

**ՄԻՋՏԵՔՍՏԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ. ԱԿՄԵԼ ԲԱԿՈՒՆՑ ԵՎ ՀԱԿՈՒՄՆԱԿԱՆ ՄՆՁՈՒՐԻ**

*Բանալի բառեր – գրական առնչություններ, միջտեքստայնություն, գեղագիտական մտածողություն, արքետիպեր, հոգեվերլուծություն, հավաքական անգիտակցություն, պատկերակերտման առանձնահատկություններ*

Գրականության պատմության մեջ շատ են տարբեր գրողների գրական առնչությունները, գրական ազդեցությունները, աշխարհայացքային, մարդկային հարաբերությունների արժևորման, պատկերակերտման ընդհանրությունները: Սա բնական երևույթ է, որովհետև յուրաքանչյուր գրող իր կենսական լիցքերը ստանում է գրականության բազմադարյա ճանապարհի առատ հունձքից, և ստեղծագործական գործընթացի ժամանակ ենթագիտակցական ոլորտներում մնացած շատ մտքեր, պատկերներ, գնահատումներ կամա թե ակամա մղվում են գիտակցական ոլորտ՝ ազդելով ստեղծագործական երկունքի գործընթացի վրա:

Գրական տեքստերի առնչությունների, կապերի, ընդհանրությունների այս առանձնահատկությունները գրականագիտության մեջ համարվում են միջտեքստայնություն կամ ինտերտեքստ: ««Ինտերտեքստ» եզրույթը գիտական շրջանառության մեջ մտցրեց ֆրանսիացի փիլիսոփա, հետկառուցվածքաբանության տեսաբան Յուլյա Կրիստևան 1967 թվականին: Նա ինտերտեքստայնությունը (միջտեքստայնությունը) դիտարկեց իբրև հատկապես գրական վերլուծական միջոց, որովհետև, նրա կարծիքով, «միջտեքստային օրինաչափությունը առավելապես գործում է խոսքի, լեզվի ոլորտում, թեև բնորոշ է ամբողջ մշակույթին»<sup>1</sup>:

Յ. Կրիստևայի՝ ինտերտեքստի գաղափարաբանության հիմքում հիմնականում Մ. Բախտինի գիտական այն եզրահանգումն է, որ յուրաքանչյուր գրող իր ստեղծագործական ճանապարհին մշտապես երկխոսության մեջ է իրենից առաջ կամ իր ժամանակներում ձևավորվող գրականության հետ: Ներքին այդ ազդակները ապահովում են կապը գրական դաշտում առկա գործառույթների հետ: Դրանք կարող են լինել տարբեր դիտանկյունից՝ լեզվաառձական, պատկերակերտման, գաղափարական հարցադրման, լեզվամտածողության և այլն: Բախտինյան երկխոսության գաղափարին յուրօրինակ բնութագրում է տալիս Ռոլան Բարտը. «Տեքստի հիմքը կազմում է ոչ թե

<sup>1</sup> Գրականության տեսության արդի խնդիրներ, Երևան, 2016, էջ 138:

նրա ներքին փակ ստրուկտուրան, որ ենթակա է սպառիչ ուսումնասիրության, այլ նրա դուրս գալը դեպի ուրիշ տեքստեր, ուրիշ կողեր, ուրիշ նշաններ. տեքստը գոյություն ունի սոսկ միջտեքստային հարաբերություններում, ինտերտեքստայնության ուժով»<sup>1</sup>:

Այսինքն՝ գեղագիտորեն հզոր է այն տեքստը, որը, դուրս գալով իր տարածաժամանակային սահմաններից, տրոհվում է նոր գրական տեքստերի մեջ՝ ստանալով նոր հնչեցում և յուրովի դրսևորում:

Գեղագիտական այդ զարմանալի բարձրարվեստ գեղարվեստական ուժը ունի բազմազան արձակը՝ իր բառակերտման, պատկերավորման, լեզվամտածողության ինքնատիպ դրսևորումներով: Եվ դա էր պատճառը, որ նորագույն գրականության մեջ խորհրդահայ և ետխորհրդահայ գրականության զարգացման ընթացքի վրա անկրկնելի հետք թողեց բազմազան արձակերտ արվեստը: Նրա ավանդների շարունակողը եղան նորագույն արձակի տաղանդավոր հետևորդները, սփյուռքահայ գրականության մի շարք ներկայացուցիչներ: Գրականագիտության մեջ կան հետաքրքիր ուսումնասիրություններ Ակսել Բակունցի և նրան հաջորդող ու նախորդող հեղինակների գրական առնչությունների մասին՝ շեշտադրումների տարբեր մոտեցումներով: Հետաքրքիր դիտարկումներ կան Բակունց-Մաթևոսյան, Բակունց-Համաստեղ և այլ գեղարվեստական ընդհանրությունների հետ կապված: Մենք կփորձենք Բակունցի և Հակոբ Մնձուրու երկու պատմվածքների՝ «Միրհավ» և «Միրահարություն մը», զուգահեռ վերլուծությամբ գտնել միջտեքստայնության հետաքրքիր դրսևորումներ՝ ջանալով բացատրել դրանց հոգեբանական, պատկերակերտման, լեզվամտածողության, ազգային հոգեկերտվածքի ենթաշերտերի առանձնահատկությունները՝ պայմանավորված ազգային ինքնության և արժեհամակարգի ինքնատիպությամբ:

«Որոշ տեսաբաններ ուսումնասիրել են այն խնդիրը, թե որոշակի դեպքում ինչ նպատակ է հետապնդում միջտեքստայնությունը, և տարբերել են երկու հիմնական եղանակ: Մի դեպքում հեղինակը այլ տեքստերի դիմում է գիտակցաբար և դա օգտագործում է իբրև գեղարվեստական հնարանք, իսկ մի այլ դեպքում՝ հետմոդեռնիստների մոտ, դա դիտվում է իբրև յուրահատուկ հավաքական անգիտակցականի դրսևորում»<sup>2</sup>:

Ըստ վերոնշյալ տեսության առաջին մոտեցման՝ դժվար է Բակունց-Մնձուրի գիտակցված փոխներգործուն ազդեցությունների դիտարկումը, որովհետև բակունցագիտության և մնձուրագիտության մեջ չկան ստույգ հիմնավորումներ այս իրողության հետ կապված: Սակայն երկու հեղինակների գրական պատկերների զուգադրման արդյունքում տեսանելի են գեղագիտական մտածողության, կենսափիլիսոփայության, աշխարհընկալ-

<sup>1</sup> Барт Р., Избранные работы. Семиотика, поэтика, Москва, 1994, с. 424.

<sup>2</sup> Գրականության տեսության արդի խնդիրներ, էջ 143:

ման մի շարք գաղափարական, պատկերային, լեզվամտածողության ընդհանուր շերտեր՝ պայմանավորված ազգային ինքնության, հոգեկերտվածքի, արևմտահայ և արևելահայ միջավայրների՝ մարդ և աշխարհի փոխհարաբերությունների գեղագիտական փիլիսոփայության նմանությամբ: Բակունցյան գեղագիտության, բառակերտման արվեստի, բնանկարի, գյուղաշխարհի մարդու կենցաղի դիպուկ և խորաթափանց բնութագրումները հարազատանում են Մնձուրու պատումի գեղագիտական ուղղվածությանը: Այս առումով կարելի է գտնել պատկերային ենթաշերտերի շատ համադրումներ: «Հողի և մարդու, աշխատանքի և մարդու անքակտելի միասնության խորհուրդն է ընկած Մնձուրու ստեղծագործության հիմքում: Այս հարցում նա դառնում է Համաստեղի և Բակունցի հոգեկից գրչեղբայրը»<sup>1</sup>, – իրավացիորեն նկատում է գրականագետ Վ. Գաբրիելյանը:

Մնձուրու նման Բակունցը ևս զգում է բնության շնչառության հևքը, բնաշխարհի յուրաքանչյուր թրթիռ և ելևէջում՝ համադրելով դրանք գյուղաշխարհի կյանքի շնչառությանը: Բնությունը և մարդը երկու հեղինակների ստեղծագործություններում ներդաշն միասնության մեջ են, նրանց գոյության խենթ շրջապատյոսի մեջ կան մեծագույն նվիրում ու կապվածություն, բնության գույներն ու ձևերը համահունչ են մարդու աշխարհընկալման զգացողություններին, բնության յուրաքանչյուր տարր միաձուլվում է մարդկային հոգու տրոփյունին, այնտեղից հորդացող հույզերին: Իսկ այդ հույզերը համահունչ են աշխարհաստեղծման, արարման, հայրենի եզերքին նվիրվելու մարդկային վեհագույն ձգտումին: Երկու հեղինակներն էլ զգացել են մարդկային կենսափիլիսոփայության հենքը՝ մարդու և բնության ներդաշն գոյություն, իսկ այդ ներդաշնակության մեջ բնությունը բացում է իր բազմախորհուրդ շերտերը՝ թույլ տալով մարդուն զգալ աշխատանքի բերկրանքը, արարումի ուժը, տառապանքից ծնված գեղեցկության խորհուրդը: Հողի և մարդու շփման անբացատրելի լեզուն երկու հեղինակների գեղագիտական մտածողության առանցքն է: Իսկ այդ լեզուն գունեղ է, ինչպես հայրենի բնաշխարհը, առեղծվածային է, ինչպես մարդ արարածը, հզոր է, ինչպես մարդու արարման ուժը: Դրանով են պայմանավորված երկու հեղինակների լեզվամտածողության, բառարվեստի լեզվի ընդհանուր շերտերը: Այս տեսանկյունից հետաքրքիր է Ռ. Բարսի հետևյալ դիտարկումը. «Ամեն մի տեքստ ինտերտեքստ է, տարբեր տեքստերը նրա մեջ ներկա են տարբեր մակարդակներով և առավել կամ պակաս ճանաչելի ձևերով՝ նախընթաց մշակույթի տեքստերը և շրջապատող մշակույթի տեքստերը: Ամեն մի տեքստ նոր հյուսվածք է՝ գործված հների քաղվածքներից: Մշակութային կողերի, քաղվածքների, ռիթմական կառույցների հատվածներից, սոցիալական դարձվածների ֆրանզմենտներից և այլն. նրանք բոլորը կլանված են տեքստի կող-

