմնացանը» ժողովածուի մեջ՝ «Արփենիկ Չարենցի հիշատակին» ընծայագրով:

Նարինե Ներսիսյան – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ հայոց լեզվի ամբիոնի դոցենտ

Нарине Нерсисян – кандидат филологических наук, доцент кафедры армянского языка ЕГУ

Narine Nersisyan – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at YSU Chair of Armenian

էլ. փոստ՝ nersisyanarine@ysu.am ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-2153-6561>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 12.05.2026

Գրախոսվել է՝ 30.06.2026

Հաստատվել է՝ 22.10.2026

© The Author(s) 2026

Պատմվածքի ստեղծման տարեթիվը համարվում 1925-ը. այն գրվել է Մեղրու շրջան կատարած մի ուղևորությունից ստացած տպավորություններով¹: Հենց սկզբից աչքի է զարնում երկու իրողություն. մեկն այն է, որ ինքնագիր տարբերակը թվագրված չէ, իսկ մյուսը նվիրագրության բացակայությունն է, որն ավելացվել է հետո:

Ինքնագրից տպագիր՝ Բակունցի պատմվածքում ընդգծվում է իմաստային-հոգեբանական առանցքը. նա արտաքին աշխարհից գնում է դեպի մարդ, դեպի մարդու հոգեբանական քննություն. հերոսի ներաշխարհը բացահայտվում է բնության և միջավայրի հետ սերտ ներդաշնակության համատեքստում: Միանգամայն իրավացի է Ս. Մելքոնյանը, երբ գրում է. «...Քանի որ մշակումները որպես ստեղծագործական աշխատանք, իրենցում ոչինչ չունեն անգիտակցորեն, ներըմբռնողությամբ կատարված, այլ նպատակաուղղված ջանքերի արդյունք են, գեղագիտական որոշակի հայացքների գործնական արտահայտություն, ուստի և միանգամայն հնարավոր է դրանց իմաստավորումը»²:

Բնության ոգեղենացումը մարդկային ճակատագրի արձագանք

«Կաքավաբերդի գլխին տարին բոլոր ամա է նստում, բերդի ատամնաձև պարիսպները կորչում են սպիտակ ամպերի մեջ, **միայն բարձր բուրգերն են երևում**: Հեռվից ավերակներ չեն երևում, այնպես է թվում, թե բուրգերի գլխին հսկում կա, գոց են ապարանքի երկաթե դռները, **մեկը աշտարակի գլխից ձայն պիտի տա զատիվայրով բարձրացողին**» (1) => «Կաքավաբերդի գլխին տարին բոլոր ամա է նստում, բերդի ատամնաձև պարիսպները կորչում են սպիտակ 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 մեկը անա ձայն է տալու քարափը բարձրացողին**» (179)³:

Ինքնագրում տեղ գտած պարզ նկարագրությունը՝ **միայն բարձր բուրգերն են երևում**, փոխարինվել է պատկերով, որը նրբորեն ընդգծում է Բակունցի գեղանկարչական ոճը, նաև ժողովրդական լեզվամտածողության ջերմություն փոխանցում. **սևին են անում** բարձր բուրգերը: Բակունցն զգում է բառի գույնը, ձայնը, համը... Բառի տեղին, չափավոր ընտրությամբ գրողն ապահովում է իր երկի հոգեհարազատությունը, արտահայտչականությունը:

Ձայն պիտի տա հարկադրական ապառնին, որը գործողության պարտադիր (նաև դիտավորյալ) լինելն է ցույց տալիս, փոխարինվել է **անա ձայն է տալու** սահմանականի ապառնիով, քանի որ թվարկվում են գործողություններ, և շեշտը դրվում է գործողության՝ արդեն սկիզբ առած իրավիճակում շուտով կատարվելու վրա: **Անա** բառով շտապության երանգ, հավաստիություն է հաղորդվում գործողությանը: Հաջորդիվ **զատիվայր**-ը փոխարինվել է **քարափ**-ով. զատիվայր նշանակում է թեքություն, բարձրից ցած թեքվող, իսկ քարափ՝ գետի (լճի,

¹ Այս մասին տե՛ս **Ակսել Բակունց**, Երկեր, հատոր I, էջ 646:

² **Մելքոնյան Ս.**, Թումանյանը և արևելահայ գեղարվեստական գրականության լեզուն, Եր., 1986, էջ 205:

³ Բնագրային օրինակները քաղված են՝ **Ակսել Բակունց, Ինքնագիր**, ֆ. 69, Երկեր, հ. 1, Երևան, 1976: Այսուհետ բնագրային օրինակների կողքին կգրվեն միայն էջերը:

ծովի) այն ամիսը, որ քարաժայռից է կազմված⁴: Վերջինս ունի հոգեբանական ներուժ, հաճախ դառնում է զուգադրության հիմք հերոսների ներաշխարհը բացահայտելիս: Արձանագրենք, որ Կաքավաբերդին վերաբերող բոլոր հատվածներում **զառիվայր**, որոշ դեպքերում **կածան** բառերը փոխարինվել են **քարափ**-ով՝ Կաքավաբերդի բարձունքի նկարագրությունը նաև գեղարվեստորեն ճիշտ դարձնելու նպատակով: Այսպես՝ «Արև մի կեսօր **Կաքավաբերդի զառիվայրն** ի վեր բարձրանում էին երեք ձիավոր» (2)=> «....Կաքավաբերդի **քարափով...**» (180), «...Սոսիվը նույնքան մելամաղձոտ ու հուսահատ, որքան ամայի ձորը, **զառիվայրի բարակ կածանը**, հեռավոր գյուղը» (3)=> «...Մելամաղձոտ ու հուսահատ, ինչպես ամայի ձորը, **տխուր քարափը** և հեռավոր գյուղը» (181), «Ի՛նչ դժվար էր նրա համար **զառիվայրը**, և ի նչքան հեշտ երբեմնի տերերը մագլցում էին այդ նույն **կածանով**» (3) => «Ի՛նչ դժվար էր նրա համար **քարափը**, որով քարայծի նման մագլցում էին երբեմնի տերերը» (181), «Վրաններից մի մարդ ... բարձրացավ բերդի **կածանով**» (4) => «Վրաններից մի մարդ.... բարձրացավ բերդի **քարափով**» (182), «Չիերն իջնում էին Կաքավաբերդի **կածանով** դեպի Բասուտա ձորը» (10)=> «Չիերն իջնում էին Կաքավաբերդի **քարափով** դեպի Բասուտա ձորը» (187): Դեպքերի մեծաթվությունը հուշում է, որ **քարափ** բառի ընտրությամբ հեղինակը գաղափարական առանցքային խնդիր է լուծել: Զառիվայրի թեքությունը հաղթահարելի դժվարություն է. քարափը քարաժայռ է, որով բարձրանալը կամ իջնելը չափազանց բարդ է, գրեթե անհնար, կտրուկորեն շարժում է այդտեղ ապրող հասարակ մարդուն բաժին հասած դժվարին փորձությունները: **Քարափ**-ը ուժեղացնում է խոսքի դրամատիզմը, ընթերցողին փոխանցում հոգեբանական կոնկրետ վիճակ:

Նույն նպատակով հեղինակը մի քանի տեղերում ավելացրել է **քարե արծվի պատկերը**, այսպես՝ «Գորշ գույն ունեն **անգղն ու ցինը**» (1)=> «Ապա բարձրանում է **քարե արծիվը**» (179), «...Նկարեց և պարսպի մի մասը, ատամնաձև քարերի արանքում՝ **կողովի չափ ցինի բունը**» (5)=> «....ատամնաձև քարերի արանքում՝ **քարե արծվի բունը**» (183):

Պատկերի կառուցման հիմքում դնելով բառի կամ բառակապակցության կրկնությունը՝ հեղինակը մտքի իմաստային-հուզական ծանրության կենտրոն է դարձրել դա: Մարդն ապրում է **քարի ու քարափի** դեմ ամենօրյա պայքարով, միևնույն ժամանակ դրանց հնազանդ:

Համեմատենք հաջորդ հատվածները. «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**» (2)=> «Ե՛վ գյուղում, և՛ բերդի գլխին ժամանակը սահում է դանդաղ, տարիները նույն ծառի **միանման** տերևներն են: Դրա համար էլ խառնվում է ծերունու հիշողությունը: Գետն **աղմկում է առաջվա հանգով, նույն քարերն են և նույն քարե արծիվը**» (180): Ինքնագիր տարբերակը, կարծում ենք, պարզունակ է լցված անհարկի մանրամասներով, որոնք գրողը կրճատել է ուժեղացնելով գեղարվեստականությունը: Խմբագրված տեքստում հեղինակը

