

ՆԵՐՔԻՆ ՀԱՆԳԸ
ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Է. Մ. ԶԻՐՄԱՆՅԱՆ

Հանգի հասկացությունը կապվում է տմենից առաջ բանաստեղծական տողերի համահնչյուն վերջավորության հետ: Հանգը կազմվում է երկու կամ ավելի տողերի վերջում հանգես եկող միևնույն կամ մոտավորապես նման հնչյուններից: Տողերի համահնչյուն վերջավորությունները ոչ միայն ուժեղացնում են բանաստեղծության երաժշտական տպավորությունը, այլև կարևոր դեր են խաղում ուրիշ համար: Երանք ավելի նկատելի են դարձնում տողի ավարտվելը և դրանով իսկ ավելի որոշակի են բաժանում տողերն իրարից, ընդգծում են տողի, իբրև ուրիշ հիմնական միավորի, ինքնուրույնությունը: Վ. Ժիրմունսկիս հանգին նվիրված իր աշխատության մեջ այն բնորոշում է իբրև «ամեն մի հնչյունական կրկնություն, որը ոտանավորի չափական կառուցվածքի մեջ կադմակերպիչ ֆունկցիա է կրում»¹:

Այս բնորոշման համաձայն, հանգի բնույթն ումը չի սահմանափակվում միմիայն տողերի վերջավորությամբ, քանի որ նման վերջավորությամբ բառեր կարող են երևան գալ ոչ միայն տողերի վերջում, այլև միևնույն տողի ներսում կամ հարևան տողերի միջին մասերում: Երբևմ բանաստեղծները ծրագրված, սխտեմատիկ կերպով ոտանավորը կառուցում են այդ սկզբունքով, ինչպես Վ. Տերյանից քաղված հետևյալ օրինակներում, ուր բացի տողավերջի հանգերից յուրաքանչյուր տողի ներսում էլ երկու կամ երեք բառեր հանգավորվում են իրար հետ, շատ ավելի ցայտուն դարձնելով ոտանավորի անապաստյա՝ կառուցվածքը. «Հուսարեկ, մութ և մեղ թող լինի՛, Իմ վերև թող արև չլինի՛: Լոկ երկուն՛, լոկ արցուն՛ թող լինի, Ինձ ալոսես քոռ չլես մի՛ գթա», կամ՝ «Սև գիշեր, և հուշեր, և խոհեր անհամար»:

Ավելի հաճախ այդ ձևը հանգիպում է արևելյան աշուղական պոեզիայում (օրինակ, Սայաթ-Նովայի հայտնի երգում. «Մոտ բախչեն նազով, քիզ գովիմ սազով, յա՛ր, իլթիմազով»): Առհասարակ, արևելյան պոեզիայի շատ աշանդական ձևեր էապես կապվում են տողամիջի հանգի հասկացության հետ, չեն կարող պատկերացվել առանց նրան. դադելը, մութամազը, ուրալաթը սովորաբար ունեն տողամիջի հանգերի կայուն սխտեմ, տողերի վերջում կամ սկզբում կրկնվող որոշ բառերից (ուղիք) առաջ կամ հետո երևան եկող տողամիջի հանգեր («Ես իմ անուշ Հայաստանի արևահամ բառն եմ սիրում, Մեր հին սագի ողբանվազ, յացակումած լաւն եմ սիրում»):

Ահա այս տիպի հանգերն ընդհանուր առմամբ կոչվում են ներքին հանգեր (լատ. Մ. Արեգյանի տերմինի՝ տուլամիջի հանգեր): Ներքին հանգի տարրերությունը սովորական հանգից այն է, որ նրա «անգամներից» մեկը կամ նույնիսկ

¹ В. Жирмунский, Рифма, её история и теория. Петроград, 1923, 49.

երկուսը գտնվում են ոչ թե տողերի վերջում, այլ նրանց ներսում՝ մեծ մասամբ կիսատողի բաժանման (հատածի) տեղում, երբեմն էլ տողի մի ուրիշ մասում, ինչպես Թումանյանից բերվող հետևյալ օրինակների մեջ.

Ո՛վ, որ կանչում ես ձուր ու ցեւեկ
Հագար ցավերով. հագար ձեռքով,
Անհիշելի վերհուշերի մըշուշներում նրբաղոտ՝
Երբեմն. ասեա, բզզում եմ ես. թե կրհասնեմ նրա մոտ:

Ներքին հանգր կարող է գտնվել նաև հարևան տողերի միջին մասում, ինչպես՝

Նորից բարեհոգ իր երկրի կարգով
Ու բարի մաղքեց յահել զոնազին:

Ողջո՛յն ձեզ. կյանքիս անդամիկ հուշեր.
Ուրբացած հոգիս ողջունում է ձեզ.
Թրոշուն կարոտով փրկաբուս սուր ու լեռ,
Դուրական ձայնով կանչում է հանդես:

Երբեմն էլ ներքին հանգր երևան է գալիս հարևան տողերի սկզբնամասում. դրա դասական օրինակը կարող է համարվել Թումանյանի հայտնի բանաստեղծությունը.

Տաղով եկավ,
Ախով օրեաց Սայաթ-Նովան.
Երգով եկավ,
Վերջով զրեաց Սալաթ-Նովան...

Պետք է ասել, որ որոշ տեսաբաններ չեն ընդունում ներքին հանգի հասկացությունը. քանի որ այն չի կապվում տողավերջի հետ և այդ պատճառով էլ ունի մական գեր չի խաղում: Սակայն արևելյան-ավանգարդական բանաստեղծական ձևերում, ինչպես նաև բերված գրեթե բոլոր օրինակներում, ներքին հանգն իր հերթին անպայման նպաստում է ոտանավորի կառուցմանը, ուժեղացնում է ունի զգացողությունը, ընդգծելով և ավելի առանձնացնելով կիսատողերը, երբեմն էլ ոտքը կամ ամբողջ տողը:

Հանգին նվիրված նույն աշխատության մեջ Վ. Ժիրմունսկին առանձնացնում է ներքին հանգի հետևյալ երկու հիմնական տեսակները: «Պետք է տարբերել մշտական ներքին հանգերը, որոնք կրկնվում են որոշակի կոմպոզիցիոն շրջանով չափական պարտադիր տեղում, և պատահական ներքին հանգերը, որոնց դասավորությունը ոչ մի օրենքով չի կանխորոշված: Այն դեպքում, երբ առաջին տեսակի հանգերը, ինչպես և տողավերջի հանգերը, բանաստեղծական տան կառուցվածքի հնարանքներ են, ապա այսպես կոչված պատահական ներքին հանգերն ըստ էության վերաբերում են երաժշտական տարրերին և սկզբունքորեն ոչնչով չեն տարբերվում տողի ներսում եղած հնչյունային կրկնություններից²: Ելնելով այս դասակարգումից, կարելի է ասել, որ, օրինակ, Թումանյանի «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության տների վերջում եղած համահնչուն բառերը («Ձաբկված հայրենիք», «Ձրկված հայրենիք», «Ողբի՛ հայրենիք», «Ուրբի՛ հայրենիք», «Հույսի՛ հայրենիք», «Լույսի՛ հայրենիք», «Լիմ նո՛ւր

² Նույն տեղում, էջ 48:

հայրենիք¹, չըզուր հայրենիք») մշտական ներքին հանդեր են, քանի որ զրվում են սահմանված տեղերում և տան կառուցվածքի անհրաժեշտ տարրերից մեկն են: Այնինչ նույն բանաստեղծության հետևյալ տողերում, — «Ավաբներով, ավներներով, խրնջույքներով արյունի», — կամ «Բարձրից» բանաստեղծության՝ «Անշուր, անաշուր, անդորր ու անհույզ» տողում ներքին հանդերը պատահական բնույթ ունեն, չափական դեր չեն կատարում, այլ վերաբերում են միայն բանաստեղծության հնչյունային կաղմությանը (Լվֆոնիա):