---

<sup>1</sup> Գաբրիելյան Վ., Միլյուրքահայ գրականություն, Երևան, 1987, էջ 280:

մից և խառնված նրանում, որովհետև մինչև տեքստը և նրա շուրջը գոյություն ունի լեզուն»<sup>1</sup>: Բակունցյան բառակերտման արվեստի, պատկերակերտման միջոցների, արձակի տիրույթում բանաստեղծական լեզվի նուրբ շաղախն ենք տեսնում Մնձուրու վերոնշյալ պատմվածքում: Պատկերակերտման գրեթե նույն լեզվամիջոցները դառնում են աշխարհ-ընկալման փիլիսոփայական նույնատիպ մտածողության արտահայտում, իսկ այդ կենսափիլիսոփայության հիմքում մարդու ստեղծարար ուժի փառաբանումն է:

Մարդկային աշխատանքի, արարման խորհրդի հզորագույն փիլիսոփայությունն է Մնձուրու պատումի ատաղձը. «Լուսինը ծագել էր լեռան վերևեն, լուսավորել էր բովանդակ շրջավայրը: Ամեն մարդ ոտքի վրա էր, գրաված էին իրենց կարգերը, կինձեին օգտվելով գիշերային լույսեն օր առաջ ավարտելու համար քաղը: Լուսնյակի լույսին մեջ, հակած մեկ գծի վրա, փուշերեն չխայթվելու համար մատերնին փայտե մատնոցներ անցուցած, զարնելով ու չխկչխկացնելով մանգաղներուն ու մանգաղները տարուբերելով կիւմբերգեին անոնք բարձր, խիստ բարձր: Ես կորոշեի մասնավորապես բոլորին մեջեն Նարոյին ձայնը... Ինձի կթվեր, թե աշխատանք չէր, տոն էր, արտային հանդես էր, որ կկատարվեր լուսունկի լույսով, գիշերային այս պահուն»<sup>2</sup>: «Արտային հանդեսի» զարմանահրաշ խմբերգի մեջ առավել հարազատ է սիրելիի չքնաղ ձայնը, որը յուրօրինակ երանգ էր տալիս այդ վեհ պատկերին: Սիրող սրտի համար աշխատանքի բերկրանքը կատարյալ է, եթե զգացողությունների ելնեջումները համահունչ են, սիրելիի սրտի տրոփյունը ներդաշն է իր հուզական աշխարհի ալեվետումներին: Հույզերի նույն աշխարհում է Բակունցի հերոսը. գյուղական հովվերգության կենտրոնում սիրող սրտի հեքն է. «Լիներ, այնպես լիներ, որ ինքը հնձվոր լիներ, նրանց արտը հնձեր, Սոնան հաց բերեր իրեն, շապիկը քրտներ և քրտնած նստեր կողքին»<sup>3</sup>:

Բայց նահապետական աշխարհի բարքերը փշրում են գյուղական կյանքի ներդաշն կեցության մարդկային բնական մղումը: Երկու պատմվածքներում հերոսուհիները հարկադիր կրում են նորահարսի քողը՝ հակառակ սրտաբուխ տենչանքների ու կարոտների: Եվ ամուսնական առազաստում երջանկություն չգտնելով, սրտի ձայնին ունկնդիր՝ հայտնվում են սիրելիի կողքին: Սիրո փիլիսոփայության այս կետում տարբեր են երկու հեղինակների գեղագիտական հայացքները: Մնձուրու հերոսուհին, որի «հարսնության լաչակներուն մեջ պահված դեմքը ավելի նրբացած էր», միայն արցունքների միջից ներողություն է խնդրում, որովհետև «ոչ մեկը մտիկ ըրավ իմ լացե-

<sup>1</sup> Գրականության տեսության արդի խնդիրներ, էջ 142:

<sup>2</sup> Սփյուռքահայ պատմվածք, Երևան, 1984, էջ 77 (այսուհետև բնագրային մեջբերումները կկատարվեն նշված գրքից):

<sup>3</sup> **Բակունց Ա.**, Երկեր, հ. 1, Երևան, 1976, էջ 77 (այսուհետև բնագրային մեջբերումները կկատարվեն նշված գրքից):

րուն: Ես տխուր էի ու անգոր»: Մնձուրու հերոսը սիրելիի սրտի փռվածքը հավերժ պահում է իր կոպերի տակ: Զգացողությունների այլ հարթության վրա է Բակունցի հերոսուհին. նրա սիրո ուժի առաջ փշրվում են նահապետական աշխարհի չգրված օրենքները: Եվ հնձանում հայտնված Սոնան «որպես անարատ մի գոհ մարմինն ընծայեց նրան»: Մնձուրու գեղագիտության մեջ կայուն ու անասան են գյուղական աշխարհի չգրված օրենքները: Այդ է պատճառը, որ նրա հերոսուհին կուրորեն հնագանդվում է այդ պահանջներին՝ լռեցնելով սրտի ձայնը: Մնձուրու գեղագիտության այս գծի շարունակությունն է կարծես «Փշատիին ծաղիկը» պատմվածքի հիմքում, որտեղ հերոսուհին անգամ նշանվելուց հետո իրավունք չունի սիրելիին առանձին հանդիպելու: Այս պատմվածքում էլ պատկերվում են սիրահար սրտի փոթորկումները, սիրո ծարավը հագեցնելու մարդկային բնական մղումները: Հետաքրքիր է, որ այստեղ ևս հույզերի պոթովան նախակետը ջուրն է. մայրը աղջկան ուղարկում է այգին՝ ջուրը կտրելու: Եվ երբ հերոսուհին, բահը ձեռքին, հայտնվում է առվի եզրին, կողքին զգում է սիրելիի շնչառությունը, որի հեքը ուժգնանում է փշատի ծառի ստվերում: Թվում է՝ հույզերի նույն ալիքն է բակունցյան պատկերում՝ հնձանում, որտեղ այնքան արբեցնող էր Սոնայի լաջվարդ շապիկի բույրը, զրնգուն սուրմաների՝ կայտառ կոհակների նման ծափ գարկելը, լուսեղեն լանջի վրա ծփացող ոսկեդեղձան հյուսերը: Հնձանում թևածող տաք բույրն էր նաև փշատի ծառի տակ, որտեղ մայիսյան արևի ջերմությամբ արբած՝ խորհրդավոր ժպտում էին փշատի դեղին ծաղիկները՝ իրենց ախորժելի բույրով զգլխիչ հույզերի տարափն արթնացնելով սիրահարների սրտում... Եվ փշատի ոսկեգույն ծաղիկը դառնում է լուռ վկան նրանց սիրո հույզերի:

Երկու հեղինակների մոտ պատկերակերտման ինքնատիպ միջոց է դառնում բնապատկերը, բնության գույներն ու ձևերը դառնում են հերոսի հոգեբանության, հոգեցունց վիճակների բացահայտման միջոց: Երկու դեպքում պատկերի մեջ մարդկային հույզերի պատկերակերտման միջոցը նույնն է. գեղարվեստական պատկերում որպես գեղագիտական տարածք դառնում են գույնը և բույրը, որոնք, գրավելով հոգեբանական, խոհափիլիսոփայական լայն տարածք, ուժեղացնում են պատկերի հուզական հնչեղությունը: Երկու պատմվածքներում հերոսների հույզերի արտահայտման համար գեղագիտական միավոր է դառնում բույրը: Գեղարվեստական պատկերի մեջ բույրը դառնում է զգայական ընկալման միջավայր, զգացմունքների պոթովան արտաքին ազդակ: Բակունցյան պատկերում Սոնայի լաջվարդ շապիկի բույրը, Մնձուրու մոտ փշատի ծաղիկի բույրը՝ որպես արտաքին աշխարհից եկող ազդակ, լռեցնում են նույն աշխարհի չգրված օրենքները, որոնք շղթայում են մարդկային հույզերի բնական պոթովան թոփչքը, որի մեջ միաձուլվում են տիեզերքն ու մարդկային հոգին: Իսկ այդ վայրկյանի առջև փշրվում են բոլոր արգելքներն ու խոչընդոտները: Գեղարվեստական պատկերի, բառ-բույր պատկերի գեղագիտական տարածությունը ավելի խոր զգացմունքային շեր-

տեր է ընդգրկում: Երկու պատմվածքներում բույրը դառնում է հոգեբանական տարածական միավոր, որի ընդգրկման սահմանները խորախորհուրդ են, որտեղ ամենագոր ուժը՝ սերը, այդ ակնթարթի մեջ դառնում է հաղթող: Բակունցի հերոսուհին, ունկնդիր սրտի, հոգու, մարմնի, կանչին, «որպես անարատ մի գոհ» սիրելիին է ընծայում իր մարմինը, Մնձուրու հերոսուհին վայելում է արգելված համբույրի տաք ու այրող զգացողությունը:

Երկու պատմվածքներում պատկերակերտման գեղագիտական միավոր է դառնում նաև գույնը: Բակունցյան պատկերում լաջվարդ (լաջվարդ շապիկ) և Մնձուրու պատկերում դեղին (փշատի դեղին ծաղիկ) գույները խորհրդանշում են հերոսուհիների հոգեբանությունը: Լաջվարդը, որը մուգ կապույտն է, իր խոհափիլիսոփայական ընկալման տարածքներում խտացնում է Սոնայի հոգին, սիրտը, մարմինը պարուրած այն հուզաշխարհը, որի ալիքներից եկող ծփանքը նրան տարավ հնձան՝ սիրելիի գիրկը: Հարկադիր ամուսնության պատճառով ամուսնական առազաստում երջանկություն չգտած Սոնան, սրտի ձայնին ունկնդիր, «որպես միամիտ հավք» հայտնվում է հնձանում: Ըստ բակունցյան սիրո փիլիսոփայության՝ Սոնան սիրո վայելումի այդ պահին կապույտի՝ մաքրամաքուր հույզերի գեղագիտական տարածքում էր: Այդ է պատճառը, որ Բակունցը պատմվածքի նախնական տարբերակում դրված «կարմիր հալավ» բառակապակցությունը փոխել է «լաջվարդ շապիկով»: Պատկերի մեջ կարմիր գույնը բացում է Սոնայի հոգեվիճակի միայն մեկ շերտը՝ կրքի, վայելումի, հրայրքի փոթորկուն ալիքների խելացնոր պտույտը Սոնայի մարմնում: Իսկ կարմիրի ենթաշերտերում խտացված այս խորհուրդը հակադրվում է Բակունցի գեղագիտական օրենքներին: Չէ՞ որ Սոնային հնձան էին բերել ոչ միայն կիրքն ու մարմնական վայելքի պոռթկումը, այլև մեծ սիրո ոգեղեն ուժը: Սոնայի՝ հնձանում հայտնվելը ոչ թե մերկ կրքի արձագանք է, այլ այրվող կրքին շաղախված հոգու ու սրտի սիրո ծարավ, որը չէր հագեցել ամուսնական առազաստում: Իսկ լաջվարդ գույնը խտացնում է մեծ սիրո հուզառատ տարածական դաշտը: Ընդհանրապես կապույտը բանաստեղծական պատկերում մաքուր, անապական սիրո խորհուրդն է կրում: Այդ մաքրամաքուր հույզերի տիեզերական տարածքներում են ալելվետում Սոնայի սիրտն ու հոգին, ոչ թե կարմիրի՝ մարմնական ցանկության և վայելքի գրկում: Լաջվարդի՝ գույն-բառ պատկերի հոգեբանական բազմաշերտ տիրույթներում հնչում է մեծ սիրո, անկեղծ նվիրումի վեհագույն մեղեդին:

Հոգեբանական նույնքան խորախորհուրդ տարածքներ է գրավում դեղին գույնը Մնձուրու գեղագիտության մեջ: Դեղինը գեղարվեստական պատկերում ընկալվում է որպես այրումի, շիկացման, հույզերի գերպոռթկուն վիճակի խորհրդանիշ: Հույզերի այս բազմաշերտ ալիքներում են թևածում Մնձուրու հերոսների՝ սիրո անհագուրդ ծարավից փոթորկվող սրտերը: Նահապետական աշխարհի չգրված օրենքները մեծագույն խոչընդոտ են սիրահար սրտերի ճանապարհին... Այդ պատճառով օրեցօր շիկացնում է սիրո կրակը,

որը փոքր-ինչ մեղմվում է սիրելի՜ փշատի դեղին ծաղկի բույրով արբեցած համբույրից...

Երկու հեղինակների գեղագիտական մտածողության մեջ բառ-գույն-բույր պատկերակերտման միավորները կրում են հոգեբանական բազմա-շերտ տարածքներ, որոնք խտացնում են հերոսների հոգեբանական բարդ անցումները:

Հետաքրքիր է նաև միջտեքստայնության դրսևորման երկրորդ մոտեցումը՝ արքետիպի՝ կոլեկտիվ անգիտակցականի առկայությունը: Յուրաքանչյուր ժողովրդի ազգային մտածողության մեջ կան սիմվոլային, առարկայական պատկերներ, միֆական կառույցներ, որոնք իրենց հոգեբանական, խոհափիլիսոփայական գնահատումների մեջ ունեն հավաքական, ընդհանրացված երևույթի խտացում, գաղափարական որևէ շեշտադրման ընկալում, որը յուրաքանչյուր մարդու ենթագիտակցական ոլորտում խոր նստվածք ունի: Ստեղծագործ մարդու մոտ արարման գործընթացի ժամանակ հաճախ ենթագիտակցականից դեպի գիտակցական են մղվում հավաքական մտածողության ընդհանրական այդ պատկերները՝ արքետիպերը՝ դառնալով գեղարվեստական խոսքի ատաղձը կամ բաղադրիչ տարրը:

XX դարում գրական երկի վերլուծության ուղիներից մեկը դարձավ արքետիպային գեղագիտությունը, որի հիմնադիրներից էր Գ. Յունգը: Հայտնի է, որ նրանից առաջ ևս գործածվել է արքետիպ եզրույթ հասկացությունը՝ որպես ինչ-որ երևույթի, առարկայի նախնական ձև, հիմնական ընկալում, հիմնագաղափար: Գ. Յունգը շեշտադրում է անգիտակցականի առավել հասարակական, ազգային և համամարդկային էությունը: Ըստ նրա՝ կան անփոփոխ, հաստատուն պատկերային-ձևային կառույցներ, որոնք պատմական բոլոր ժամանակներում պահպանվում են ազգային մտածողության ենթաշերտերում՝ որպես որևէ երևույթի, գաղափարի, զգացողության, հոգեվիճակի ընդհանրացում, ընդհանուր ընկալման առարկայական կենտրոն: Օրինակ՝ գյուղական կյանքի ընդհանրական նկարագրության մեջ կան պատկերակերտման կառուցվածքային տարրեր, որոնք գրեթե բոլոր հայ գրողների մոտ պահպանվել են: Օրինակ՝ սիրահար սրտերի հանդիպման վայր է դառնում ձորի աղբյուրը, գետը, առուն (Հովհաննես Թումանյանի «Անուշ» պոեմը, Ղազարոս Աղայանի «Անահիտ» հեքիաթը): Սա թերևս ժողովրդական մտածողության ենթաշերտերում է նկատելի, որը երևում է անգամ հեքիաթներում: Օրինակ՝ Ղ. Աղայանի «Անահիտ» հեքիաթում ջրի մոտ է լինում Վաչագանի և Անահիտի հանդիպումը: Ավելի վաղ՝ հայոց դիցապատումի մեջ դարձյալ տեսանելի են պատկերային այդ կառույցները՝ Վահագնի և Աստղիկի հանդիպումը միաձուլվում է ջրի խորհրդին: Ժողովրդական մտածողության, կենսափիլիսոփայության ակունքներից սնուցվող իսահակյանական խոսքում տեսանելի են պատկերային այս նույն տարրերը: Չկայացած սիրո խորագույն տառապանքից աշխարհի դեմ դառնացած հեղինակը աշխարհի տիեզերական անսահմանության մեջ որպես սիրո կայացման

տարածական միջավայր դարձյալ ջրի օդին է տեսնում. Արագի օդը դառնում է երազի թևերին հյուսված սիրո տեսլացած եզերքը: Նրա ցանկությունների գերագույն կետում Արագի օդին բուստան ունենալն է, որտեղ «ծով-քրտինք թափեմ Շուշիկիս համար»:

Չուրը, աղջկա՝ կուժը ձեռքին աղբյուր գնալը ինչ-որ տեղ դառնում են սիրո ճանապարհի նախակետը գյուղական կյանքի հովվերգական այդ միջավայրում: Զգացողությունների պատկերային-ձևային նույն կառույցներն ենք տեսնում Բակունցի և Մնձուրու մոտ: Վերոնշյալ երկու պատմվածքներում գեղարվեստական պատկերի մեջ ջուրը դառնում է հույզերի հորդման առանցքային կենտրոն: Սակայն կա մի տարբերություն. Բակունցյան գեղագիտությանը բնորոշ լռության խորհուրդը պատկերային այս կառույցում էլ մղվում է առաջին պլան: Բակունցի հերոսները՝ Դիլանը և Սոնան, այդպես էլ չեն բարձրաձայնում իրենց սիրո մասին. ամեն ինչ սկսվում և ձգվում է լռության խորախորհուրդ ալիքներում: «Նրանք մանկության ընկերներ էին, և նրանց սերը ծնվել էր նույնքան աննկատ, ինչպես մի գիշերում բացվում է մուգ մանուշակը: Առունների օդին, այգիներում, դաշտերից խորձ կրելիս, ամառվա լուսնյակ գիշերներին խոտի դեզի մոտ, – ամեն տեղ այդ սերը ծիծեռնակի պես ճովողում էր...» (էջ 79): Բակունցյան պատկերում ևս ջուրը դառնում է սիրո հոգեբանության պատկերավորման նախակետ, հետո՝ սիրո հավերժության խորհրդանիշ: Բակունցի հերոսների շուրթերից չեն հնչում սիրո խոստովանության բառեր, կարծես ջուրը դառնում է լուռ վկան նրանց ներաշխարհի փոթորկումների: Մյուսօրտային գործողություններին զուգահեռ՝ ջուրը դառնում է հերոսների հոգեբանական վայրիվերումների բացահայտման պատկերակերտման հենքը: Երբ ամուսնությունից մի քանի ամիս հետո Սոնան հայտնվում է Դիլանի հնձանի մոտ, որպես չմարող սիրո հավաստում, սիրո հավերժական ուժի խորհրդանիշ՝ պատկերային կենտրոնում դարձյալ ջուրն է. «Ինչու եկավ այգին, արդյոք Սոնան մանկության առվակի ջրերն էր կարոտել, թե...»: Այս դեպքում «մանկության առվակի ջրեր» պատկերի կառուցվածքային-հոգեբանական ենթաշերտերում սիրո երկար ճանապարհի զգացողությունների բազմախորհուրդ ծալքերն են խտացված: Գեղարվեստական պատկերի մեջ մանկության առվակը խորհրդանշում է մաքրամաքուր սիրո, մանկության եթերային հուզաշխարհից բխող անապական սիրո խորհրդավոր ուժը, որը չի թուլանում տարիների խենթ պտույտների հորձանուտում: Անգամ ուրիշի հետ հարկադիր ամուսնությունից հետո Սոնայի սրտի և հոգու ալեվետումները մնում են սիրած տղամարդու՝ Դիլանի հանդեպ տաժած սիրո հուզաթաթալ աշխարհում: Այդ է պատճառը, որ սյուժետային գործողությունների այս պահին՝ ամուսնությունից հետո՝ ժամանակային հեռավորության այս կետում, սերը նույնքան մաքուր է և անեղծ, ինչպես սիրո արթնացման նախակետում՝ մանկության օրերի պարզ ու ջինջ ալիքներում:

Մնձուրու մոտ հովվերգական այս պատկերը բնության այս գողտրիկ

անկյունում ոչ միայն տեսանելի է, այլև՝ լսելի: Իսկ պատկերի կենտրոնում անգիտակցականի մեջ պահպանված առարկայական կետը՝ ձոր, ջուր, կուժ, գրավում է մարդկային հույզերի դրսևորման տարածական դաշտը. «Հանկարծ վերեն՝ ձորի գլխեն, ջրվոր կին մը հայտնվեցավ: Կուժը շալակը ան վար կիջնար: Ով գիտե որ ատեն կուգա, մտովի ըսի: Քիչ հետո մոտեցավ ու ես ճանչա:

Նարոն էր:

Իմ սիրտս սկսավ արագորեն տրոփել: Առիթը եկավ, խորհեցա իսկույն: Կանցնեին ըռպեներ, իսկ ես կվարանեի: Բարեբախտաբար ջուրին վազքը բարակ էր, արագ չէր լցվեր: Ան հիմա շատ մոտս էր ինձի ու առաջին անգամն էր, որ ես այդքան մոտեն կտեսնեի:

Վճռեցի վերջ տալ վարանումներուս ու խոսեցա ուղղակի նպատակիս անցնելով:

– Գիտես, Նարո, ես քեզ կսիրեմ, դուն շատ աղվոր ես, – ըսի» (էջ 74):

Մնձուրու կերտած պատկերում փշրվում են լռության ալիքները: Մարդկային հոգուց բխող այդ մաքրամաքուր հույզերը, դուրս գալով սրտից ու մտքից, ձգվում են դեպի տիեզերական տարածքներ, և աշխարհի տերը դառնում են սիրահար հոգիները:

Մնձուրու մոտ ջուրը՝ որպես սիրո հոգեբանության պատկերակերտման առանցք, նկատելի է միայն այս պատկերային կառույցում, որովհետև գեղարվեստական պատումում նրա հերոսների սիրո ճանապարհը կարճ է: Բակունցի մոտ ջուրը՝ որպես հոգեվիճակի բացահայտման պատկերային կենտրոն, ավելի լայն տարածական-ժամանակային հարթություն է գրավում: Բակունցի հերոսը՝ Դիլան դային, պատումի մեջ կյանքի շնչառության, մարդկային երկրային ճանապարհի ավելի լայն կտրվածք ունի, և նրա սիրո հույզերի ալեվետումը տեսանելի է այուժետային գործողությունների հարընթաց: Կյանքի աշնանամուտին հասած ծերունին հիշողության մարմրոդ ծալքերում դեռ վառ պահում է հեռուներում մնացած այն երանելի օրվա զգացողությունները՝ Սոնայի լաջվարդ շապիկի բույրը, արծաթ սուրմաների զնգոցը... Եվ կյանքի մայրամուտի այդ կետում հերոսի հոգեվիճակի բացահայտման համար դարձյալ պատկերային առանցք է դառնում ջուրը, առուն. «Հնձանի առաջ խոխոջալով հոսում էր առվակը, գիշեր-ցերեկ ջուրն աղմկում էր, ջրի անվախճան ու անքննելի զրույցն անում մամուռներին, քարերին...

Դիլան դային առվակի կողմը նայեց, ժպտաց: Նրա հիշողության խավար անդունդում բոցկլտաց այն օրը, ինչպես միայնակ աստղը մթին երկնքում: Այն օրը, երբ Սոնան սրունքները կախել էր առվակի վրա և ծիծաղում էր...» (էջ 82):

Չերոսի վաղուց արդեն հանգչող հիշողության ալիքներում մնացած սիրո վերհուշի պատկերային աստղձը ջուրն է, առուն, որի հավերժ ընթացքի մեջ լսելի է դառնում հերոսի սրտի և հոգու փոռթկումը, սիրո կայացման վայրկյանի հավերժ զգացողության մարդկային ուժի խորհուրդը՝ որպես լուսավոր

աստղ սիրո տիեզերական ալիքներում...

Այսպիսով՝ միջտեքստայնությունը՝ որպես գրական առնչությունների դրսևորում, տեսանելի է նաև Բակունց-Մնձուրի գուգահեռ հարթության վրա: Միջտեքստայնության տարբեր դրսևորումներն էլ՝ որպես արքետիպերի դիտարկում և որպես գեղագիտական մտածողության ընդհանուր շեշտադրումներ, տեսանելի էին երկու հեղինակների գեղարվեստական պատկերային դաշտում:

Յուրաքանչյուր գրող, իր գրական ճանապարհի ինչ-որ կետում հոգևոր հարազատություն զգալով այլ գրողի գրական հայացքների հանդեպ, ստեղծագործական ներշնչանքի պահին ինքնաբերաբար գրական խոսքի սնուցման ներքին ազդակներ է ստանում այդ աշխարհից: Այստեղ հետաքրքիր է միջտեքստայնության հիմնադիր Կրիստոսայի մեկ այլ դիտարկում, ըստ որի՝ «միջտեքստայնությունը յուրահատուկ, ակամա չգիտակցված «խաղ է», որ կարծես ինքնիրեն է ստացվում, ... ծնվում է կարծես ինքնիրեն, սուբյեկտի գիտակից կամային գործունեությանն առընթեր»: Իսկ հետմոդեռնիզմի տեսաբան Խալիզը, չժխտելով հանդերձ ինտերտեքստի խաղային բնույթը, դրանով չի սահմանափակում հարցի էությունը և գտնում է, որ դրա հետ գոյություն ունեն «ուղղորդված, իմաստավորված, գնահատող հղումներ նախորդ տեքստերին և գրականության փաստերին»: Նշված հանգամանքները որոշակի առաձգականություն են հաղորդում միջտեքստայնության սահմանմանը՝ ինչ-որ չափով այն դարձնելով մոտավոր»<sup>1</sup>,– իրավացիորեն նկատում է գրականագետ Ժ. Քալանթարյանը:

Բակունց-Մնձուրի գրական առնչությունների ծիրում տեսանելի էին միջտեքստայնության տարբեր մոտեցումներ: Գրական աղերսների այս հարթության վրա առավել ընդգծված է միջտեքստայնության յունգյան դիտարկումը՝ հավաքական անգիտակցականի գործոնը:

Միջտեքստայնության տեսանկյունից կատարված քննությունը ցույց տվեց երկու հեղինակների գեղագիտական փիլիսոփայության, գեղարվեստական մտածողության հետևյալ ընդհանրությունները.

1. Արձակի տիրույթում բանաստեղծական մտածողության ներթափանցումը (Բակունցի մոտ, իհարկե, բանաստեղծական պատկերային դաշտը ավելի լայն տիրույթ ունի): Երկու հեղինակների մոտ պատումի արտաքին բովանդակությունը միաձուլվում է բառի հուզական-խոհափիլիսոփայական ներքին շերտերին:
2. Պատումի մեջ որպես պատկերակերտման միջոց բնապատկերի գերակայումը: Այն դիտարկվում է որպես հերոսի հոգեբանության, հոգեվիճակի բացահայտման դաշտ:
3. Երկու պատմվածքներում հույզերի գեղագիտական շարժը նույն

---

<sup>1</sup> Գրականության տեսության արդի խնդիրներ, էջ 140:

- ուղղությամբ է՝ գեղեցիկից դեպի կորստի, ցավի տարածական դաշտ:
4. Աշխարհընկալման փիլիսոփայական նույնատիպ մտածողություն, ինչը պայմանավորված է աշխարհի բանաստեղծական ընկալմամբ: Իսկ այդ փիլիսոփայության հիմքում մարդու և բնության անքակտելի կապի շեշտադրումն է, մարդու արարման խորհրդի, ստեղծարար ուժի փառաբանումը:
  5. Աշխարհաճանաչողության նմանօրինակ հետագիծ՝ բնության և մարդու նախաստեղծ վիճակից, կյանքի բանաստեղծական ընկալումից մինչև կենսափիլիսոփայության խոր շերտեր:

**Арменуи Арзуманян – Межтекстуальность. Бакунц-Мндзури**

Общность связи литературных текстов, их особенности в литературе рассматриваются как межтекстуальность, или интертекст. Некоторые литераторы исследовали вопросы о цели, которую в определенных случаях преследует межтекстуальность, и определили два главных ее средства. В одном случае автор обращается к другим текстам сознательно и использует это как художественное средство, а в другом случае у постмодернистов это рассматривается как особое собирательное несознательное проявление. В литературной связи Бакунц-Мндзури можно рассматривать оба подхода. В данной статье мы постарались найти интересные события и проследить ход развития межтекстуальности.

**Armenuhi Arzumanyan – Intertextuality. Bakunt -Mndzuri**

The interconnection between similar or related works of literature is called intertextuality or intertext. Some writers have investigated the purpose of intertextuality in different cases and have identified two main areas (approaches). In one case, the author refers to other texts consciously and it is used as a creative means and in the second case, it is used by postmodernists as a special, collective unconscious manifestation. Both approaches are displayed in the literary connection of Bakunts-Mndzuri. In the article we have tried to find interesting cases and the development of intertextuality.

Ներկայացվել է 18.12.2018

Գրախոսվել է 23.01.2019

Ընդունվել է տպագրության 25.06.2019