⁴ Տե՛ս Աղայան Էդ., Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Եր., 1976, էջ 363, էջ 1560:

նան երկկազմ նախադասությունը փոխարինել է միակազմով՝ պատկերը դարձնելով թանձրացական: Բացի այդ՝ շեշտադրվել են բովանդակային նրբերանգներ՝ **առաջվա հանգով, նույն քարերն են** և **նույն քարե արծիվը** կապակցությունների ընտրությամբ: Քար բառի կրկնությունը խորհրդանշում է, որ դժվար է այդտեղ ապրելը: Ուշագրավ է այս հատվածի առաջին նախադասության մեջ կատարված ուղղումը. «...Տարիները նույն ծառի **հազարավոր** տերևներն են, **իրար նման**» (2) => «...Նույն ծառի **միանման** տերևներն են» (180): Փոփոխությունը խորքային իմաստ ունի, և ժամանակի հոսքի մեջ նույնն է մարդու զգացողությունը՝ չարքաշ կյանք, միապաղաղ ու միագույն օրերի անվերջություն... Խոսքն ստացել է դրամատիկ գունավորում:

Հաջորդիվ կարդում ենք. «Իսկ երբ քամին **գգրարի պես** ցրում է ամպերը, **ծվեններ անում, հալածում** և **ծորերում հալում** ամպի **բարդան դեզերը**, պարիսպի վրա երևում են մացառներ, **խոնարհված է աշտարակի գլուխը, տեղ-տեղ պարիսպները կիսով չափ հողի տակ**: Ոչինչ փայտեղեն, և ոչ մի երկաթյա դուռ, ոչ մի պահակ» (1) => «Իսկ երբ քամին ցրում է ամպերը, **ծորերում հալվում են ամպի ծվենները**, պարսպի վրա երևում են մացառներ, **աշտարակի խոնարհված գլուխը և կիսով չափ հողի մեջ խրված պարիսպները**: Ոչ մի երկաթյա դուռ և ոչ մի պահակ **աշտարակի գլխին**» (179):

Ինքնագրում տեղ գտած կենցաղային-ցյուղական պատկերները խախտում են խոսքի ոճական ընդհանուր ուղղվածությունը: **Գգրար** բարբառային բառ է, որ նշանակում է բուրդ կամ բամբակ գգող արհեստավոր. գեղարվեստորեն անհարթ է քամու **գգրարի պես ամպերը ցրելը**, և խմբագրելիս հեղինակը հանել է դա: Հաջող չէ նաև ծորերում հալում են ամպի **բարդան դեզերը** փոխաբերությունը. **բարդան** նշանակում է մեծ ջվալ, որի մեջ բամբակ են լցնում⁵: Պատկերի առաջին մասում **քամին գգրարի պես** ցրում է ամպերը, **ծվեններ անում, հալածում**, իսկ երկրորդ մասում **հալում ամպի բարդան դեզերը**. խմբագրված տեքստում հեղինակը վերացրել է իմաստային անճշտությունը և բառերի անհամատեղելիությունը խոսքային ընդհանուր միջավայրին: Հեղինակը ամպերի շերտը համեմատում է հին հայկական գորգանման (հաստ) գործվածքի **բարդանի** հետ՝ խոսքի առարկայականությունը ուժեղացնելու նպատակով, իսկ **դեզ** բառի ընտրությամբ, որը դնում է **բարդան** բառի կողքին, նյութական շոշափելիություն է հաղորդում բնությանը և ընթերցողին ավելի մոտեցնում ցյուղական պատկերներին՝ դրանք դարձնելով հարագատ, ջերմ: Բայց հատվածն ունի ոչ թե ցյուղական կենցաղի ջերմ զգացողություն արթնացնելու նպատակ, այլ սիմվոլիկ նշանակություն, որի ուժը թուլացնում են **գգրար, բարդան, դեզ** բառերով ստեղծված պատկերները: Խմբագրված հատվածում Բակունցի ոճն ավելի սեղմ է ու հնաբույր: Հանվել են ավելորդ բառերը, ոչ հաջող համեմատությունն ու փոխաբերությունները, իսկ նախադասության կառուցվածքի փոփոխությամբ սահուն և քնարական է դարձել գեղարվեստական պատկերը՝ «**Քամին ցրում է ամպերը, ծորերում հալվում են ամպի ծվենները**»: Ինքնագիր հատվածի վերջին նախադասությունները խմբագրված տարբերակում վերածվել են բազմակի անդամնե-

⁵ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 235, էջ 173:

րի՝ պարսպի վրա երևում են մացառներ, աշտարակի խոնարհված գլուխը և կիսով չափ հողի մեջ խրված պարիսպները. սա գորացնում է ոճի բանաստեղծականությունը:

Նախնական տարբերակից հանվել է նաև **ոչինչ փայտեղեն** արտահայտությունը, որը չի համապատասխանում բովանդակությանը և անհամատեղելի է **հողի մեջ խրված պարիսպներ** և **երկայա դուռ** կապակցություններին: Վերջում հեղինակն ավելացրել է **աշտարակի գլխին** կապակցությունը՝ ամբողջացնելով գեղարվեստական պատկերը:

«Լռություն կա Կաքավաբերդի գագաթին, Բասուտա գետն է ձորում **ռոնում**, քերում ափերի քարերը և **ողորկում** կապույտ որձաքարը: **Վերնից գետը սպիտակ քաթանի պես է թվում**, ասես սպիտակ փրփուրի տակ **ռոնում** են հազար **գամփո** և կրծում քարե շղթաները: **Դրա համար էլ նեղ հունի մեջ աղմկում է Բասուտա գետը**» (1)⇒ «Լռություն կա Կաքավաբերդի ավերակներում: Միայն **ձորի մեջ աղմկում** է Բասուտա գետը, քերում է ափերը և **հղկում հունի** կապույտ որձաքարը: Իր նեղ հունի մեջ **գալարվում** է Բասուտա գետը, ասես **նրա** սպիտակ փրփուրի տակ **ռոնում** են հազար **գամփոներ** և կրծում քարե շղթաները» (179): Նախնական և խմբագրված տարբերակների իմաստային ներուժը տարբեր է: **Ոռնում**⇒ **աղմկում** փոփոխությամբ գրողը իմաստային այլ լիցք է հաղորդում հակադրական պատկերին. «Լռություն կա Կաքավաբերդի ավերակներում» և «Ձորի մեջ **աղմկում է Բասուտա գետը**». հակադրվում են հինը և նորը. կյանքն անընդհատ հոսում է՝ չհարմարվելով լռությանը, աղմկելով, այն անընդհատ շարժվում է՝ ձգտելով ազատվել իր ընթացքը կաշկանդող տարատեսակ կապանքներից: Հաջորդ նախադասության մեջ **ռոնալ** բառն ունի արդեն տեղին կիրառություն. «Իր նեղ հունի մեջ **գալարվում է Բասուտա գետը**. ասես **նրա** սպիտակ փրփուրի տակ **ռոնում են** հազար **գամփոներ** և կրծում քարե շղթաները»: Սա հոգեբանական բազմաշերտ պատկեր է, որտեղ բնությունը խորհրդանշում է մարդու պատմական ճակատագիրը և հոգեկան աշխարհը: **Գամփոների ռոնալը** մարդու ներքին հավերժական պայքարն է սահմանափակումների և անագատության դեմ, որոնց մարդ կապված է **քարե շղթաներով**. ուստի ցավից **գալարվում է Բասուտա գետը**: **Գալարվել** փոխաբերությունը ընդգծում է ոչ միայն գետի ընթացքի դժվարությունը, այլև ցավից կծկվելու տեսողական պատկեր ու զգացողություն է առաջացնում. ցավ, որ վերաբերում է ոչ միայն արտաքին աշխարհին՝ **Բասուտա գետին, տրորվող մանուշակներին**, այլև մարդուն՝ **մոխրի մեջ խաղացող երեխային**, մահակի անասելի հարվածից **գալարվող** կնոջը... **Գալարվել** բառը լրացնում է **լռություն** բառի իմաստային տիրույթը: Բասուտա գետը Կաքավաբերդի խորհրդանիշներից է, որն արտացոլում է մարդու ներքին աշխարհը, նրա հոգու ճիչը:

Բ. Ա. Գրիֆցովը նշում է, որ գրողի կատարած աշխատանքը տարբերակների վրա ստեղծագործական ընթացքի ստույգ վկայությունն է⁶: Կրճատելով գեղարվեստականությանը վնասող, ավելորդ բացատրություն պարունակող արտահայտությունները՝ «Սպիտակ քաթանի պես է թվում», «Դրա համար էլ նեղ հունի