Սակայն Վ. Ժիրմունսկու բնորոշման մեջ կա մի կողմ, որի հետ չի կարելի համաձայնել: Նա հակված է ներքին հանդ համարելու, ըստ էության, տողի ներսում հղած բոլոր հնչյունային կրկնությունները, փաստորեն վերացնելով ներքին հանդի և բանաստեղծական հնչյունաբանության (ալիտերացիա և ասոնանս) բոլոր սահմանները: Այդ նույնացումը, սակայն, ճիշտ չէր լինի, մանավանդ հայկական պոեզիայի մեջ, քանի որ կանտոներ հանդի ռիթմական դերը, ասոնաց որի հանդի հասկացությունը կզրկվի իմաստից: Եթե սովորական հանդը ցույց է տալիս տողի ավարտվելը, ապա ներքին հանդը պետք է ցույց տա կիսատողի կամ դոնե ոտքի (անդամի) սահմանները: Այդ պատճառով էլ հայերենում ներքին հանդ կարելի է կոչել միայն բառերի համահնչուն վերջավորությունները, բայց ոչ բառերի սկզբում կամ միջնամասում հանդես եկող հնչյունական կրկնակները, որոնք բանաստեղծական հնչյունաբանության տարրեր են միայն: Այլ կերպ ասած, ամեն մի ներքին հանդ մասնակցում է բանաստեղծության երաժշտական հնչեղությանը, բայց ամեն մի հնչյունական կրկնակ դուրս է ներքին հանդ չէ: Նորից դիմենք Թումանյանի «Բարձրից» բանաստեղծության տողին. «Անշար, անաշուր, անդորր ու անհույզ»: Բառավերջի կրկնակները (շար-աշուր) այստեղ իրոք ներքին հանդեր են, այնինչ բառերի սկզբում չորս անգամ կրկնվող ան հնչյունախումբը հանդային դեր չի կատարում: Այդպիսի օրինակներ կան նաև Թումանյանի հետևյալ տողերում:

Ու խորհում ես խորին խորհուրդ տանջանքներում շարաղես,
խորհում ես ու ինչ մեծ խոսք, որ տի ասես աշխարհին...
Իմ բարի սրտի ինչ մեծ խոհերից,
Էն մեծ խոհերի անհուն խորերից...

Սրանք ալիտերացիայի (խ, ր) և ասոնանսի (ն) զուգակցման օրինակներ են, ինչպես նաև Տերյանի հետևյալ տողերը՝ «Վարդավառի վարդերը վառ երգող երդիդ երգվում եմ ես» (վ, ր, ո-ի ալիտերացիա և ա, ե-ի ասոնանս): Առավել ևս սխալ կլինեն ներքին հանդ համարել առանձին բաղաձայնների ալիտերացիան, որը չի ուղեկցվում հարևան ձայնավորի կրկնությամբ («Միծաղախիտ Վանա ծովի», Մփում է ծովն այնձաձան», «Աչնան մշուշում շուկ ու շրջուն» և այլն):

Հենց սկզբից պետք է ասել, որ ներքին հանդը իր այլևայլ տեսակներով շատ խոշոր տեղ է զբաղում Թումանյանի պոեզիայում, կատարում է երաժշտական, չափական և արտահայտչական ամենաբազմազան դերեր: Համենայն դեպս հայ նոր դրականության մեջ հազիվ թե որևէ այլ բանաստեղծ այնքան հաճախ դիմած լինի տաղաչափական այդ միջոցին, ինչպես Թումանյանը: Ավելին, Թումանյանի գրելաձևում առհասարակ նկատվում է մեծ հակում դեպի համահնչուն վերջավորությամբ բառերի և արտահայտությունների զուգադրումը: Իրա շատ օրինակներ կարելի է ցույց տալ նույնիսկ նրա հրապարակախո-

սուիթյան մեջ: Համահնչուն վերջավորությունը բառերի զուգարդմամբ Թումանյանը սովորաբար ավելի պատկերավոր, դիպուկ և հիշելի է դարձնում արտահայտվող միտքը: Ահա մի քանի օրինակ Թումանյանի հոգվածներից. «Ինչ որ լավ բան է լինելու, լինելու է սիրով. իսկ սրով — երբե՛ք» (IV, 105)³, «Մենք շատ ենք քարացել չկասկածելի ու շարակասկածելի մեջ» (IV, 225), «Պետք է կանգնի հավիտյան ու անլուծելի պատմի աշխարհին հայի տանջանքն ու տենչանքը» (IV, 158). «Մի հոյակապ սիրահար է, բնաված ու բոնկած սիրո հրդեհով», «մնում է արի ու բարի, անշար ու անաշտ. վեհ ու վսեմ» (IV, 257), «Զարիֆների ու կարիֆների աշխարհ» (IV, 383, VI, 107), «Խեղդել ու կեղտոտել իրենց սիրառատ և մրտառատ գրկի մեջ» (VI, 120), «Ամեն մեկի բույրն ու հրապուրը» (VI, 153), «Հին ժամանակների հուշերի ու մշուշների մեջ» (VI, 378) և այլն:

Իհարկե, չի կարելի ասել, թե այսպիսի զուգորդումներ Թումանյանը կատարում էր հատուկ ծրագրված եղանակով: Դրանք նրա գրչի տակից դուրս են եկել տարերայնորեն, «սովորության համաձայն», որը մշակվել էր երկարատև բանաստեղծական աշխատանքի ազդեցությամբ: Իսկ չափածոյում, շատ հաճախ դիմելով այդ միջոցին, Թումանյանը որոնում էր իրենց նշանակությունը և հնչակազմով նման բառերի իմաստային զուգարդման ուղիները: Այս առումով հետաքրքիր է մի երկու փաստ Թումանյանի ստեղծագործական լարորատորիայից: «Հին կոիվը» պոեմի սևագիր հատվածներից մեկում (գրված, հավանաբար, 1902 թ.) նկարագրելով խավար գիշերը իբրև ժողովրդի դարավոր տառապանքների խորհրդանիշ. —

Ա՛խ. այս օրերը — այս մեր սնահման
Տխրության պես խոր, ահալի ու սև.
Ով մեր հին մեծ-մեծ դարերի նման
Սարերո եանգնած հրաբու ետև:
Իրաբու ետև կանգնած դարերով. —

Թումանյանն այնուհետև գրել է երկու համահնչուն բառեր, որոնք բնորոշում են հայրենիքի աղետալի վիճակը «զարկված, զրկված»⁴: Շատ դիպուկ և հաջող գտնված այդ մակդիրները «Հին կոիվում» (գոնե մեզ հասած մասերում) այն ժամանակ շօտագործվեցին: Բայց Թումանյանն ամուր կերպով պահեց դրանք հիշողության մեջ և շատ տարիներ հետո օգտագործեց «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության առաջին տան վերջում՝ «Ջարկված հայրենիք, Ջրկված հայրենիք»:

«Թագավորն ու շարչին» բալլադի սևագրությունների մեջ ևս հանդիպում ենք իմաստով ու հնչյունական կազմով նման բառերի հանդիպադրման օրինակների: «Ահով-մահով, հրով-սրով», — գրել է Թումանյանն այդտեղ⁵: Այդ բառերով, անշուշտ, նա ուզում էր արտահայտել Զուղայի գաղթի արհավիրքները, թեև բուն ստեղծագործության վերջնական տեքստի մեջ դրանք չմտան:

³ Բոլոր մեջբերումները կատարվում են Թումանյանի երկերի ակադեմիական հրատարակությունից (1940—1959), նշելով հատորը (հոմեական թվանշաններով) և էջը (արաբական թվանշաններով):

⁴ ՀԱՍՏ կուլտուրայի միևնույնության գրականության և արվեստի թանգարան (այսուհետև՝ ԳԱԹ), Թումանյանի ֆոնդ, № 100ա:

⁵ Նույն տեղում, № 79:

Ի՞նչ դեր է կատարում ներքին հանգր Թումանյանի պոեզիայում:

Ամենից առաջ, ներքին հանգր բոլոր դեպքերում մեծացնում է ուտանավորի Լուսնի տաքանությունը, իսկ շատ հաճախ էլ հենց դա է նրա հիմնական դերը: Տողակիսում կամ ոտքերի վերջում կրկնվող նման հնչյունները ստեղծում են Լրաժշտական հատուկ ներդաշնակության տպավորություն: Թումանյանի մոտ այդ իրողությունն առանձին ցայտունությամբ հրեան է պալիս նրա շատ բանականերում: Որինակ.

Բարձր է հրեայ ախարհին հայոց ու Լուսնիս Երկնադէտ.
Իմ խոս հոգին էն բարձունքին հոսմ է բացել նրա հետ —
Անհուս բանից, բսկվրանից, Երբ շրկան էլ ուն շրկար,
Մինչև վախճանն անվախճանի Լերնում է զարե զար:

Այս բանականի ամեն տողի ներսում հանդես է գալիս մեկ կամ երկու զույգ ներքին հանգ: Միասին վերցրած, դրանք շատ են մեծացնում համանման հնչյունների տեսակարար կշիռը բանականում, քանի որ տողավերջի սովորական հանգերից բացի այստեղ կա ևս շորս զույգ հանգ՝ մի քանի տասնյակ կրկնվող հնչյուններով: Չափի և ներքին հանգերի նույն համակարգը կրկնվում է նաև հետևյալ բանականում.

Ո՛վ անհառ Մին, որ ամենին միացնում Ես մի կլանում.
Ամեն եյանքում ու Երակում անտես, անկեզ բութում.—
Ողջ աղատ Են ու հաբաղատ էս աշխարհում Գեղանով,
Ողջը Քո մեջ՝ անմահ, անվերջ՝ Քեզ Են երգում Քո ձենով...

Ներքին հանգի մյուս ակնառու նշանակությունն այն է, որ հաճախ այն հենվում է հնչյունական կազմով նման, բայց իրենց նշանակությամբ խիստ աարբեր, նույնիսկ հակադիր բաների վրա և դրա շնորհիվ էլ շատ ավելի ցայտուն է դարձնում միտքը: Այդպես է կառուցված «Տաղով հկավ...» բանաստեղծությունը, ուր տողասկզբի հանգեր կազմող բառերն ընտրված են իմաստի հակադրության սկզբունքով (տաղով—ախով, երգով—վերնով, սիրով—սրով—սիրով): Ահա այդպիսի օրինակներ Թումանյանի այլ գործերից. «Ուրը դարձել սուր ու ջուրը — արին» («Հառաշանք»), «Ես կը վառվեմ, հուր կը դառնամ, Ես կը հալվեմ ջուր կը դառնամ» («Անուշ»), «Ետեր սուր, առաջը ջուր» («Քաղավորն ու շարչին»),

Ցավը՝ անտակ ձովի պես,
Ուրը՝ անհագ սովի պես,
Մովի միջին ու սովի
Անբախտ Ուայար նովի պես:

Վերջին օրինակը շատ ցայտուն է Թումանյանի պոեզիայի հնչյունական հարստության առումով: Այստեղ կիրառված է այնպիսի մի հազվագեղ հնարանը, որ կարելի է անվանել կրկնակի հերթին հանգ: Առաջին և երկրորդ տողերում հանգավորվում են ոչ միայն «ծովի» և «սովի» բառերը, այլև «անտակ» և «անհագ» մակդիրներն էլ շատ ուժեղ ներքին հանգ են կազմում: Եթե սրան ավելացնենք այն, որ առաջին տողում հնչյունական ընդհանրությամբ առնչվում են «ցավը» և «ծովի» բառերը (ց-ծ, վ-վ), երկրորդում՝ «սերը» և «սովի» բառերը (ս-ս), երրորդում նորից կրկնվում է «ծովի-սովի» ներքին հանգը, չորրորդ-

հարման, քարացման, ամեն մի շարժման դադարելու տպավորությունը, որի մասին խոսվում է այստեղ:

Իհարկե, տաղաչափական ձևերի իմաստի ամեն մի այլ մեկնաբանության նման, այս բացատրությունն էլ կարող է թվալ սուբյեկտիվ, բայց անվիճելի է, որ տների վերջում կարճ տողերի առկայությունը զարմանալիորեն ներդաշնակում է պատկերվող երևույթին՝ և՛ առաջին, և՛ երկրորդ տներում: Սխալ կլիներ կարծել, թե այսպիսի դեպքերում բանաստեղծը նախօրոք ծրագրում է տողերը բաժանել՝ նշված արտահայտչական տպավորությանը հասնելու համար: Ավելի ճիշտ կլինի կարծել, որ այդ հնարանքը երևան է գալիս տարերայնորեն, ուրիշ սուր և անթերի զգացողության շնորհիվ:

Թումանյանի շատ ուրիշ գործերում ևս ներքին հանգի պատճառով երկար տողի բաժանումը երկու կարճ տողերի՝ արտահայտչական կարևոր դեր է խաղում, համապատասխանում է նկարագրվող գործողության տեմպին, ընթացքին, առարկայի ընույթին: Այսպես, սովորական կառուցվածքի դեպքում «Հայոց լեռներում» բանաստեղծությունը կունենար 10-վանկանի 4 տողերից բաղկացած տներ: Բայց ներքին հանգերի միջոցով բանաստեղծը բոլոր տների 2-րդ և 4-րդ առղերը բաժանել է երկու 5-վանկանի կիսատողերի: Երա հետևանքով տողերի քանակը տներում հասնում է վեցի, ընդհանուր ինտոնացիան դառնում է ավելի ձգվող, դանդաղ, հանդիսավոր, որն ասեք համապատասխանում է բանաստեղծության մեջ նկարագրվող քարավանի ընթացքին:

Մեր նամփեն խավար, մեր նամփեն դիւեր,
Ու մենք անճատնում
էն անլույս մրթնում
Երկա՛ր դաբերով զրնում եմք ղեւ վեր
Հայոց լեռներում,
Իրժար լեռներում:

Եթե մենք փորձենք ներքին հանգերի վերացման ճանապարհով վերականգնել 10-վանկանի տողերի սովորական կառուցվածքը, ապա կնկատենք, որ զգալիորեն փոխվում է բանաստեղծության ամբողջ տեմպը, երանգը, ինչոր չափով խախտվում է գործողության և ուրիշ դասական ներդաշնակությունը:

Մեր նամփեն խավար, մեր նամփեն դիւեր,
Ու մենք անքափանց էն անլույս մրթնում
Երկա՛ր դաբերով զրնում եմք ղեւ վեր
Իրժար, տատասկոտ հայոց լեռներում:

Այստեղ ուրիշ զգալի չափով այլ է, թեև ոչ մի վանկ չի ավելացել և չի պակասել:

Ներքին հանգի նույն ուրիշական դերը տարբեր ձևերով հանդես է գալիս նաև Թումանյանի այլ գործերում («Վայրէջք», «Սիրիուսի հրաժեշտը», «Հին օրհնություն», «Ժամանակն անվերջ...» և այլն): Հատկապես հաճախ է դիմում բանաստեղծը տողերի բաժանման միջոցին, երբ թվարկում է մի շարք երևույթներ կամ գործողություններ: Այդ դեպքում տողերի և կիսատողերի վերջում, այսինքն հանգերի մեջ գերակշռում են բայական ձևերը, որոնք, բնականաբար, ուժեղացնում են գործողության տպավորությունը: Տողերի քանակի-

հարման, քարացման, ամեն մի շարժման դադարելու տպավորությունը, որի մասին խոսվում է այստեղ:

Իհարկե, տաղաչափական ձևերի իմաստի ամեն մի այլ մեկնարանության նման, այս բացատրությունն էլ կարող է թվալ սուբյեկտիվ, բայց անվիճելի է, որ տների վերջում կարճ տողերի առկայությունը դարձանալիորեն ներդաշնակում է պատկերավոր երևույթին՝ և՛ առաջին, և՛ երկրորդ տներում: Սխալ կլիներ կարծել, թե այսպիսի դեպքերում բանաստեղծը նախօրոք ծրագրում է տողերը բաժանել՝ նշված արտահայտչական տպավորությանը հասնելու համար: Ավելի ճիշտ կլինի կարծել, որ այդ հնարանքը երևան է դալիս տարերայնորեն, ուրիշ սուր և անթերի զգացողության շնորհիվ:

Թումանյանի շատ ուրիշ գործերում ևս ներքին հանդի պատճառով երկար տողի բաժանումը երկու կարճ տողերի՝ արտահայտչական կարևոր դեր է խաղում, համապատասխանում է նկարագրվող գործողության տեմպին, ընթացքին, առարկայի ընույթին: Այսպես, սովորական կաոուցվածքի դեպքում «Հայոց լեռներում» բանաստեղծությունը կունենար 10-վանկանի 4 տողերից բաղկացած տներ: Բայց ներքին հանդերի միջոցով բանաստեղծը բոլոր տների 2-րդ և 4-րդ տողերը բաժանել է երկու 5-վանկանի կիսատողերի: Երա հետևանքով տողերի քանակը տներում հասնում է վեցի, ընդհանուր ինտոնացիան դառնում է ավելի ձգվող, դանդաղ, հանդիսավոր, որն ասեք համապատասխանում է բանաստեղծության մեջ նկարագրվող քարավանի ընթացքին:

Մեր նամփեն խավար, մեր նամփեն դիւեր,
Ու մենք անհատում
էն անույս մրքնում
Երկա՛ր դաբերով զրնում ենք դեպ վեր
Հայոց լեռներում,
Իրժար լեռներում:

Եթե մենք փորձենք ներքին հանգերի վերացման ճանապարհով վերականգնել 10-վանկանի տողերի սովորական կաոուցվածքը, ապա կնկատենք, որ զգալիորեն փոխվում է բանաստեղծության ամբողջ տեմպը, երանգը, ինչոր չափով խախտվում է գործողության և ուրիշ դասական ներդաշնակությունը:

Մեր նամփեն խավար, մեր նամփեն դիւեր,
Ու սենք անբախտի էն անույս մրքնում
Երկա՛ր դաբերով զրնում ենք դեպ վեր
Իրժար, տատասկոտ հայոց լեռներում:

Այստեղ ուրիշը զգալի չափով այլ է, թեև ոչ մի վանկ չի ավելացել և չի պակասել:

Ներքին հանգի նույն ուրիշական դերը տարբեր ձևերով հանդես է դալիս նաև Թումանյանի այլ գործերում («Վայրէջք», «Սիրիուսի հրաժեշտը», «Հին օրհնություն», «Ժամանակն անվերջ...» և այլն): Հատկապես հաճախ է դիմում բանաստեղծը տողերի բաժանման միջոցին, երբ թվարկում է մի շարք երևույթներ կամ գործողություններ: Այդ դեպքում տողերի և կիսատողերի վերջում, այսինքն հանգերի մեջ գերակշռում են բայական ձևերը, որոնք, բնականաբար, ուժեղացնում են գործողության տպավորությունը: Տողերի քանակի-

մեծացումը և բայական ձևերի առատությունը նպաստում են բանաստեղծական պատկերի ծավալմանը, նրա, այսպես ասած, «մանրամասնումին».

Կանաչ, վիրիւարի ընկուզենու տակ,
Իրեսց հասակի կարգով, ծալպատակ,
Միասին բազմած,
Մի շրջան կազմած,
Քեֆ էին անում
Եվ ուրախանում
Մեր հրսկա պապերն ու մեր հայրերո՛ւ՝
Կուլդի տերերո՛ւ:

«Հին օրհնությունը» առաջին անգամ տպագրվել է 1894 թ.: Ահա և մի օրինակ տասնամյակներ անց գրած «Սիրիուսի հրաժեշտից», որը Թումանյանի վերջին ավարտուն գեղարվեստական գործն է.

Սիրիո՛ւս, երկնից շրջեղ գոհար,
Ու իսպում ես,
Փաղփազում ես
Ճերմակ ու բիլ լուսով քո վառ
Ու օտոռում,
Զրվարք վառում
Մեր գիչերվան ճակատը մառ...

Հետևելով Թումանյանի ստեղծագործական զարգացմանը, մենք նկատում ենք, թե ինչպես ժամանակի ընթացքում կատարելագործվում է նաև ներքին հանգի կիրառման վարպետությունը: Այս առումով հետաքրքիր են «Հոռեցի Սաքոյի» երեք տարբերակները: Առաջին տարբերակում (1889) ներքին հանգի միջոցով բաժանվող տողեր առհասարակ չկան, երկրորդում (1896) կա արդեն 23 կիսատող: Երայց դրանցից 11-ը կենտ կիսատողեր են և, հետևաբար, ներքին հանգի հետ չեն առնչվում, օրինակ.

Սերը սարի Լտեն է մտնում,
Ցերեկը հատնում:
Կամ՝
Եվ ինքը՝ խոժոռ, մոայլ ու ահեղ
Իազմում է այնտեղ:

Մնացած վեց գույգ կիսատողերից երկուսն էլ իրար հետ չեն հանդավորվում, այլ հանգերով կապված են հարևան լրիվ տողերի հետ: Օրինակ.

Ինչպես լեռների տեր ու յազավոր,—
Նոր օրո զայիս,—
Իրան յեավոր
Նրաժիշտներով ողջույն է տալիս:

Ընդհանուր առմամբ, այս տարբերակում կիսատողերը պատահական բնույթ ունեն, էպպես չեն առնչվում բովանդակության հետ:

Իսկ պոեմի վերջին տարբերակում (1903) թեև կա ընդամենը 15 կիսատող, քայց դրանք էականորեն նպաստում են բովանդակության ուժեղացմանը: Կիսատողերը հիմնականում հանդես են գալիս պոեմի սկզբում, ուր ներքին հանդր մեծ շափով լնդգծում է Ին-բեդի անլուլի շառաչի նմանաձայնությունը (սու

դոռում գիծ-գիծ/.— Վա՛շ-վի՛շշ, վա՛շ-վի՛շշ», «Ու կրրկնում գիծ-գիծ/.
— Վա՛շ-վի՛շշ, վա՛շ-վի՛շշ...») և մեկ էլ պոեմի վերջին մասում, հոգեբանա-
կան թեմայի զարգացման ամենալարված պահին, երբ Սաքոյի սարսափա-
հար մտապատրանքների նկարագրությունը թելադրում է կտրատված, բարա-
խուն, անհանգիստ ուրիշ.

Ուզում է վերև մրտիկ տա մեկ էլ
Ու սիրտ չու անում,
Ականջ է դրնում...
...Գալիս են կրկին քերե. կամագուկ,
Գրան էտից փրփրում ծածուկ.
— Էստեղ է հա
— Հա՛, հա՛, հա՛, հա՛.
— Տե՛ս-տե՛ս, տե՛ս-տե՛ս.
Նուրից էսպե՛ս,
Մրտիկ առա՛.
— Հա՛, հա՛, հա՛, հա՛...

Թումանյանի պոեմներից ներքին հանգի միջոցով առաջացող կիսատողեր
ամենից շատ կան «Պոետն ու Մուսայում» և «Սասունցի Դավթում», որոնցից
ամեն մեկն ունի մոտ 50-ական կիսատողեր։ Առաջին պոեմում դա կապված է
առօրյա-խոսակցական լեզվի տարրերի ակնհայտ գերակշռության և ստեղծա-
յործության ևրդիծական բնույթի հետ։ Ներքին հանգերի առատությունը, եր-
կար ու կարճ տողերի զուգակցումները ուժեղացնում են ոճի կենդանությունը.
խաղաղությունը։ Իսկ «Սասունցի Դավթում» այդ երևույթը սովորաբար
առնչվում է գործողություն պատկերող բայական ձևերի առատության հետ («Է՛ս
լուսը բրնձած Վեր կացավ գրնաց», «Սասուն ավերեմ/, Հեղեղեմ, բերեմ»,
«Գուցե թե գրթա, Մեզ սրբի շրտա», «Էս որ իմացավ Դավիթ մեղմացավ» և
այլն), կամ էլ թվարկումների հետ (օրինակ՝ մի քանի անգամ կրկնվող անուն-
ները. «Բաղին, Կողբաղին, Սյուզին, Ջարխաղին»)։

Ներքին հանգերով կիսվող տողերը, հաճախակի անցումները երկար տո-
ղերից կարճերին և կամ ընդհակառակը՝ ավելի բնորոշ են Թումանյանի մի շարք
բալլադների համար։ Բավական է բերել մի քանի թվեր։ «Անբախտ վաճառ-
կաններ» բալլադում 146 տողից 26-ը 4-վանկանի կիսատողեր են, «Անիծած
հարսի» մեջ՝ 71-ից 50-ը, «Պողոս-Պետրոսում»՝ 80-ից ավելի քան 30-ը, «Գառ-
նիկ ախպեր» չափածո հեքիաթում՝ 218-ից 46-ը։ «Չարի վերջում» 147 տողից
(նկատի ունենք միայն չափածո տողերը) մոտ կեսը (70 տող) 5 կամ 4-վան-
կանի կիսատողեր են, «Անբախտ կկուն» անավարտ ստեղծագործության մեջ
շուրջ 500 տողից կիսատողեր են 130-ը, «Հսկան» առասպելում՝ 200-ից 24.
«Արտուտի երգում»՝ 80-ից 34, «Մոծակն ու մրջյունը» առակում՝ 99 տողից 25
և վերջապես «Մի կաթիլ մեղրում»՝ 168-ից 35 տող։ Չենք բերում տվյալներ
այնուս բալլադների վերաբերյալ, ուր կիսատողերի քանակը համեմատաբար
ավելի փոքր է։

Ինչո՞ւլ բացատրել ներքին հանգերի և կիսատողերի այս մեծ քանակը։
Պատճառները, ինչպես կտեսնենք, շատ բազմազան են, բայց ի վերջո հանգում
են մեկ հիմնական խնդրի. զեղարվեստական այդ միջոցը Թումանյանի զրչե
առկ ծառայում է բանաստեղծական պատկերման բնականության, կենդանու-
թյան, գործողության ուրիշ հարստացում վերաբաղություն խնդրին։ Բալլադ-

ների մեջ կերպարների բացառիկ կոնկրետությունը, մարդկային տնհատականության չափազանց շոշափելի դրսևորումները, խոսքի տիպականացումը և այլն, — պահանջում էին նաև տաղաչափական ձևերի մեծ ձկունություն, բազմազանություն, ամեն լանդում մի նոր ինտոնացիայով խոսելու ունակություն: Չափերի փոփոխությունները, ներքին հանգերի օգնությամբ տողերի բաժանումը հնարավորություն էր տալիս բանաստեղծին «մաներելու», ամեն անգամ բովանդակության և չափի միջև համապատասխանություն ստեղծելու չափի փոփոխությամբ իմաստային նորանոր երանգներ արտահայտելու համար: Ամենից կարևորն այստեղ այն է, որ Թումանյանի բալլադներն արտակարգ կերպով հագեցած են գործողությամբ, շարժումով, դրամատիկական վիճակներով, որոնց տաղաչափական համարժեք ձևեր գտնելուն զգալի չափով նպաստում է նաև ներքին հանգը:

* * *

Երկար ու կարճ տողերի հաջորդականությամբ գրված ոտանավորը նորություն չէ պոեզիայի պատմության մեջ: Եվրոպական և ռուս գրականության մեջ XVII—XVIII դարերից սկսած լայնորեն տարածվեց այսպես կոչված ազատ ոտանավորը (vers libre, во́льный стих), որի էությունը տարբեր երկարության տողերի գուգակցման մեջ է: Ռուսական պոեզիայում, օրինակ, ազատ ոտանավորի տողերում վանկերի քանակը կարող է տատանվել 1-ից մինչև 15, ավելի հաճախ՝ 2-ից մինչև 13: Այդ տեսակի ազատ ոտանավորն ամենից շատ կիրառվել է չափածո դրամաներում և առականերում, թեև եղել են նաև քնարերգության և պոեմների մեջ կիրառելու փորձեր:

Ընչո՞վ էր պայմանավորված ազատ ոտանավորի սերտ կապը դրամատուրգիայի և առակագրության հետ: Չափածո դրաման, որի մեջ ոտանավորը, բնականաբար, հերոսների խոսքի վերարտադրություն է, դիմում էր տաղաչափական այդ ձևին (հիշենք Երիբոնեղովի «Խելքից պատուհասը», Լեոմոնտովի «Դիմակահանդեսը») այն պատճառով, որ դա հնարավորություն է տալիս ավելի անմիջականորեն արտացոլելու հերոսների խոսքի, տրամադրությունների և վիճակների բոլոր անդամները: Առակագրությունն օգտվում է ազատ ոտանավորից այն պատճառով, որ վերջինիս խաղացկուն բնույթը լավ է համապատասխանում առակի ոճին՝ նրա արտաքուստ պարզամիտ, բայց ըստ էության խորամանկ-հեգնական պատմելիաձեին, ճշմարտության բացահայտման այլաբանական եղանակին: Ազատ ոտանավորն այնքան սերտորեն կապվեց առակի հետ, որ հաճախ կոչվում էր նաև «առակի ոտանավոր» (басенный стих):

Ոտանավորի այս տեսակը հայ պոեզիայի մեջ թափանցեց նույնպես առակի միջոցով: Նրա առանձին օրինակների կարելի է հանդիպել Խ. Աբովյանի «Պարապ վախտի խաղալիք» գրքում: Այդ ձևին Աբովյանն անշուշտ դիմում էր առակագրության մեջ իր անմիջական ուսուցիչների՝ Լաֆոնտենի և Կոիլովի ոտանավորի ազդեցության տակ: Ժիշտ է, հիմնական չափից կատարած շեղումները Աբովյանի մոտ շատ քիչ են և այս իմաստով չեն կարող համեմատվել, ասենք, Կոիլովի առակաների տաղաչափական ձևի հետ, ուր հաճախ ամեն մի նոր տող միաժամանակ և նոր մի չափ է ներկայացնում: Բավական է ասել, որ Աբովյանի առակաների ավելի քան 2600 տողերում, որոնք գրեթե անխտիր գրված են 10-վանկանի չափով, կարճ տողերը մեկ տոկոսից չեն անցնում (ըն-

դամենը 28)։ Այդ 28 տողերի մեծ մասը (18) 5-վանկանի կիսատողեր են, մի քանիսն էլ ունեն 3, 4 կամ 6, 7, 8 վանկ։ Սակայն Արուսյանն ինչ-որ չափով արդեն մատնանշում էր առակի տաղաչափական ձևի այն ուղին, որը հետագայում սովորի տարածվեց։ Բավական հաճախ է գործածում այդ ձևը Ղ. Աղայանն իր առակներում և մանկական բանաստեղծություններում։ Հետագայում այն տիրապետող դարձավ Ավ. Իսահակյանի, Ա. Խնկոյանի առակներում, ինչպես նաև ժամանակակից հայ առակագրության մեջ (օրինակ՝ Հ. Շիրադի առակները)։ Կիսատողերի կիրառությունը, սակայն, չի սահմանափակվում միայն առակի ժանրով, թափանցում է նաև քնարերգության ու պոեմների մեջ։ Այդ հնարանքը շատ է կիրառում Հ. Հակոբյանը բազմաթիվ բանաստեղծություններում և մանավանդ պոեմներում («Նոր առավոտ», «Կարմիր ալիքներ», «Հավասարություն», «Աստվածները խոսեցին»)։ Նրա նախասիրած ձևը մասամբ կենտ կիսատողն է, որն առանձին հանդես է գալիս լրիվ տողերի շրջապատում։

Թումանյանի մի շարք երկերում և հատկապես բալլադներում կիրառված երկար և կարճ տողերի հաջորդման հնարանքը XIX—XX դարերում հայ պոեզիայի մեջ մտած այդ տաղաչափական նորության առավել նշանակալից դրսևւորումներից մեկն է։

Նախքան կոնկրետ օրինակներին անցնելը, նշենք նաև հայկական ազատոտանավորի մի կարևոր առանձնահատկություն։ Երկար և կարճ տողերի զուգորդմամբ գրված մեր բանաստեղծություններն իրենց կառուցվածքով շատ են տարբերվում, օրինակ, ռուսական առակների ոտանավորից։ Վերջինիս մեջ ութմի միավոր է դառնում բանաստեղծական ոտքը (յամբ, քորեյ կամ մի այլ ոտք), որը պարբերաբար կրկնվում է ամբողջ բանաստեղծության մեջ։ Բայց քանի որ ոտքերի քանակը խիստ տատանվում է (մեկից մինչև վեց և նույնիսկ յոթ), այդ պատճառով էլ վանկերի թիվը տարբեր տողերում շատ անհավասար է, թեև տողերն ի վերջո ութմիկ են։ Վերցնենք մի քանի տող Կոնյովից.

Но кстатн ли Орлу принять совет из норки,
И от Крота. А где же похвала,
Что у Орла
Глаза так зорки?
И что за статья Кротам мешаться сметь в дела
Царь — птицы!

Վանկերի քանակն այս տողերում բոլորովին հավասար չէ, այն տատանվում է երեքից մինչև տասներեք։

Հայկական պոեզիայում, նրա տաղաչափության գերազանցապես վանկային բնույթի պատճառով, վանկերի քանակի այդպիսի սուր տատանումներ չեն լինում։ Կարճ տողը մեղանում սովորաբար լրիվ տողի կեսն է, որն առաջանում է ներքին հանգի շնորհիվ և կամ հանդես է գալիս առանձին։ Այսպես, 10-վանկանի ոտանավորում տողը բաժանվում է երկու հավասար՝ 5-վանկանի մասերի, իսկ 8-վանկանի ոտանավորում՝ քառավանկ կիսատողերի. դրանց օրինակներին մենք արդեն հանդիպել ենք։ Ծնշող մեծամասնությամբ այդպիսին են նաև Թումանյանի պոեզիայում հանդես եկող կիսատողերը։ Իրանք լրիվ տողի բաժանումից առաջացած 4 կամ 5-վանկանի փոքր տողեր են, որոնց միացումից կարող է վերականգնվել տվյալ երկի հիմնական տաղաչափական ձևը՝ կամ 10-վանկանի տողը։

Թումանյանի մոտ ներքին հանգերն ամենից շատ երևան են գալիս այն ժամանակ, երբ գործողություն նկարագրելիս կուտակվում են բայական ձևերը: Կիսատողերի հնարանքը թույլ է տալիս առանձնացնելու ամեն մի արարքի կամ դեպքի հիշատակությունը, ընդգծելու նրա իմաստն ու նշանակությունը: Դեռ վաղ շրջանում գրած «Անբախտ վաճառականներ» լեզենդում շատ ցայտուն է արտահայտվել ներքին հանգի այդ դերը: Ամոթահար եղած Ջղջիկը տազնապով միտք է անում՝ «Ո՞ր ջուրն ընկնեմ, ո՞ւմ մոտ գրնամ...»: Սրան հաջորդող Ջղջիկի արարքների նկարագրության մեջ շատ են բայական ձևերը, որոնք իրար հետ հանգեր են կազմում. մի տեսակ մանրամասնում են նկարագրությունը և մեծ մասամբ առանձնանում կիսատողերի մեջ.

Շատ միտք արավ,
Դեռ դեռ քրոավ,
Ին՝ ու ուներ տանը, հագին,
Ոգ՝ հավաքեց, տրվավ պսուտին,
Դիվ մերկացավ,
Էլ չբարձավ:

Նույն հնարանքն է կիրառված Ճայի արարքները նկարագրելիս. նրա հուսակտուր դեգերումներն ու որոնումները զարմանալիորեն ներդաշնակում են իրար հաջորդող կարճ տողերին, որոնցից ամեն մեկը մի նոր գործողություն է ցուցադրում.

Ճայն էլ ծովում
Ճռչում, ծրվում,
Ջուրն է մրանում,
Դուրս է պրծնում,
Թևին տալիս,
Ման է գալիս,
Թե մի գուցե բախտը բանի,
Կուրուստն էլ ետ չրից հանի:

Բայական ձևերի առատության շնորհիվ տողերի կտրատման հանդիպում ենք նաև «Անիծած հարսը» («Հոպոպ դառավ», Երգկից թրոավ/, Ու վերացավ/, Վե՛ր հեռացավ), «Պողոս-Պետրոս» («Ու թևեր առան», Թրոշուններ դառան» և այլն), «Գառնիկ ախպեր», «Հսկան» և այլ ստեղծագործություններում: «Հսկան» առասպելի հետևյալ հատվածում ամեն մի կիսատող փաստորեն մեկական բաղադրյալ ստորոգյալ է.

Ձի են քրչում,
Մոտ են գալի,
Թուր են քաշում,
Հարսյ տալի,
Նետեր ծրզում
Ու ծակծրկում...

Կարճ տողերի շնորհիվ ընդգծվում է նշված արարքների իմաստը, գործոթյան ընթացքն ու արագությունը:

«Գառնիկ ախպեր» չափածո հեքիաթում անօգնական որրերի դեգերումների, նրանց կրած տառապանքների պատկերն ամբողջացնելու համար Թումանյանը դիմում է նաև տողերի հատման միջոցին.

Երկու ուրբե,
Քուր ու պիպի,
Դրնում, զրնում են հեռու,
Արևը վառ,
Համարեն երկար,
Ոչ աղբյուր կա, ոչ առու:

Իր ուրբեում ասեք «ձգված», «երկարած» բանաստեղծական տունը ներդաշնակում է անվերջանալի ճանապարհի պասկերացմանը: Եթե հիշեցնենք, որ այդ տունը ստեղծագործության սկզբում կրկնվում է չորս անգամ (բավական հազվադեպ մի բան Թումանյանի պոեզիայում), ապա այս դիտողությունն ավելի քան համոզիչ կդառնա: Իրոք, հեքիաթի առաջին մասում զգում են արև-վազառ ուղիներով անցնող ուրբերի դանդաղ ու հոգնած քայլերի ուրբե, ասեք ձգվում է անսկիզբ ու անվերջ ճանապարհի ուղեծիրը: Դրան զգալի չափով նպաստում է տաղաչափական նշված հնարանքը: Գործողության և ուրբեի համապատասխանության լավագույն օրինակներից մեկն է սա:

Համահնչուն վերջավորությունների միջոցով առանձնացող կիսատողերը հաճախակի են դառնում նաև այն ժամանակ, երբ բանաստեղծը մի բան րվարկում է, իրար կողմի դնում համանման երևույթներ կամ պարագաներ: Ահա ինչպես է նկարագրվում գործի հարձակումը վիթխարի դյուցազնի վրա «Հրական» առասպելում.

Որո ոտի՛ն,
Որո ոտի՛ն,
Որո լանջի՛ն,
Որո ականջի՛ն,
Փոքի վրա, միտքի միջում,
Ձի և խաղում, նիզակ ճոճում,
Ջարկում, զարկում,
Ջրգում, յրբում:

«Մոծակն ու մրջյունը» առակում կիսատողեր են հանդես գալիս ինչպես գործողության հանդամանքները թվարկելիս («Ամառն ամրողջ, Ուրախ, առողջ, Պայծառ ու տաք/ Արևի տակ...»), այնպես էլ տեղի հանգամանքների մասին խոսելիս («Լիքը այգում/ Ճահճուտ մարգում/ Ճոխ տրներում/ Պալատներում...»): Այսպիսի թվարկումները՝ առանձնացած հատուկ կիսատողերի մեջ, առավել որոշակի են դարձնում գործողության եղանակը, կերպը:

Մինչև այժմ մենք դեռ ոչ մի օրինակ չենք բերել «Մի կաթիլ մեղրից»։ Այնինչ տաղաչափական կառուցվածքի, գործողության և ուրբեի համապատասխանության առումով ևս Թումանյանի այդ երկը ներկայացնում է մի ապշեցուցիչ կատարելություն: Ուստի հետաքրքիր կլինի քննել նրա ուրբեիկան քիչ թնշատ ամրողջական ձևով:

«Մի կաթիլ մեղր» ևս ունի Թումանյանի շատ գործերում երևան եկող մի հատկություն, որը կարելի է բնորոշել իրեն ներքին անսովոր բազմազանությամբ: Բայց դա միայն խարուսիկ տպավորություն է: Թումանյանը կարողանում է ամեն անգամ վերակառուցել տվյալ տաղաչափական ձևը, նոր բովանդակություն, նորանոր տրամադրու-

թյուններ ու վիճակներ արտահայտել ոտանավորի հենց միևնույն սխեմայի մեջ: Գարծեցյալ միապաղաղությունը վերածվում է բովանդակության ու ձևերի այնպիսի հարստության, որպիսին դժվար է ցույց տալ մի ուրիշ հայ բանաստեղծի մոտ: Ահա և «Մի կաթիլ մեղրի» օրինակը: Նրա 168 տողերում կիրառված են մի քանի շափ. 133 տող գրված է 8-վանկանի տողերով, իսկ 35-ը՝ այդ շափի 4-վանկանի կիսատողեր են, որոնք գույացել են ներքին հանգերի շնորհիվ: Բայց ի՞նչ չեք գտնի այդ տողերում՝ կենցաղային «մանրուքների» նկարագրությունից մինչև աշխարհավեր պատերազմի շոինդն ու արհավիրքները, ամենասովորական առօրյա խոսակցություններից մինչև պատերազմ ազդարարող թագավորների վերամբարձ, կեղծ «հայրենասիրական» ճառերը, խաղաղ ու անշտապ ուրիշից մինչև խելահեղ անկարգություններ կովի ելած գյուղական բազմության արարքների ու ձայների հարազատ վերարտադրությունը: Մի քանի օրինակով ցույց տանք, թե ուրիշից իմաստով ինչպե՞ս է այդ բոլորը պատկերվում. թե ի՞նչ դեր են խաղում ներքին հույզերն ու կիսատողերը:

Բայլաղն սկսվում է հանգիստ նկարագրական-խոսակցական հատվածով. գյուղական կրպակում խանութպանն ու մոտիկ գյուղից եկած շոբանը զրուցում են ու առևտուր անում.

էսպես հանգիստ. էսպես սիրով.
Մեղրից անուշ լավ խոսակցով
Մեղր են բաշում...

Ոտանավորի ուրիշ մասն անալիզելու համար էլ, որ ոչ մի անակնկալ բան չես նախազգում: Բայց երբ կաթած մեղրից սկիզբ է առնում դեպքերի «շղթայական ունակցիան», մենք համոզվում ենք, թե ինչքան «պայթուցիկ նյութ» կա թաքնված այդ խաղաղ ուրիշի ներսում: Վերցնենք խանութպանի կատվի արարքներին նվիրված շոբա տողերը.

Ճաննի վրա. քաֆուն-քաֆուն,
էս խանութի տիրոջ կատուն
'Խուս է ցատկում.
Թաքով զարկում...

Առաջին երկու տողերը լրիվ են և դեռ զարգանում են անշտապ, կարծես թե համապատասխանելով իր զոհին զոհեցող մոտեցող կատվի դանդաղ ընթացքին: Բայց երբ կատուն անցնում է «վճռական գործողության», շափն էլ կտրատվում է, հանդես են գալիս 4-վանկանի երկու կիսատողեր, որոնք սովորական տողի բաժանումն են: Երա շնորհիվ ուրիշն արագանում է, իսկ կարճ, հատու տողերը կարծես վերարտադրում են կատվի հարվածի արագությունն ու դիպուկությունը. «Դուրս է ցատկում, Թաքով զարկում»:

Առավել ևս ցայտուն է կարճ տողերի դերը սրբնթաց և հատու ուրիշ ստեղծելու գործում՝ շան «արարքների» նկարագրության մեջ: Որքան արագ էին շան ջայլերը, այնքան էլ արագ են հաջորդում իրար կիսատողերը, որոնցից ամեն մեկը մի նոր շարժում, արարք է գծադրում մեր առջև.

Բայց հենց կատվի ցատկելու հետ
Հովվի շունը իսկույն եկե
Հա՛ֆ է անում,
Վեր է կենում,

Խեղճ փխկիկն
Իրենում տակին,
Ձևաց ինդղում
Ու շրարում:

Սրան հաջորդում են նորանոր դեպքեր՝ խանութպանի ու շորանի լեզվապոփն ու մահացու հարվածները, գյուղական բազմության իրարանցումը: Գործողության սահմաններն անշափ լայնանում են, երկուսի փոխարեն նրան մասնակցում են հարյուրավոր մարդիկ, ու թեև տաղաչափական ձևը չի փոխվում, բայց այն զարմանալի հարազատությամբ արտահայտում է նաև բազմության շարժումը, աղմուկը: Այդ նպատակին Թումանյանը հասնում է ուրիշական և շարահյուսական մի շարք միջոցներով: Ամենից առաջ, դա այնպիսի նախադասությունների առատությունն է, որոնց մեջ ուղղակի և մանրամասն նկարագրության փոխարեն սոսկ թվարկվում են մարդիկ, առարկաներ, դեպքեր: Եվ թվարկվում են առանց մակդիրների ու բացատրական մասերի՝ «մերկ», «անպաճույճ», «արձանագրական» ոճով: Բայց կատարվում է իսկական մեծ արվեստի «հրաշքը»: Գեղարվեստական արտահայտչական հատուկ միջոցներից կարծես թե բոլորովին զուրկ նկարագրությունն իրականում բացառիկ պատկերավոր է, կենդանի և անմոռանալի:

Վերի րադից, Երբի րադից,
Ճամբի վրից, գործի տեղից,
Ճիշով, լավով,
Հարայ տալով—
Էլ հերն ու մեր,
Քիւ ու ախպեր,
Կին, երեխեմ,
Ունկեր տղերք,
Ձոռանց, աներ,
Քավուր, սանհեր,
Քեռի, փեսա...
Ի՛նչ իմանաս էլ՝ ո՛վ է սա...

Թվարկումներն այստեղ ոչ միայն համայնապատկերի նորանոր կողմերն են զննարում, այլև ստեղծում են շարժման անջնջլի տպավորություն. մարդկանց կամ առարկաների ամեն մի նոր անուն միաժամանակ առաջ է հրում ապատկերը, արագացնում է շարժումը: Սրան պետք է ավելացնել ևս երկու միջոց: Նախ, ներքին հանգրի օգնությամբ տողերի բաժանումը երկու մասի, որի հետևանքով տողերի հաջորդումը տեղի է ունենում ավելի սրընթաց: Այդ նպատակին է ծառայում նաև շաղկապների գրեթե լիակատար բացակայությունը. դա ևս արագացնում է շարժման տեմպը:

Նույն սկզբունքով է կառուցված և մի ուրիշ հատված, որը պատկերում է արդեն հարևան գյուղի բազմության հարձակումը՝ նույնքան խառնիճաղանձ, վայրագ ու անկարգ: Թեև այստեղ կիսատողերի շնորհիվ հանդիպում, բայց երկար թվարկումների եղանակը, շաղկապների բացակայությունն օգնում են ստեղծելու գործողությանը համապատասխանող նույնքան սրընթաց մի ուրիշ: Ինչպես և առաջին դեպքում, ստացվում է «կենսատուրաֆիկ» արագությամբ ծավալվող մի պատկեր:

Ամբողջ դյուղով օղող կապում,
«Բո՛ւն» են անում, դուրս են բափում
Ամեն միևր առած մի բան.
Ուր ձեռին մի հրացան,
Ուր ելան. ցախատ կամ սուր.
Ուր քի. բահ. ուր շամփուր.
Ուր կացնով. ուր փետով.
Ուր ձիով. ուր ոտով.
Ուն անգրտակ. ուր բորիկ —
Գնալի դուռնան գյուղը մոտիկ:

Կարելի է ասել, որ գեղարվեստական ոչ մի այլ միջոցով հնարավոր չէ՞ մերստեղծել այսքան կենդանի, բազմազույն, «խոսող» ու շարժվող մի համայնապատկեր: Գեղարվեստական հակիրճության լեզուն Թումանյանի գրչի տակ այս դեպքում էլ դառնում է երևույթի պատկերման անթերի համարժեքը: Այդ լեզուն և՛ բացառիկ ժլատ է, և՛ միաժամանակ կենսականորեն լրիվ ու գունագեղ: Այստեղ ևս Թումանյանը ոչ այնքան պատմում է, որքան ցուցադրում մեր աչքերի առջև:

Հատկանշական է, որ թվարկման միջոցով մի ամբողջ պատկեր-շարժում ստեղծելու հազվագեպ և դժվարին հնարանքին անցյալի պոեզիայում հանդիպում ենք այն բանաստեղծի մոտ, որը ներկայացնում է լիարյուն ռեալիզմի ու գեղարվեստական հակիրճության լավագույն օրինակը և որն իր ստեղծագործության հենց այդ կողմերով ամենից հարագատ էր Թումանյանին, — հանդիպում ենք Պուշկինի մոտ: Հիշենք «Եվգենի Օնեգինից» հետևյալ տեսարանը. սահնակով Մոսկվա ժամանած Տատյանայի աչքի առաջով անցնում են անթիվ-անհամար առարկաներ ու մարդիկ: Եվ ի՞նչ. այդ ամենը «պատկերավոր լեզվով» նկարագրելու փոխարեն բանաստեղծը դիմում է թվարկման «արձանագրական» ոճին, պարզապես հիշատակում է քաղաքային պեյզաժի ավելի քան երկու տասնյակ տարբեր կողմեր.

Пошел! Уже столпы заставы
Белеют: вот уж по Тверской
Возок несется чрез ухабы.
Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды.
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стан галок на крестах.

Հարցն այն չէ միայն, որ Պուշկինը մի քանի տողում քաղաքային կյանքի այսքան շատ բնորոշ երևույթներ է հիշատակում: Ավելի կարևոր է գործողության և ուժմի կապը. չէ՞ որ այդ բոլորը դիտված է Մոսկվայի փողոցներում սահնակով սլացող Տատյանայի աչքերով, որին մի ակնթարթ միայն երևում ու անհետանում են հիշատակվող առարկաները, մարդիկ: Հետևաբար, թվարկումը պատկերման մեջ էական դեր է ձեռք բերում. այն ստիպում է ընթերցողին զգալու նաև շարժման ընթացքը, արագությունը:

Պատկերման հակիրճության, գործողության և ուժի ներդաշնակության այդ բարձր արվեստին է հասնում նաև Թումանյանի Ռիթմական-արտահայտչական այդ հնարանքին նա մեկ էլ դիմում է բալլադի վերջում՝ ավերիչ պատերազմը նկարագրելիս։

Ու սերսից կրո՛ւմն անեղ։
Նո՛րիւ, որոտ էտեռ. էնեղ.
Կրակն բեկավ չեն ու քաղաք,
Արշուն, ավեր, ճիւղ, աղաղակ,
Ամեն կողմից սաբսափ ու բոք,
Ամեն կողմից մեռելի հոտ...

Եթե այս հատվածի առաջին և երրորդ տողերը սովորական պարզ նախադասություններ են, ապա մնացած չորսը սոսկ առանձին երևույթների թվարկումներ են տալիս, անվանական-անհանդույց կապակցություններ են, որոնք ուղղակի առումով ոչ ենթակա ունեն, ոչ ստորոգյալ, թեև մեկի և մյուսի հիմաստը լիովին հասկացվում է։ Մտքի արտահայտման այս ձևը կարծես ընդգծում է պատերազմի արհավիրքների ոչ թե եզակի, պատահական, այլ համընդհանուր և համատարած բնույթը։ Ի դեպ, իրենց այդ ձևով Թումանյանի այս տողերն ստիպում են վերհիշել դարձյալ Պուշկինին, որը Պոլտավյան մարտը նկարագրելիս դիմել է նույն ռիթմական-շարահյուսական միջոցին, ճակատամարտի բնորոշ կողմերի թվարկման ճանապարհով վերստեղծելով ոչ միայն նրանց ճշմարտացի պատկերը, այլև տեմպը, արագությունը, նրանց միաժամանակյա ծավալումն ու միաձուլումը։

Илвед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и яд со всех сторон.

Նմանությունը, ինչպես տեսնում ենք, շատ ակնհայտ է և, իհարկե, արդյունք է ոչ թե ազդեցության, այլ այն բանի, որ Թումանյանն էլ Պուշկինի նման ձգտում է ռեալիստական համադրական պատկերների, միշտ պահպանելով բացառիկ հակիրճության սկզբունքը, հասնելով գործողության, ուժի ու պատկերման միջոցների իդեալական ներդաշնակության։

Վերադառնալով «Մի կաթիլ մեղրում» ներքին հանգի կիրառության հարցին, ասենք նաև, որ նրա գոյությունը միշտ չէ, որ նշվում է գրաֆիկորեն՝ կիսատողերի առանձնացումով։ Երբ կիսատողերի բաժանումը հատուկ պետք չէ, ներքին հանգերը մնում են նույն տողի կազմում, ինչպես հետևյալ օրինակների մեջ։

Թո՛ւ ձեր գեղին, միջի մառին,
Ձեր նամուսին, ձեր աղաքին...

Հա զարկեցին ու զարկեցին,
Կոտորեցին, կրակեցին,
Լեշքան ավել կոտորեցին,
Էնքան ավել կոտորեցին...

Այսպիսի դեպքերում բանաստեղծն ավելորդ է համարել արտասանության տեմպի հատուկ արագացումը, կիսատողերի հիմաստի առանձնացումը և չի բա-

ժանել դրանք իրարից: Ներքին հանդի դերն այստեղ նախ և առաջ հնչյունական նմանակների կուտակման մեջ է. հատկապես վերջին քառյակում ս, ա, տ հրնչյունների կուտակումը անպայման համապատասխանում է նկարագրությանը, ասես վերստեղծում է պատերազմի անվերջ շոինդի, աղմուկի ձայնը:

Թումանյանի պոեզիայում ներքին հանգի, ութմի և գործողության անմիջական կապի այս մի քանի օրինակները ցույց են տալիս, թե նրա երկերում ինչքան իմաստալից դեր է խաղում յուրաքանչյուր գեղարվեստական մանրամասն, թե ինչպես նույնիսկ «փոքր», «աննշան» թվացող հատկանիշներից ծրվում է մեծ արվեստի անկրկնելի հմայքն ու կատարելությունը:

ВНУТРЕННЯЯ РИФМА В ПОЭТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ ТУМАНЯНА

Э. М. ДЖРБАШЯН

(Р е з ю м е)

В статье рассматриваются многообразные функции, выполняемые внутренней рифмой в стихотворениях, поэмах и балладах Ованеса Туманяна. Внутренняя рифма — созвучное окончание слов, которое находится не в конце, а внутри стиха. Однако внутренней рифмой является не каждое звуковое совпадение в стихах. Иное понимание привело бы к отождествлению внутренней рифмы с аллитерацией и ассонансом. Внутренняя рифма в армянской поэзии появляется всегда в конце слов (обычно — в середине стиха или же в конце других стоп).

Исследование поэзии Туманяна с точки зрения внутренней рифмы приводит к выводу о важной роли этого изобразительно-композиционного приема в творчестве поэта. Внутренняя рифма, как это показывается на многочисленных примерах, в значительной мере усиливает музыкальность стихов или же подчеркивает данное содержание, опираясь на похожие по звуковому составу, но противоположные по своему значению слова. Однако самой заметной функцией внутренней рифмы в стихах Туманяна является то, что она способствует воспроизведению ритма, темпа изображаемого действия. Благодаря таким рифмам стих обычно делится на два равных полустишия, а это в свою очередь ускоряет или замедляет интонацию, способствует разворачиванию образа. В этом смысле особый интерес представляют баллады Туманяна, в которых находим наибольший процент полустиший, возникших благодаря внутренним рифмам и связанных с напряженным драматизмом, с обилием глагольных форм. В статье это показано на примере баллад «Злосчастные купцы», «Великан», «Братец-барашек» и других. Классическим образцом идеального соответствия действия и ритма является баллада «Капля меда»: последняя часть статьи посвящена рассмотрению роли внутренней рифмы и некоторым другим особенностям стихосложения в этом произведении.