⁶ St' u **Грифцов А.Б.** Психология писателя, М., Худ. Лит., 1988, էջ146:

մեջ աղմկում է Բասուտա գետը», Բակունցը կերտել է բանաստեղծական լիարժեք պատկեր: Իսկ գագաթին=> ավերակներում շտկումը ճշտություն է հաղորդել խոսքին. բերդից մնացել են միայն ավերակներ:

«Գրական-գեղարվեստական մշակումը երբեմն խիստ էական դեր է կատարում երկի ինչպես բովանդակային հարստացման, այնպես էլ լեզվի կատարելագործման առումով»⁷, - գրում է Յու. Ավետիսյանը: Պատմվածքում շնչավորվել են **Կաքավաբերդը, Բասուտա գետը, ալպիական մանուշակը**՝ դառնալով տրամադրության, մտքի նշաններ: **Կաքավաբերդը** անցյալի և ներկայի խորհրդանիշ է՝ ավերակված, միևնույն ժամանակ՝ քարեղեն, լուռ և ամուր, որոնք շեշտելու համար, ինչպես երևում է գուգադրությունից, գրողը վերջնական տեքստում հաճախ է խմբագրել խոսքը: Քարեղեն Կաքավաբերդը հակադրվում է ալպիական մանուշակին, որը խորհրդանշում է հոգևոր գեղեցկությունը, մարդու ողբերգական ճակատագիրը: Քարի մոտ՝ բարձր լեռներում է բուսնում մանուշակը. կարճ է նրա կյանքը, բայց տպավորությունը՝ մշտամնա: Սիմվոլիկ իմաստ ունի նաև **քարի մոտ բուսնելը**. գեղեցկությունը կարող է ծնվել ու ապրել նույնիսկ կյանքի վատագույն ու բարդ պայմաններում: Կաքավաբերդի բարձունքի միակ ծաղկի ալպիական մանուշակի խիստ քնարական, պոետիկ հատվածում հեղինակը կատարել է հիմնականում բանաստեղծականությունը ընդգծող ուղղումներ. «**Քարերի մոտ է բսնում** ալպիական մանուշակը» (2) => «**Քարի մոտ է բսնում** ալպիական մանուշակը» (180): **Քար** բառի հոգնակին փոխարինելով եզակիով՝ հեղինակը ներքին յուրահատուկ ռիթմ է հաղորդել իր քնարական խոսքին: Նույն նպատակին է ծառայել նաև գլուխը **քարին հենում** => գլուխը **հենում քարին** շարադասական փոփոխությունը, որի շնորհիվ այս նախադասությունը համահունչ է դարձել նախորդ կառույցին՝ **մանուշակը թեքվում է, գլուխը հենում քարին**: «Մանուշակի օրորալը ճոճք է թվում, աշխարհը ծիրանագույն բուրաստան» (2) հատվածից ընդգծված բառի կրճատմամբ ռիթմ և փիլիսոփայական խորք է ստացել խոսքը => «Մանուշակը ճոճք է թվում, աշխարհը՝ ծիրանագույն բուրաստան» (180): **Քար** բառի կրկնությունը դարձյալ սիմվոլիկ նշանակություն ունի. նուրբ մանուշակը աճում է քարի մոտ. ալպիական գեղեցկություն ունեցող գեղջկուհին գոյատևում է՝ ճակատագրի փորձությունները հաղթահարելով (քարը կյանքի փորձությունների խորհրդանիշ է), իսկ **գլուխը հենում քարին** նշանակում է նաև համակերպվում է կյանքի դժվարություններին:

Դիպուկ է Հ. Կարապենցի դիտարկումը. «Բակունցի դեպքում գունատվում են բնորոշումները: Գյուղագի ր, բնապա շտ, քնարակա ն, արդիակա ն, թե՛ ապագայապաշտ: Նա այս բոլորի համադրումն էր և դեռ ավելին: Ուիլյամ Ֆոլքներից գրեթե հիսուն տարի առաջ Ակսել Բակունցը գիտեր հողի մարդկանց մուր կրքերի կրակը: Հեմինգուեյը դեռ գրել չէր սկսել, երբ Բակունցը յուրացրել էր սիմվոլների խորհուրդը...»⁸:

Ուղղումներն ու խոսքի գեղաձևումները ունեն Կաքավաբերդի սոսկական բնապատկերին հոգեբանական և սիմվոլիկ ենթաշերտեր հավելելու խորհուրդ: Եվ առհասարակ, քննվող պատումի գաղափարագեղագիտական առանցքը

⁷ Յու. Ավետիսյան, Արևմտահայ բանաստեղծների ստեղծագործական մշակումների լեզվաոճական վերլուծություններ, Եր., 2012, էջ 4:

⁸ Կարապենց Հ., Գրական փորձարարություններ, Բոստոն, 1992, էջ 103:

Կաքավաբերդի բնապատկերում է. այդ առանցքը հղկելու, ամրացնելու, զարգացնելու ուղղվածություն ունի թե՛ այս, թե՛ մնացած հատվածներում կատարված հեղինակային փոփոխությունների մեծագույն մասը:

«Շոգ կեսօրին **գյուղից արևոքը կանչում է, ծոր տալիս որպես բայաթի**, արևորի կանչի հետ պառավ մի շինական, **աչքերը ջրակալած, տան ստվերում հորանջում է**, ձեռնափայտով ավազի վրա նշաններ գծում, **ավերում**, նշանների հետ էլ փորփրում գլխով անցածը, **մի դեպքից մյուսին թոնում, ժայռից ժայռ ցատկող քարայծի պես**» (2): Այս հատվածը խմբագրելիս հեղինակը հեռացրել է հատվածի իմաստային կողմին չառնչվող անհարկի համեմատությունները՝ **ծոր տալիս որպես բայաթի, ժայռից ժայռ ցատկող քարայծի պես**, ինչպես նաև ընդգծված ավելորդաբանությունները՝ խոսքը դարձնելով սեղմ, խորիմաստ => «Շոգ կեսօրին **գյուղում կանչում է արևոքը**, արևորի կանչի հետ պառավ մի շինական **հորանջում է տան ստվերում**, ձեռնափայտով ավազի վրա նշաններ գծում, նշանների հետ փորփրում գլխով անցածը» (180): **Հորանջել** բայը խմբագրված տեքստում գործածվել է **տան ստվերում** կապակցությունից առաջ՝ խոսքի համաչափ կառուցվածքը չխախտելու համար. ի դեպ, պատումի խմբագրված տարբերակում հաճախադեպ է հատկապես դիմավոր բայերի շրջուն շարադասությունը, որը Բակունցի արձակ խոսքի բանաստեղծականության միջոցներից է:

Դատելով վերոբերյալ (նաև հաջորդիվ քննվող) օրինակներից՝ կարող ենք փաստել, որ վերջնական տարբերակում գրողը հանել է գրեթե այն բոլոր համեմատությունները, որոնցում **համեմատայր գյուղական կենցաղին բնորոշ իրեր են**. ընտրելով ազգային մշակութային հատուկ տարրեր՝ հեղինակը փորձել է ընթերցողին մոտեցնել գյուղական կյանքին ու կենցաղին, պատկերը դարձնել մտերմիկ, ջերմ: Զգալի է նաև թումանյանական ոճի ազդեցությունը, որից գրողը ձերբազատվել է վերջնական տարբերակը խմբագրելիս՝ գիտակցելով, որ այլ է քննվող պատումի բովանդակային և գաղափարական ուղղվածությունը: Եվ ընդհակառակը, հավելել է բառեր, նախադասություններ, հատվածներ, որոնք հաճախ հոգեբանական հիմնավորումների կենտրոն են դարձել:

Նմանօրինակ համեմատությունները ինքնագրում բազմաթիվ են. այսպես՝ «Առավոտյան ծովը բրոնզե հայոգքի պես տարուբեր էր լինում, **հագար լեզու կովի պես** ափերի կրաքարերը լիզում **որպես աղաքար**» (8) => «Առավոտյան ծովը բրոնզե հայոգքի պես տարուբեր էր լինում և **լիզում ափերի կրաքարերը**» (186), «Տղան սունկը կերավ և **դարան մտած կատվի պես աչքերը տնկեց** կոնսերվի փայլուն տուփին» (7) => «Տղան սունկը կերավ և **աչքերը սնեռեց** կոնսերվի փայլուն տուփին» (185): Վերջնական տեքստում կրճատվել են գեղարվեստորեն թույլ համեմատությունները, որոնք խախտել են հեղինակի խոսքի քնարակա-նությունն ու նրբությունը:

Դիտարկենք հաջորդ հատվածը. «**Եվ դեռ քանի՜ սերունդ պիտի ապրի** Բասուտա գետի մոտ, կարկատած թաղիքները **պիտի փռեն ցախերի** վրա, եղեգնով **պատեն** վրանները, և ամեն զարնան, երբ Կաքավաբերդի լանջին **բացվի** ալպիական մանուշակը, այժ ու ոչխարը **տանեն** պահելու Կաքավաբերդի լանջերին, պարկը պանրով **լցնեն** ու ձմռան օրերին կորեկ հացի հետ **ուտեն** այծի պանիր» (2):

Այս պարբերության մեջ խմբագրումը վերաբերում է հիմնականում ժամանակաձևերին. հարկադրական ապառնիները **պիտի ապրի** => **է ապրել, պիտի**

փոեն => փոել, պատեն=>պատել, տանեն=>քշել են, լցնեն=>լցրել, ուտեն=>կրծել, և ըղձական ապառնին՝ **բացվի=>բացվել** է, փոխարինվել են վաղակատար ներկայով: Հարկադրական եղանակի ապառնին ցույց է տալիս մի գործողություն, որը դեռ չի կատարվել, բայց պիտի տեղի ունենա պարտադիր, ունի նաև վճռականության երանգ, արտահայտում է խտտղի ներկա ցանկություն, մինչդեռ **վաղակատար ներկան**՝ անցյալի անորոշ մի ժամանակում ավարտված գործողություն, որն իր արդյունքով ձգվում է մինչև ներկա պահը, մի գործողություն, որը և անցյալում է, և ներկայում, որը կարևոր է նաև ներկա պահին: Իսկ սա այն է, ինչ ուզում է կարևորել հեղինակը: Հայ գյուղացու խեղճությունը, ծանր կենցաղը ընդգծել են հետևյալ փոփոխությունները՝ «Ոչխարը **տանեն պահելու**»=> «Այժ ու ոչխարը **քշել են բերդի լանջերը**», «Ձմռան օրերին կորեկ հացի հետ **ուտեն** այծի պանիր» => «Ձմեռը **կրծել** կորեկ հաց ու այծի պանիր»: Իմաստային ներուժով առանձնանում է **կրծել** նշույթավոր բառը, որը փոխարինել է **ուտել** չեզոք հոմանիշին: Ինչպես նկատել է Ռ. Իշխանյանը «...պատմող ժողովրդի կողմից ամենօրյա խոսքում լեզուն է, որից պետք է քաղել կամ ստեղծել գրականության լեզուն»⁹: Բանալի այդ բառը խորհրդանշում է լեռներում ապրող, գոյատևելու համար քարի ու հողի դեմ ամենօրյա կռիվ տվող հայ գյուղացու կենսակերպը, նրան բաժին հասած զրկանքն ու դառնությունը: Միաժամանակ ռեալիստական պատկերը ստանում է լսողական և տեսողական շեշտադրում. կորեկի հացը շատ չոր է, և մարդը ջանք է գործադրում այն ուտելու համար:

Խմբագրումների արդյունքում ամբողջացել և խտացել է պատումի բովանդակային կարևորագույն գծերից մեկը՝ իրական կյանքի ողբերգական զգացողությունը. «Քանի՜ սերունդ է **ապրել** Բասուտա գետի մոտ, կարկատած թաղիքները **փռել** ցախերի վրա, եղեգնով **պատել** վրանները, և ամեն զարնան, երբ Կաքավաբերդի լանջին **բացվել** է ալպիական մանուշակը, այժ ու ոչխարը **քշել են** բերդի լանջերը, պարկը պանրով **լցրել** ու **ձմեռը կրծել կորեկ հաց ու այծի պանիր**» (180):

Վերջնական տարբերակում հեղինակը կարողացել է բնության նկարագրության մեջ վարպետորեն դնել բառեր, բառակապակցություններ, որոնք պատկերին հաղորդել են հոգեբանական գունավորում. բնությունը համահունչ է դարձել մարդու հոգեվիճակին, բնականաբար վերածվել է հոգու ձայնի խորհրդանշական արտահայտության:

Մարդը բնության հոգեբանական շարունակություն. դիմանկարի վերակերտումը փոփոխությունների առանցք

Զգալի են **կնոջ** դիմանկարում կատարված խմբագրումները. դրանք գերակշռող դեպքերում ունեն հոգեբանական ուղղվածություն:

Ինքնագրում կարդում ենք. «Կինը թեյի պատրաստություն էր տեսնում անխոս, արագ շարժումներով: Եվ ամեն անգամ, երբ նա կռանում էր, բարձրանում կամ բոքիկ ոտքերով քայլում խսրի վրայով, գրնգում էին թևերի արծաթագույն սուրմաները, **խաղողի հատիկների չափ փոքրիկ զանգուլակների ձայն հանում**: Խշշում էր նրա զգեստը, որի փեշերը իջնում էին մինչև **ցեխից ու ցրտից ճաքճքած ներբանները**» (7): Հեղինակի նպատակը գեղջկուհու՝ ցեխից ու ցրտից

⁹ Ռ. Իշխանյան, Բակունցի լեզվական արվեստը, Եր., 1965, էջ 235:

ճաքճքած ներբանները ի ցույց դնելը չէ, այլ աշխարհից հեռու այդ անկյունում գեղեցկության հայտնաբերումը, ուստի խմբագրելիս հղկել է շարադրանքը. «Խշշում էր նրա զգեստը, որի փեշերը իջնում էին *մինչև մերկ ներբանները*» (185): **Մերկ բառը** փոխել է գեղարվեստական պատկերի որակը. նրան հաղորդել հոգեբանական լիցք: Նախնական տարբերակում շեշտադրված են սոցիալական ծանր պայմանները և կենցաղը (*ցեխից ու ցրտից ճաքճքած ներբաններ*), մինչդեռ խմբագրված տեքստում **մերկ** բառը խորհրդանշում է նաև հայ կնոջ անօգնականությունը: Չուտ ռեալիստական նկարագրությանը գումարվել է նաև հոգեբանական-դրամատիկ երանգը, որը զգացմունքային ուժեղ ազդեցություն է թողնում ընթերցողի վրա: Հանվել է նաև պատկերին իմաստով չառնչվող նախադասությունը՝ **խաղողի հատիկների չափ փոքրիկ զանգույակների ձայն հանում**:

Ահա հաջորդ հատվածը. «Վերին **հաստ** շրթունքը աննկատ **թրթռաց**, ժպտից շրթունքները կարմրեցին, որպես արնագույն մեխակի թերթեր, ժպտից **աչքերում փայլ էրևաց**» (9) => «Կնոջ վերին շրթունքը աննկատ **դողդողաց**, ժպտից շրթունքները կարմրեցին, որպես արնագույն մեխակի թերթեր, ժպտից **աչքերը փայլեցին**» (187):

Թրթռաց=> դողդողաց փոփոխությամբ հերոսուհու հուզական հոգեվիճակը բացահայտվում է գեղարվեստական ճշտությամբ. հեղինակը զուտ արտաքին տպավորությունը լրացրել է հոգեկան լարվածության զգացումով. **դողդողալ** բառը ընդգծում է կնոջ մեջ եղած վախի զգացումը, որի դեպքում անէական է շրթունքի հաստ կամ բարակ լինելը, այդ պատճառով կրճատվել է **հաստ** մականունը: **Փայլ էրևաց => փայլեցին** շտկումը ևս ուշագրավ է. նախնական տարբերակում պատկերը նկարագրական է. **աչքերում փայլ էրևացել**, որը նկատել է նրան նայողը, իսկ **աչքերը փայլեցին-ը** հոգեվիճակի դրսևորում է. պատկերը դառնում է առավել շարժուն, **աչքերը փոխանցում են զգացմունք**: Խմբագրված տեքստում խոսքի կառուցվածքն ավելի համաչափ է, պոետիկ. «Շրթունքները **կարմրեցին**, **աչքերը փայլեցին**»: Խոսքի կառուցման այս ձևը՝ դիմավոր բայերով ստեղծված նմանավերջությունը, գրողի ոճի ընդգծված կողմերից է¹⁰:

Մյուս հերոսներին բնութագրող հատվածներում նույնպես հեղինակային սրբագրումների մեծ մասը ոճական-հոգեբանական է: Այսպես՝ «Ձիերի սանձից բռնած իջնում էին երեք հոգի, որոնցից ամեն մեկը **իր միտքն էր փաթաթում իլիկին, իր նախշը հյուսում**» (10) => «...Որոնցից ամեն մեկը **մտքի մեջ հյուսում էր իր նախշը**» (188): Նախնական տարբերակի **միտքը իլիկին փաթաթել** փոխաբերությունը անհաջող է, ունի գեղջկական երանգ, ուստի խմբագրվել է՝ ստանալով գեղարվեստական-հոգեբանական լիցքավորում. յուրաքանչյուր հերոս ոչ միայն մտորում է, այլև **հյուսում իր նախշը**, այն է՝ ստեղծագործում:

«Ֆետրե գլխարկով մարդը կռացավ, պոկեց մեկը և դրեց տետրի այն թերթի **արանքին**, որի վրա նկարված էր եռոտանին, **զրնգան սուրմաներով Կաքավաբերդի քրմուհին**» (10) => «Ֆետրե գլխարկով մարդը կռացավ, պոկեց մեկը և դրեց տետրի այն թերթի **արանքը**, որի վրա նկարված էր եռոտանին և այն **բարակի-րան կինը**» (188): Նախնական տարբերակի ընդգծված հատվածում շարադասությունն այնպիսին է, որ թյուրընկալում է առաջանում՝ **զրնգան սուրմաներով**

¹⁰ Տե՛ս **Ներսիսյան Ն.** Շարահյուսական կառույցները և դրանց ոճական արժեքը Ակ. Բակունցի պատմվածքներում, Եր., 2008, էջ 102:

Կաքավաբերդ. այս դիրքում շեշտադրվում է Կաքավաբերդը, բայց հեղինակի նպատակը, կարծում ենք, կնոջ նրբությունն ու տարաշխարհիկությունն ընդգծելն է, որը և արել է գրողը մշակված տեքստում՝ **այն բարակիրան կինը:**

Դիտարկենք հաջորդ հատվածը՝ «Այդ միտքն էր նրան զայրացրել, թե **հոգնածությունը**—մարդը **գազազած էր, թոնթորում էր**, որպես իրիկնապահին անտառում որսի դուրս եկող սոված արջ: **Հենց արջի էլ նման էր: Արջն էլ շատ անգամ կածանով բարձրանալիս հետի ոտքերի վրա է կանգնում, կաղնու մի չոր ճյուղ դնում ուսին և թաթերով ճյուղը բռնում: Հնձվորը գառան մորթե փափախ ուներ գլխին, բրդե չուխա էր հագին, մագոտ էր դնփը, ձեռքերը որպես արջի թաթ» (11):**

Ծավալուն այս հատվածից հեղինակը թողել է ընդամենը երկու տող. կրճատել է արջի մասին երկար-բարակ պատմությունը, կենցաղային-գյուղական նկարագրությունները, հոգեբանորեն չպատճառաբանված համեմատությունները, արդյունքում ստացել մտածելու տեղիք տվող խորիմաստ պատկեր. «Այդ միտքն էր նրան զայրացրել, թե **հոգնածությունը**,— մարդը **մոայլ էր**, որպես իրիկնապահին անտառում որսի դուրս եկող սոված արջ» (188): Ուշագրավ է **գազազած=>մոայլ** փոփոխությունը. երկուսն էլ հոգեվիճակ են արտահայտում, բայց տարբերվում են իմաստային-ոճական նրբերանգով. **գազազած** հոգեվիճակում մարդը դառնում է վայրի, վտանգավոր, որը և տեսնում ենք հաջորդ հատվածում, երբ հնձվորը իմանում է **բարի քեռու**. իր կնոջը նկարելու մասին: Հնձվորը **մոայլ էր**, որովհետև նե քսում ծանրություն էր զգում, մտքում գանձերի մասին պատմությունն էր, որից տրամադրությունն ընկել էր: Ընշող, ծանր հոգեվիճակի արտահայտություն է **մոայլ**-ը, որը դառնում է **լռություն** բառի համատեքստային հոմանիշը: Խորքային արժեք ունի նաև **հոգնածություն=>հոգնություն** խմբագրումը: Առաջինը ֆիզիկական կամ մտավոր վիճակի արտահայտություն է, իսկ **հոգնություն**-ը ցավի ու լռության, ճանապարհի ու տարիների մասին է, տարիներ, որի **բոլոր օրերը նույն ծառի միանման տերևներն են**: Այս բառ-պատկերը ճշտությամբ փոխանցում է ոչ միայն հնձվորի հոգու, այլև միջավայրի գույնը:

Մրանք պատմվածքի գաղափարը, ոգին, տրամադրությունը արտահայտող բառեր են, հիմնական մտքի, խոհի կրողներ:

Հաջորդ հատվածում մի բառի փոփոխությամբ դարձյալ փոխվում է խոսքի բովանդակային ընկալումը. «Տղան ցույց տվեց և արծաթ դրամը, որ տվել էր իրեն բարի մի **հյուր**» (12) => «Տղան ցույց տվեց և արծաթ դրամը, որ տվել էր նրան մի բարի **քեռի**» (189): **Հյուր** բառով հնձվորի հոգեբանական փոփոխությունը չի հիմնավորվում: Բարի **քեռին պիտի տակնուվրա** աներ նրա ներաշխարհը, մոայլությունը վերածեր գազազության: **Հյուր** բառի դեպքում խոսքն ընդհանրական է, և ընթերցողը նրան չի կապում հերոսուհու հետ, իսկ **քեռի** բառն ունի մտերմության, ջերմության երանգ:

«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» (12) => «Տղան **արցունքների միջից ժպտալով** մոտեցավ հորը, **դրամը բռնեց**: Ապա նա պատմեց, թե հյուրի ծոցում կար մի փայլուն իր, մեջը սպիտակ թերթեր: **Արծաթ տվող մարդը** մոր պատկերը հանեց թերթի վրա

և դրեց ծոցը» (189): Հեղինակը կրճատել է գեղարվեստորեն թույլ փոխաբերությունն ու համեմատությունը, ավելորդ բացատրությունը ստանալով ժողովրդական լեզվամտածողությամբ ներծծված քնարական հատված: Նախնական տարբերակում անհարթ է **արցունքները սրբելով, ժպիտը երեսին**, որը փոխարինվել է երեխայի հուզական աշխարհը նրբորեն բացահայտող կապակցությամբ՝ **արցունքների միջից ժպտալով**: Երեխայի ներաշխարհը գեղարվեստորեն ճիշտ է բնութագրում **արծաթը ձեռքին => դրամը բռնի մեջ** փոփոխությունը: Երեխաները սիրում են դրամը **բռնի մեջ պահել**՝ ուրիշներից թաքցնելու համար, նրանք դեռ չեն գիտակցում դրամի՝ արծաթ կամ ոսկի լինելը: Հետաքրքիր է նաև այն, որ այս հատվածում արդեն ընտրված է **արծաթ տվող մարդ** կապակցությունը, որովհետև հոգեբանորեն էական չէ արդեն **հյո՛ւր, քեռի՛ , թե՛ մի մարդ** է տվել դրամը:

«Կայծակի պես խանդոտ միտքը փայլատակեց գառան մորթե գդակի տակ: Աչքերը լայնացան, մարդը գունատվեց **որպես թան**» (12) => «**Խանդը կայծակի պես փայլատակեց մռայլ հնձվորի սրտում**: Աչքերը լայնացան, նա **գունատվեց**» (189):

Անհաջող է **որպես թան** համեմատությունը, **կայծակի պես խանդոտ միտքը փայլատակեց** նախադասության մեջ՝ բառերի դասավորությունը: Բացի սրանից՝ **միտքը փայլատակեց**-ը դրական իմաստ ունի, բայց խոսքի ենթատեքստը բացասական է: **Գառան մորթե գդակի տակ** արտահայտությունը արտաքին նկարագրության բաղադրիչ է՝ մարդուն ներաշխարհից հեռացնող:

Փոփոխությունները այլ հոգեվիճակի արտահայտություն են. սովորական նկարագրությունից հեղինակն ընթերցողին տարել է հոգեբանական տիրույթ. խմբագրված հատվածում ոչ թե **միտքն** է փայլատակում, այլ **խանդը. գառան մորթե գդակի տակից** (արտաքին միջավայր) զգացմունքը տեղափոխվում է **սիրտ** (ներքին միջավայր), դեպի հերոսի դրամատիկ աշխարհ, և ընթերցողն արդեն ոչ միայն տեսնում է պատկերը, այլև զգում հերոսի փոթորկված հոգեվիճակը:

Հեղինակն ընթերցողին արտաքին նկարագրությունից տանում է հոգեբանական դաշտ և իր գեղագիտական սկզբունքներին համապատասխան՝ կարգավորում երկի համակառույցը, որից փոխվում է ընթերցողի ընկալումը: Դիպուկ է Ջ. Ավետիսյանի դիտարկումը. «Գեղարվեստական երկը հեղինակի գաղափարական ու գեղագիտական ուղղվածությունը մատուցող իմաստավոր կոդերի նպատակադիր դասավորության կառուցված գրավոր համակարգ է»¹¹:

«Հաջորդ վայրկյանը **գազազած արջի կատաղի ոստյուն տեսավ, մագոտ երկու ձեռք ձգվեցին դռան մոտ դրված մահակին**, մահակն անասելի թափով իջավ կնոջ թիկունքին» (12,13) => «Հաջորդ **վայրկյանին մարդը գազազած արջի նման ոստյուն արեց, նրա մագոտ ձեռքերը սեղմեցին ծանր մահակը**, և մահակն անասելի թափով իջավ կնոջ թիկունքին» (189): Նախնական տարբերակում խոսքը հոգեբանորեն համոզիչ չէ, այն հեռացված է մարդուց, նրա հոգեվիճակից. **վայրկյանն** է տեսել գազազած արջի ոստյունը, **ձեռքն է ձգվել** դեպի մահակը: Մինչդեռ խմբագրված հատվածում **խանդից կուրացած մարդն է** վայրի գործողությունների հեղինակը, առաջնային է նրա հոգեվիճակը, որը ճշտորեն փո-

¹¹ Ավետիսյան Ջ., Գեղարվեստական մտածողության հետքերով, Եր., 1985, էջ 13:

խանցում է **գազազած արջի նման** համեմատությունը, իսկ մահակ բառի վրա ավելացված **ծանր** մականունը անասելի հարվածի ուժը խտացնում ու թանձրացնում է:

«Կինը չծպտաց, ցավից **ծոմովեց**, ձեռքը թիկունքին տարավ, դուրս եկավ վրանի դռանը **գսպված** հեկեկալու, **զգեստի փեշերով արցունքները սրբելու**» (13) => «Կինը **աղաղակ** չհանեց, այլ ցավից **գալարվեց**: Նա ձեռքը թիկունքին տարավ, ապա դուրս եկավ վրանի դռանը **անձայն** հեկեկալու» (189): Փոփոխությունները հոգեբանական ուղղվածություն ունեն: **Ծպտալ, ծոմովել** բառերը գուցե ճիշտ արտահայտեին երեխայի ցավը, բայց ոչ մի նուրբ ու խոնարհ կնոջ, որի **թիկունքին անասելի թափով իջած մահակի հարվածից ցնցվել են նույնիսկ երկար ծամերը, իսկ մահակի ջարդված ծայրը թռել է ծալքի վրա**: Հայ կնոջ խոնարհությունն ու հեզությունն իր մեջ խտացրած **գեղջկուհին** (նա հավաքական կերպար է, այդ պատճառով կոնկրետ անուն չունի, ինչպես պատմվածքի մյուս հերոսները) **աղաղակ չի հանում** գիտակցաբար (կարող էր նաև գոռալ), այլ ցավից **գալարվում է** (հիշենք պատումի առաջին հատվածի հետևյալ նախադասությունը. «Իր նեղ հունի մեջ **գալարվում է** Բասուտա գետը»): **Գալարվել** բառն ընդգծում է կնոջ անօգնական լինելը, ներքին ցավը: **Զսպված հեկեկալն** ունի հույզերն իր մեջ խեղդելու նրբիմաստ, իսկ **անձայն հեկեկալը** հոգեբանորեն ավելի ճնշող է ու ողբերգական. մարմնական ցավի պատկերը փոխարինվել է հոգեկան ցավի ու լուռ տառապանքի պատկերով:

Խիստ հուզական այս հատվածում հեղինակը բանաստեղծականությունը զորացրել է խոսքի մասնատումով, որը չափածոյին է բնորոշ: Բարդ համադասական կառույցից անջատ են գործածվել վերջին երկու նախադասությունները: Գրողը փոխել է ձևակերպումները՝ հուզական լարվածությունը և խորհրդավորությունը լրությամբ ուժեղացնելու համար: **Լռությունը**, ինչպես նշել ենք, պատումի իմաստային հիմնական գծերից է: Իրավացի է Ս. Աթաբեկյանը, երբ գրում է. ««Քիչ» բառերի տեսությունը երբեմն թափանցում է գեղարվեստական տեքստը՝ հանգելով «անբառ» գեղագիտության, և դա մասնավորապես պայմանավորված է հերոսներին բնորոշ գերլարված, վշտահար վիճակներին»¹²:

Ինքնամփոփ ու լուռ են նաև պատմվածքի մյուս հերոսները: Ահա հնձվորը. «**Ինքն իրեն խոսելով...**», ծովափի կինը, «**ով ավագի վրա նշաններ էր անում....**», գյուղ եկած ձիավորները, «որոնցից ամեն մեկը **մտքի մեջ հյուսում էր իր նախշը**», տղան, որի «մատը վառեց տաք թեյը, բայց **ծպտուն չհանեց**»:

Պատմվածքում **լռություն**-ը հենց սկզբից է շեշտադրվում. «**Լռություն** կա Կաքավաբերդի ավերակներում»: Լռություն բառի իմաստային դաշտը ընթացքում ծավալվում է, հեղինակի ոճի կարևոր բաղադրիչ դառնում, խոսքի ոճական ուղղվածության մեջ գերիշխող դիրք գրավում: Բառի աստիճանաբար զորացող բովանդակությունը ամրացնում է հոգեբանական վիճակների շղթան: Այս առումով հետաքրքիր է նաև **անանուն գեղջուկի** կերպարը, որի հոգեբանությունը մյուս հերոսներին այս կամ այն չափով նույնպես բնորոշ է: «Շոգ կեսօրին գյուղում կանչում է աքլորը, աքլորի կանչի հետ պառավ մի շինական հորանջում է տան ստվերում, **ձեռնափայտով ավագի վրա նշաններ գծում, նշանների հետ**

¹² Աթաբեկյան Ս., Պատմվածքի վիպական աշխարհը, Եր., 1996, էջ 93:

փորփրում գլխով անցածը» (180): Ծեր գեղջուկը անցյալը և ներկան կամրջող սիմվոլիկ կերպար է. իրար է կապում երկու պատկեր. «Լռություն կա Կաքավաբերդի ավերակներում» և «Քանի սերունդ է ապրել Բասուտա գետի մոտ...»: Բնության անօրինակ գեղեցկության մեջ անանուն ծերունին, հնձվորը, մյուս հերոսները ապրել ու ապրում են նույն տաղտկալի ու միօրինակ կյանքով. «Տարիները նույն ծառի **միանման** տերևներն են»: «Դրա համար էլ **խառնվում** է ծերունու **հիշողությունը**»: Փոխաբերական պատկերներն ունեն հոգեբանական բազմաշերտություն:

«Տղան, դատարկ տուփերը ձեռքին, **դուրս եկավ**, պահվեց մոր փեշի տակ: **Արջը** մի քիչ էլ **թոնթորաց, թքոտեց, գարու** հաց կերավ, **փափախը գլխի տակ դրեց** ու **քնեց** խարի վրա» (13) => «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** խարի վրա» (190): Խմբագրված տարբերակում շեշտված է հոգեբանական նուրբ անցում. **կիսագագան** մարդը իր տեղը զիջում մարդուն, որն ունի իրավունք դժգոհելու միագույն ու գորշ առօրյայից: **Մեկնվել** բառը պատկերին մեղմություն է հաղորդում, իսկ **կորեկ** հացը ընդգծում է հայ գյուղացու աղքատությունը, խեղճությունը: Նախնական տարբերակում խոսքը անարվեստ է. պատումի քնարական հյուսվածքին անհամատեղելին են **արջ, թոնթորաց, թքոտեց, փափախ** բառերը:

Վերջնական տարբերակը խմբագրելիս հեղինակն արտաքին տվյալների վրա չի դրել շեշտը. նա հերոսների հոգեկերտվածքը բացահայտող աշխատանք է կատարել: Փոփոխությունների մեջ աչքի են զարնում այնպիսիք, որոնք հեղինակի վերաբերմունքն ու գնահատականն են հստակեցնում. փոխվում է նախնական վերաբերմունքը հերոսի հանդեպ: Տարբեր իրադրություններում փոխվում է դիմանկարը. չկա դիմանկարի ձայնը, բայց դիմանկարը բազմաբարդ է և խոսուն:

«...Խոնավություն **կաթեց** քարերի վրա, **մամուտների ծայրին էլ ամպը ջրի կաթիլներ շարեց**» (13) => «...Խոնավություն **կաթեց** քարերի վրա, **մամուտների վրա, և մակաղած ոչխարների բրդի վրա նստեց գիշերային խոնավությունը**» (190): Խմբագրված նախադասությունը համաչափ կառուցվածք ունի. բազմակի անդամները ընդգծել են բանաստեղծականությունը: Կրճատվել է ոչ հաջող փոխաբերությունը **մամուտների ծայրին էլ ամպը ջրի կաթիլներ շարեց**, որը խախտում է խոսքի ներդաշնակ կառուցվածքը: **Խոնավություն** բառը կրկնվում է ստանալով սիմվոլիկ-հոգեբանական նշանակություն: Այն պարունակում է հուզականության, ներքին ցավի, տառապանքի տարրեր: Բնությունը միջոց է հոգեբանական ճիշտ մթնոլորտ ստեղծելու:

Ոճի հղկում և տեքստի կառուցվածքային բյուրեղացում

Պատումի վերջին հատվածում հաճախադեպ են մասնատման դեպքերը՝ հուզական ուժեղ լիցքով պայմանավորված: Այսպես՝ «Օջախը միտում էր, **թեյամանում** եռում էր տաք թեյը» => «Օջախը միտում էր: **Թեյամանում** եռում էր տաք թեյը», «Գլորվեցին տուփերը, տղան էլ գլորվեց, **ապա** ցատկեց, վազեց տուփերի ետևից» => «Գլորվեցին տուփերը, տղան էլ գլորվեց: **Ապա** տղան ցատկեց և վազեց տուփերի հետևից», «Շները կուչ եկան վրանների առաջ, **ոչխարը** պառկեց

կանաչի վրա» => «Գազանների ահից շները կուչ եկան վրանների առաջ: **Ոչխարը** պառկեց կանաչի վրա»:

Ընդգծված քնարականությամբ ու բանաստեղծականությամբ փայլող այս պատումի ոճը ստվերում են անտեղի գործածված **բարբառային** լեզվատարրերը և դրանցով ստեղծված պատկերները, որոնցից հեղինակը հրաժարվել է վերջնական տեքստը խմբագրելիս: Այսպես՝ «Հնագետը իջնելուց առաջ մի անգամ էլ **պտույտ տվավ** բերդի չորս կողմը» (6) => «Հնագետը մի անգամ էլ **պտույտ արեց** բերդի չորս կողմը» (183), «...Ալիքներն իրենց հետ տանում էին և չոր **ճղան** մանրիկ փշուրները» (8) => «Ալիքներն իրենց հետ տանում էին չոր **ճյուղերի** փշուրները» (186), «Կինը մյուս ձեռքը կրծքին **դրավ** և խոնարհեց գլուխը» (10) => «Կինը ձեռքը կրծքին **սեղմեց** և խոնարհեց գլուխը» (187), «Թեյամանում ջուրը **պլտաց**, կափարիչը ձայն հանեց» (9) => «Թեյամանի մեջ ջուրը **եռաց...**» (186) և այլն:

Ոճը ողորկելիս հաջորդ քայլը, որն արել է գեղագետ հեղինակը, մտքի սահուն ընթացքին, ոճի ներդաշնակությանը վնասող հատվածներից ազատվելն է: Այսպես՝ «Կինը կողովից պնակներ հանեց, **մեջքը բարակ ծաղկավոր բաժակներ**, սփռոցի վրա **թեք** շարեց» (9) => «Կինը կողովից **հանեց պնակները և ծաղկավոր բաժակները շարեց սփռոցի վրա**» (186): Բաժակի դեպքում էական չէ **մեջքի բարակ լինելը**, մի բաղադրիչ, որը կարևոր է կնոջ նրբությունն ու գեղեցկությունն ի ցույց դնելիս: «Պարիսպների գլխին **բուն** են դրել ցին ու անգո, **կողովների չափ** բներում» (1): Խմբագրված տարբերակում հեղինակը հանել է **կողովների չափ բներում** կապակցությունը, որը իմաստային անճշտության պատճառ է դարձել: **բուն են դրել բներում**: Գրողը վերաձևել է նաև սրան հաջորդող հատվածը՝ ստանալով տեսողական և շոշափելի պատկեր, որը լրացնում է Կաքավաբերդի նկարագրությունը. «**Գորշ գույն ունեն անգոն ու ցինը, կտուցները հնօրյա թուրի պես** կեռ, մագիլները՝ սրածայր նիզակներ, փետուրները որպես պողպատե գրահ» (1) => «Ապա **բարձրանում է քարե արծիվը, կտուցը կեռ թուր**, մագիլները՝ սրածայր նիզակներ, փետուրները որպես պողպատե գրահ» (179-180), «Հնձվորը միտք արեց, **ուսը քորեց, հետ դարձավ մյուս կաճանով** դեպի ձորը, կորեկի արտը հնձելու» (5) => «.....և **դարձավ դեպի ձորը՝ հնձելու կորեկի արտը**» (183), կամ՝ «Միտք էր անում հնձվորը, **մեկ էլ հանկարծ** նկատեց, որ կորեկի արտի կողքին է» (5) => «.....երբ **նկատեց**, որ կորեկի արտի կողքին է» (183), «Ինքը **ձեռքին չոր ճյուղ ուներ, ջարդում էր**, մանրիկ փշուրներ անում» (8) => «**Ինքը ջարդում էր ձեռքի չոր ճյուղը**, մանրիկ փշուրներ անում» (186), «Եթե իմանար, **ամենից շուտ կարդար այն գիրքը, որի մեջ գրված է կարասի** գանձերի մասին: Գանձերը **լինեին** արխալուղի պատառոտած գրպանում, քանի՜ կով կառներ» (5) => «Եթե իմանար, **ապա** գանձերը **կլինեին նրա** արխալուղի գրպանում: Քանի՜ կով կառներ...» (183):

Հաջորդիվ հեղինակը կրճատել է մի ծավալուն հատված, որը, կարծում ենք, հակասում է Բակունցի գեղագիտական սկզբունքներին, նրա մեղմ, քնարական ոճին և թուլացնում է խոսքի գեղարվեստական արժեքը: Ահա հնագետին վերաբերող այդ հատվածը. «Հուզմունքից ընդհատ էր նրա շնչառությունը, և ֆետրե գլխարկով մարդուն այնպես էր թվում, թե նրա **շնչից են չորանում ծաղիկ ու խոտ**, նրա **մատները մորթում են մանուշակներին**, ցողունը կարմիր ոտ, ծաղիկների ծիրանագույն բաժակները **դեն շպրտում, որպես մորթած կաքավի գլուխ**» (5):

Նախնական տարբերակում խոսքի քնարականությանը կոպտություն է հաղորդում նաև հետևյալ հատվածը, որը խմբագրվածում հանվել է. «Կոնսերվի սպիտակ տուփին ի տես հնագետը զգաց քաղց, հիշեց, որ առավոտյան կերածն է: Մի վայրկյան կոնսերվը նրա մտքում հետ վանեց բերդի պատկերը: Երբ կինը պղնձե ամաններով մածուն ու պանիր բերեց, ակնոցների տակից նրա աչքերը ամանին ընկան: Ուտում էր մածուն և մտածում, թե որ դարից են մնացել մածնի պղնձե ամանները» (6):

Փոփոխությունների մի մասը ունի իմաստային անճշտությունները վերացնելու նպատակ: Այսպես «...Եվ երբ ծուխն ամպի պես բարձրանում էր, դուրս գալիս **կտուրի թաղիքի միջով...**» (8) => «Եվ երբ ծուխն ամպի պես բարձրանում էր ու դուրս գալիս **վրանի եղեգնյա պատերի արանքով...**» (185): Նախ վրանի դեպքում սխալ է **կտուր** բառի կիրառությունը, որը ճիշտ է քարե կառույցի դեպքում, ապա **թաղիքը** ամուր և խիտ կտոր է, որից ծուխը դժվարությամբ է դուրս գալիս, այն հեշտությամբ դուրս կգա **եղեգնյա պատերի արանքով**:

«Մոխիրի մեջ խաղացող երեխաները տեսան, թե ինչպես շները **հաչալով մոտենում էին** ձիերին, **պոչի մազերից քաշում**» (3) => «Մոխիրի մեջ խաղացող երեխաները տեսան, թե ինչպես շները **հաչելով վազեցին** ձիերի վրա» (181-182): Շները անձանդներին **հաչելով չէին մոտենա**, պիտի հարձակվեին. **վազեցին** ձիերի վրա: Հանվել է նաև ավելորդ բացատրությունը **պոչի մազերից քաշում**: «Երբ կռացավ սփռոցի վրա, թիկունքին **ընկած** ծամը թեքվեց, **կախվեց ուսն ի վեր կրծքի վրա**» (9) => «Երբ նա կռացավ սփռոցի վրա, թիկունքից ծամը թեքվեց, **կախվեց ուսն ի վար**» (186): Տրամաբանական է կռանալու դեպքում ծամի ուսն ի վար կախվելը:

«Եթե հնագետի գլխում Բակուր իշխանն էր և մատենագրի մագաղաթը, **Ֆետրե գլխարկի տակ մանուշակներ, մամուսպատ քար, Բասուտա գետի խուլ աղմուկը**, երրորդ ձիավորի աչքի առաջ թարմ լավաշներ էին, պանիր ու մածուն» (6): Նախադասության ընդգծված մասը տրամաբանորեն և քերականորեն չի կապվում նախորդ և հաջորդ նախադասություններին: Վերջնական տարբերակում հեղինակը վերացրել է այդ անհամապատասխանությունը, ստացել գեղարվեստորեն ճիշտ և բանաստեղծական պատկեր. «Եթե հնագետի գլխում Բակուր իշխանն էր և մատենագրի մագաղաթը, **նկարիչը հիշում էր մանուշակները և լսում Բասուտա գետի խուլ աղմուկը**,– երրորդ ձիավորի աչքի առաջ թարմ լավաշներ էին, պանիր ու մածուն» (184) և այլն:

Եզրակացություններ

- Նկատելի է խոսքի սեղմության և բանաստեղծականացման միտում, ինչն առաջին հերթին պայմանավորված է նախադասության կառուցվածքի փոփոխությամբ և ճիշտ բառընտրությամբ:

- Համադաս նախադասության բաղադրիչները կառուցվածքով և իմաստով հաճախ այնքան ինքուրույն են, որ հեղինակը խմբագրելիս դրանք հեշտությամբ մասնատել է՝ վերածելով կա՛մ առանձին պարզ նախադասությունների, կա՛մ բազմակի անդամների:

- Գրողը պատմում-հաղորդում է պատկերներով. սա ընդգծվել է հատկապես խմբագրումից հետո:

• Մտքի արտահայտման սովորական ձևերը փոխարինվել են ոչ սովորական՝ պատկերավոր եղանակով, որի արդյունքում ընդգծվել է հեղինակի վերաբերմունքը պատկերվող երևույթի նկատմամբ՝ որպես զգացմունք, մտորում, գնահատական:

• Բնապատկերում կատարված խմբագրումները ստեղծել են միջավայր, դարձել հերոսի գործողությունները, վարքը, հոգեբանությունը պայմանավորող գործոններ: Պատկերում վճռորոշ դեր են խաղում **բառի փոխաբերական գործածությունը, համեմատությունը, համագործածական բառերի բարձրարվեստ կիրառությունը**:

• Պատկերի կառուցման հիմք են դարձել առանցքային բառերը: Լեզվական կերպավորման փնտրտուքը մեծ մասամբ **բառերին** է վերաբերում:

• Բակունցի արձակ խոսքը ստացել է յուրօրինակ ներքին չափ: Նախադասության կառուցվածքում կատարվել են փոփոխություններ նաև հանուն ռիթմի:

• Պարզ նկարագրություններում գրողն իրեն հատուկ նրբությամբ առանձնացրել և ընդգծել է գյուղաշխարհին բնորոշը, հոգեբանական իմաստ տվել դրանց, միաժամանակ ներկայացրել հոգեվիճակներ, վերլուծել դրանք:

• Կրճատվել են ավելորդ բացատրությունները, մտքերի, պատկերների մեկնաբանությունները. հեղինակը թողել է հոգեվիճակների և գեղարվեստական իրադրությունների ամենաէական հատկանիշները՝ ընդլայնելով ենթատեքստային ազատության տարածքը:

НАРИНЕ НЕРСИСЯН – От рукописи к печатному изданию: эволюция стиля Бакунца в художественной обработке рассказа «Альпийская фиалка». – В данной статье впервые проводится сопоставление авторского варианта рассказа (13 страниц) А. Бакунца «Альпийская фиалка» и его окончательной, существенно отредактированной версии, опубликованной в 1933 году в сборнике «Сеятель чёрных целин». В исследовании выделяются и анализируются языковые и стилистические изменения, которые последовательно раскрывают процесс формирования и развития авторского художественного стиля.

Анализ творческой лаборатории Бакунца позволяет заключить, что он поднял туманяновские и теряновские традиции на новый уровень художественного развития. Поэтическая речь писателя питается национальными формами языка, но в результате его живописно-творческой обработки эти формы приобретают большую насыщенность красок, лиричность, новое дыхание и аромат.

Мастер слова упрощает форму выражения, одновременно усиливая и сгущая мысль. В отдельных случаях он придаёт содержанию общечеловеческое звучание, создавая глубокие художественные обобщения.

В окончательной редакции писатель увеличивает смысловую нагрузку текста, углубляет психологический анализ перехода героев к молчанию и раскрывает их духовные качества. Это особенно очевидно на лексическом уровне: изображая природу, человека и окружающий мир, Бакунец нередко олицетворяет молчание и расширяет его семантическое поле, используя широкий спектр синонимов как в прямом, так и в переносном значении.

Ключевые слова: А. Бакунец, авторская рукопись, творческая переработка, сравнительный анализ вариантов, литературный пейзаж, психологический анализ

NARINE NERSISYAN – From Manuscript to Print: The Evolution of Bakunts's Style in the Artistic Refinement of the Story "Alpine Violet". – This article presents, for the first time, a comparative examination of the author's original manuscript (13 pages) of A. Bakunts's short

story “Alpine Violet” and its final, substantially revised version published in the 1933 collection “The Sower of Black Fields”. The study isolates and analyzes the linguistic and stylistic modifications that gradually reveal the evolution of the author’s literary style. An investigation of Bakunts’s creative workshop demonstrates that he elevated the traditions of Tumanyan and Terian to a new level of artistic development. The author’s poetic language draws nourishment from the national forms of Armenian, yet through his artistic and expressive reworking, these forms acquire greater vibrancy, lyricism, and freshness of tone and atmosphere. The master of the written word simplifies modes of expression while simultaneously intensifying and deepening the underlying thought. At times he imparts universal overtones to the narrative, achieving broad artistic generalizations. In the final version, the writer condenses the semantic richness of the story, deepens the psychological analysis of the characters’ movement toward silence, and further reveals their spiritual traits. This is most readily demonstrated at the lexical level: in depicting nature, the human being, and the surrounding world, Bakunts frequently personifies silence and expands its semantic field by employing a wide range of synonyms in both literal and figurative senses.

Key words: *A. Bakunts, author’s manuscript, creative revision, comparative analysis of versions, literary landscape, psychological interpretation, poeticization of prose*

Էթիկայի վերաբերյալ հայտարարություն

Հեղինակը հաստատում է, որ պահպանվել են հետազոտությանը վերաբերող էթիկական բոլոր պահանջները:

Ճահերի բախման վերաբերյալ հայտարարություն

Հեղինակը հաստատում է, որ շահերի բախում առկա չէ:

Գրականության ցանկ

Աղայան Էդ., Արդի հայերենի բացատրական բառարան, 1-2-րդ հատորներ, Երևան, 1976, 1615 էջ:

Աթաբեկյան Ս., Ակսել Բակունց. Պատմվածքի վիպական աշխարհը, Երևան, 1996, 306 էջ:

Ակսել Բ., Մթնածոր, Երևան, 1927, 183 էջ:

Ակսել Բ., Սև ցեղերի սերմնացանը, Երևան, 1933, 188 էջ:

Ակսել Բ., Երկեր չորս հատորով, հ. I, Երևան, 1976, 670 էջ:

Ավետիսյան Զ. Գեղարվեստական մտածողության հետքերով, Երևան, 1985, 158 էջ:

Ավետիսյան Յու., Արևմտահայ բանաստեղծների ստեղծագործական մշակումների լեզվաոճական վերլուծություններ, Երևան, 2012, 115 էջ:

Իշխանյան Ռ., Բակունցի լեզվական արվեստը, Երևան, 1965, 238 էջ:

Կարապետյան Հ., Երկու աշխարհ. Գրական փորձարարություններ, Բոստոն, 1992, 403 էջ:

Մելքոնյան Ս., Հովի. Թումանյանը և արևելահայ գեղարվեստական գրականության լեզուն, Երևան, 1986, 319 էջ:

Ներսիսյան Ն., Շարահյուսական կառույցները և դրանց ոճական արժեքը Ակսել Բակունցի պատմվածքներում, Երևան, 2008, 122 էջ:

Грифцов Б. А., Психология писателя. Москва, Художественная литература, 1988, 462 с.

Երևանի գրականության և արվեստի թանգարան, Ակսել Բակունցի ֆոնդ. 69: «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթ, Երևան, 1927, 1 հունվարի և 4 հունվարի: