

ԲԱՌԸ ՊՈԵԶԻԱՅՈՒՄ

(Թումանյան, Խափակյան, Տերյան)

Ա. Կ. ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ

Եղարվեստական խոսքում բառի գլխավոր հատկանիշը նրա բովանդակության հարստությունն է, ընդգծված հումանիզացիան: Ընդ որում, դա արտահայտվում է երկու ձևով՝ բառի բովանդակության կոնկրետացում-անհատականացում և նրա մեջ եղած զգացմունքային-վերաբերմունքային շերտի առավել ինտենսիվացում: Այս երկու ձևերը սերտորեն կապված են մեկը մյուսի հետ, սլայմանավորվում են մեկը մյուսով, բայց տարբեր ժանրերում, տարբեր դարաշրջաններում, տարբեր հեղինակների մոտ գերակշռում է երկու տարրերից մեկը:

Ժողովրդական ստեղծագործության բարձրագույն արտահայտություններին հատուկ են տարերային ներդաշնակությունը խոսքի, գործողության, զգացմունքի, մարդու ներաշխարհի և արտաքին աշխարհում նրա վարվելակերպի մեջ: Այս տարերային ներդաշնակությունն իր արտահայտությունն է գտնում բառի բովանդակության մեջ:

Միջնագարից մեզ հասած ժողովրդական երգերում բառի մեջ զգացմունքային տարրը ոչ միայն բոլորովին չի ընդգծվում, այլև կարծես թե հաշվի չի առնվում ընդհանրապես: Ամենախոր և նուրբ զգացմունքներ արտահայտելու համար երգը դիմում է միանգամայն նյութական, ռեալ առարկաների օգնությանը: Բառի բովանդակությունը սահմանափակվում է այդ առարկաներն ու երևույթները նշանակելով:

Ահա միջնագարի երգերից մեկը.

Ես շեֆթալու մորձ մ'էի,
Ապառաժ քարը բուսնէր:
Եկին, քաղեցին, տարին,
Զիս այլոց այգին տնկեցին:
Շէքէրն ալ շերպեթ արին,
Ու բերին ինձի ջրեցին:
Եղբարք, եկեք զիս տեղս տարեք,
Ու ձնան օրով ջրեցէք:

Շեֆթալու մորձ, ապառաժ քար, այլոց այգին, ձնան ջուր, գործողություն և վիճակ ցույց տվող բառեր՝ ահա բանաստեղծության ամբողջ ֆակտուրան: Ոչ մի հատուկ զգացմունքային բառ (նույնիսկ բացականչություն). հետևողականորեն զուսպ ծավալվում է հերոսի համեմատությունը դեղձենու տունկի հետ: Բայց զգացմունքը, իհարկե, կա. հայրենակարոտությունը հորդում է այս սողերից: Միայն թե զգացմունքը չի կտրված, չի առանձնացված արտաքին աշխարհի առարկաներից: Այն ապրում է նյութականի հետ ներդաշնակ միաս-

նության մեջ: Նման ներդաշնակության զարմանալի օրինակներ են տալիս հայրենները («Ես աչք, ու դու լույս, հոգի», «Այս աստնվորիս վրա դու մատնի, ես ակն ի վերա» և այլն): Այս ներդաշնակությունը գալիս է աշխարհի օրգանական ամբողջական այն զգացումից, որն ընկած է ժողովրդական աշխարհընկալման հիմքում:

Ժողովրդական ստեղծագործության մեջ մակդիրը, իր ընդգծված զգացմունքային, սուբյեկտիվ բովանդակությամբ, հարգի չէ: Այստեղ գերադասությունը տրվում է համեմատությանը, ընդ որում համեմատությունը այնպիսին է, որ ընդգծում է միայն բառերի նյութական բովանդակությունը, որովհետև արտահայտվող զգացմունքը անխզելիորեն կապված է առարկաների հետ: Բերենք ևս մի հայրեն.

Քո սերն ի ծրծան նման
Հավասար ոսկերքս է ցրվեր.
Ջրդեղն ոսկրեն ո՞վ է՛հան,
Ձոր ոսկորն ի հողն է փռել:

Այստեղ վերացականորեն չի խոսվում սիրո ուժի մասին (սովորական զգացմունքային բնութագրերն այս տողերի համեմատությամբ վերացական են թվում): Հայրեն ստեղծողի գիտակցության մեջ ուժեղ, անսահման սերը անբռնազբոս, միանգամայն բնակեցնորեն կապվում է նյութական աշխարհի երևույթների հետ, այս դեպքում՝ ոսկորներում հավասար տարածված ոսկրուղեղի հետ: Այսինքն՝ միանգամայն աննյութական զգացումը, մի քիչ անսպասելիորեն, գտնում է համեմատության չափազանց նյութական եզր և ինքն էլ ինչ-որ չափով նյութականանում, շոշափելի դառնում: Հասկանալի է, այսպիսի կոնտեքստում յուրաքանչյուր բառ միանգամայն «նյութական» է, օբյեկտիվ, այսինքն՝ սուբյեկտիվ զգացմունքային տարրը նրա մեջ մնում է միայն իբրև բառի օբյեկտիվ նշանակության հատկանիշ, բայց չի գրավում վերջինիս տեղը: Այս տեսակետից փորձենք քննել հայ նոր պոեզիայի երեք դասականների՝ Թումանյանի, Իսահակյանի, Տերյանի ստեղծագործությունը:

Հայ պոեզիայում Թումանյանի ստեղծագործությունն ամենից ավելի է կապված ժողովրդական ստեղծագործության, ժողովրդական խոսքի տարերքի հետ: Ավելին, Թումանյանը, իբրև գրական երևույթ, հասակ է առել, ձևավորվել ամբողջովին ժողովրդական խոսքի հողի վրա, արմատներով հասնելով նրա խորագույն շերտերին:

Թումանյանի ստեղծագործության մեջ բառը բնութագրվում է այն նույն տիպի հատկանիշներով, որոնց մասին խոսվեց ժողովրդական երգերի առիթով.

Մի հավք զարկի ես մի օր,
Թրոավ. զրնաց լիրավոր:
Բըռնում է միշտ իմ մոտքում,
Թևը արնոտ ու մոլոր:

Ֆուրաքանչյուր բառ այս բառյակում նշում է միայն առարկան (երևույթը, գործողությունը): Ջգացմունքը, գնահատականը, վերաբերմունքը ոչ մի բանով ընդգծված չեն, դրանք լուծված են այդ նույն առարկաների մեջ, նրանց արտափայլումն են: Վերջին տողի երկու որոշիչներն էլ (թևը արնոտ ու մոլոր) մոտենում են մակդիրին, բայց ըստ էության դեռ մակդիր չեն: Բանաստեղծը

նշում է վիրավոր թռչունի միանգամայն օբյեկտիվ հատկանիշները՝ առանց իր ցավը առանձին բառով արտահայտելու: Բայց այդ ցավը կա արդեն այն բանում, որ նրա հիշողության մեջ մնացել է հենց արնոտ թևը, որ նրա գիտակցության մեջ մնացել է մարդու պես տանջվող (մոլոր) թռչունը:

Վերցնենք «Վայրէջքը» բանաստեղծությունը: Սա մի ծավալուն համեմատություն է. քանաստեղծն իր կյանքը համեմատում է ճանապարհի հետ: Ճիշտ է, համեմատության նյութական եզրը այնպես չի ընդգծվում, ինչպես վերը բերված հայրենում, բայց համեմայն դեպս իր կյանքի մասին բանաստեղծի «վերացական» խորհրդածությունները կապում է հողին, դրանց «նյութական», օբյեկտիվ որոշակիություն է տալիս: Յուրաքանչյուր բառ վերցված է իր օբյեկտիվ, ժողովրդի կողմից վավերացված ամբողջ ներդաշնակ հարստությամբ, որի մեջ միաձուլված հանդես են գալիս օբյեկտիվ երևույթն ու սուբյեկտիվ ապրումը:

Քառասուն տարի բռնած ճանապարհ,
Շիտակ, անվեներ
Գրեում եմ ես վեր—
Դեպ անհայտը սուրբ, աշխարհքը պայծառ:

Ընդգծված բառերը, անկասկած, մակդիրներ են: Վերաբերմունքի, դնահատականի մոմենտը նրանցում ակնհայտ է: Բայց դա էլ ներդաշնակորեն հենվում է բառի օբյեկտիվ նշանակության վրա: «Շիտակ, անվեներ, գրեում եմ ես վեր»,— սա քնարական հերոսի կենսական ընթացքի օբյեկտիվ բնութագրին է, որն իմ է իր մեջ արդեն գնահատականի մոմենտ ունի: Ճիշտ նույն կերպ էլ «սուրբ Անհայտը» և «պայծառ աշխարհքը» սուրբ են և պայծառ ինքնին, հերոսի համար դա նրանց օբյեկտիվ հատկանիշն է, և դրա ընկալումը հերոսի կողմից արդեն որոշակի վերաբերմունք է:

Ընդհանրապես, Թումանյանը, ինչպես և ժողովրդական ստեղծագործությունը, մակդիրներով չի հրապուրվում: Եթե օգտագործում էլ է, ապա շատ ճշգրիտ, առարկայի որևէ ռեալ-օբյեկտիվ հատկանիշն ընդգծելու համար: «Վայրէջքի» երկրորդ քառյակում կյանքի ճանապարհը բնութագրվում է իբրև առարկա (և գա միակ մակդիրն է քառյակում): Բայց դա ևս ընկալվում է իբրև ճանապարհի իրական հատկանիշ, որովհետև բանաստեղծությունն ամբողջությամբ ոչ մի տեղ չի հակվում սուբյեկտիվ չափազանցությունների ընդգծումներին: Այս իմաստով բնորոշ է չորրորդ քառյակը.

Եվ էն ամենը, արդ նայում եմ ես,
Տեսնում եմ նորից
Իմ լերան ծերից
Էնպես հասարակ, դատարկ են լեռերս...

Այս բնութագրերը, որ Թումանյանը տալիս է «մեծ լեռան տակին» թողած առօրյա բարիքներին ու մանր կրքերին, ընկալվում է ոչ թե իբրև հոգու ճիշ, հոգի, որ ամբողջովին իր ապրումների հետ է (ինչպես օրինակ Իսահակյանի մոտ), այլ իբրև առարկաների, երևույթների օբյեկտիվ գնահատական: Բանաստեղծի անհատական վերաբերմունքը ներդաշնակ է այդ առարկաների իրական արժեքին, արժեք, որ, նորից ընդգծենք, վավերացված է ժողովրդական գիտակցության մեջ:

Բառի բովանդակության այս ներքին ներդաշնակությունն արդեն Իսահակյանի մոտ էական տեղաշարժ է ապրում: Սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ, նյութական և զգացմունքային տարրերի հավասարակշռության փոխարեն գերակշռող են դառնում սուբյեկտիվը, զգացմունքայինը: Իսահակյանի կապը ժողովրդական ստեղծագործության, ժողովրդական խոսքի հետ բոլորովին այլ բնույթի է Թումանյանի համեմատությամբ, և դա երևում է նաև նրանց բանաստեղծական բառի մեջ: Թումանյանին օրգանապես հարապատ է ժողովրդական աշխարհօգացողության տարերային հավասարակշռությունը, ներդաշնակությունը և դրա արտացոլումը խոսքում, բառի մեջ: Իսահակյանի հայացքն աշխարհին ընդգծվածորեն սուբյեկտիվ է, ենթակա անհատի նրա ապրումներին և զգացմունքներին: Նրա խոսքը ենթարկվում է անհատական աշխարհընկալման օրենքին, ժողովրդական խոսքի տարրերը, որոնք այնքան կարևոր նշանակություն ունեն Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ, ենթարկվում են նույն օրինաչափությանը, սուբյեկտիվ-զգացմունքային ուժեղ երանդ ընդունելով: Ընդ որում, Թումանյանից Իսահակյան այս շարժման մեջ որոշակի օրինաչափություն, ըստ երևույթին, կա: Համեմատության համար հիշենք Պուշկին—Լերմոնտով անցումը:

Ահա Իսահակյանի բանաստեղծություններից մեկը.

Երագիս տեսա՝ օրո՛ր ու շորո՛ր
Քարվանն էր անցնում զնգալով անո՛ւշ:
Սարերի փեշով ոլո՛ր ու մոլո՛ր
Քարվանն էր անցնում զնգալով անո՛ւշ:

Կաղնիս տեսա ուրախ, շողշողուն,
Հարսի քողերով, ոսկի շղերով.
Ու ոտներն ընկա կարոտով վառման,
Ա՛խ, քարվանն անցավ սրտիս վրայով:

Ճամփու փոշու մեջ անտերունչ, անտեր,
Ընկած էի ես ջարդված ու անհույս.
Ու հեռուններից լսում էի դեռ
Անցնող քարվանի զողանջը անո՛ւշ...

Քարվան, սարեր, զնգալով, հարսի քողերով, ճամփու փոշի և այլ բաները առօրյա խոսքում անմիջական-զգացմունքային շերտ չունեն: Այնինչ բանաստեղծության մեջ այդ աուսրկանների իրական, նյութական պատկերը չկա: Նյութական աշխարհն անվանող բառերը «աննյութականանում» են Իսահակյանի բանաստեղծության մեջ: Փորձենք ավելի մոտիկից քննել այս երևույթը: Վերցնենք Իսահակյանի պոեզիայում այնքան օգտագործված «քարվան» բառը: Ինչպիսի՞ն է նրա մերձավոր բառական միջավայրը: «Օրո՛ր ու շորո՛ր քարվանն էր անցնում զնգալով անո՛ւշ», ուշադրություն է գրավում մակդիրների առատությունը՝ օրո՛ր, շորո՛ր, զնգալով անո՛ւշ, ընդ որում Իսահակյանը հատուկ շեշտում է իր մակդիրները՝ ամուշը դրված է տողավերջում, օրո՛ր-շորո՛րի տեղ նա դրել է օրո՛ր ու շորո՛ր, գծիկին փոխարինած շաղկապով առանձին ուշադրություն հրավիրելով դրա վրա: Գումարած դրան՝ երագիս տեսա բառերը, և անցնող քարվանի նյութական, առարկայական պատկերը սկսում է աղտաանալ: Դրա փոխարեն սկսում է պայծառանալ բառի զգացմունքային շերտը: Այս տենդենցը շեշտվում է տողի կրկնությամբ: Իրրորդ տողում ավել-

յանում է ևս մի մակդիր՝ ուրոր ու մոլոր, որ դարձյալ ընդգծված է ու շաղկապով: Այս բոլորի հետևանքով խիստ աղոտանում է առարկայական իմաստը նաև «սարերի փեշով» բառակապակցության մեջ:

Հիմա տեսնենք նազելիս. սիրածի այս անվանումն արդեն չափազանց էմոցիոնալ է: Նրա մակդիրները ոչ միայն չեն նվազեցնում, այլև ուժեղացնում են բառի զգացմունքայնությունը՝ ուրախ, շողշողուն: Հաջորդ տողը՝ «հարսի քողերով, ոսկի շողերով», նյութական, կոնկրետ բնութագրի իմաստով պատկերին գրեթե ոչինչ չի ավելացնում. բառերը վերցված են իրենց զգացմունքային շերտով, խորացնում են պատկերի դուռ-զգացմունքային կողմը: Ուշադրության արժանի է, որ գրված է ոչ թե «հարսի քողով», այլ «հարսի քողերով»: Այս դեպքում անսովոր հոգնակի ձևը ուժեղացնում է հենց բառի զգացմունքային շերտը:

Մեզ հետաքրքրող հարցի տեսանկյունից ուշագրավ է դարձյալ Իսահակյանի համար շատ բնորոշ «Ա՛խ, քարվանս անցավ սրտիս վրայով» տողը: Անհնար է հստակորեն որոշել, այն փոխաբերությունն է, թե առնված է ուղղակի իմաստով: Բհարկե, ելնելով վերջին քառյակի երկրորդ տողից՝ «Ընկած էի ևս ջարդված ու անհույս», կարելի է տողն ընկալել և ուղղակի իմաստով: Բայց դարձյալ նյութական որոշակիության չենք հասնի, որովհետև սրտիս բառի առկայությունը այդ տողում ուշադրանք է նյութականության փոքրագույն հետքերը: Այսինքն, անհնար է այդ տողում տեսնել առարկայականորեն որոշակի «քարավանս անցավ ընկած մարդու վրայով» իմաստը: Այն միայն հեռավոր կերպով մարմրում է մեր ընկալման խորքերում: Իսկ «սրտիս վրայով»-ը շեշտում է աննյութականացնող իմաստը: Այս տողի շնորհիվ ինչպես նրան նախորդող տողերում, այնպես էլ վերջին քառյակում անվանված առարկաները վերջնականապես աննյութականանում են, թողնելով միայն զգացմունքային արտափայլումներ:

Արդեն այս բանաստեղծությունում երևում է Իսահակյանի հատուկ հակումը մակդիրի նկատմամբ: Դրանք առատորեն սփռված են նրա բանաստեղծություններում: Անդ որում, ինչպես մեր վերլուծած բանաստեղծության մեջ տեսանք, մակդիրները շեշտված են, ուշադրություն գրավող: Վերցրեք նրա բանաստեղծություններից «Մի՞թե պիտի թողնի, թողնին»-ը. վարդ ու շուշան խնկաբույր, անդուր լռեն թռչունների վառ մեղեդին, չֆնաղ ընկեր, կյանքի անուշ հույզեր, սառն ու անկյանք շիրիմ, աչքերդ կենսավառ, սիրո աստղեր, վառ ժպիտ,— սրանք այդ բանաստեղծության մակդիրներն են: Վերցրեք ուշ շրջանի բանաստեղծություններից «Հայրենիքիս»-ը. չֆնառ լանջիդ՝ գարնան վարդով ցնծուն, մայրական անհուն շնչիդ՝ ցուրեն արտով ծփուն, լուսաբարբառ սիրազեղ կոշով, դեմքդ նուր ու պայծառ, հնազեղ ոճով, վառ ու հզոր ապագա, անուն ֆաղցր ու վսեմ— մակդիրների նույնպիսի առատություն, ինչպիսին տեսնում ենք երիտասարդ տարիների բանաստեղծություններում:

Մակդիրները առանձնահատուկ տեղ են գրավում Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ: Կարելի է պնդել, որ, որոշ իմաստով, բանաստեղծության զգացմունքային-իմաստային բեռի հիմնական կրողները մակդիրներն են: Այս երևույթն ընդգծելու համար առժե հիշել, որ միջնադարյան ժողովրդական երգերում, հայրեններում, Թումանյանի պոեզիայում մակդիրների զրաված տեղը շատ ավելի համեստ է, աննշան:

Հետաքրքրական է այսպիսի վաւտ. Իսահակյանը բանաստեղծութիւններէն ընտրելով օգտագործել է հայրենի տիպի պատկեր.

Վո՛ւ նխշուն նու՛ւ՝ զառը վրադ,
Ես քո թուփն եմ, շուքիդ մեջ.
Վո՛ւ քնքուշ վարդ՝ վառը վրադ,
Ես տերեղ եմ փրշիդ մեջ:

Վախենամ՝ թե մի օր էլ դան,
Քեզի՛ բաղեն ու տանին.
Ես ինչո՞ւ տերեւ մընամ, չորնամ,
Զարկն գետին ցուրտ քամին...

Հայրենք.

— Այ՛ն աստնվորիս վերա
Վո՛ւ մատնի, ես ակն ի վերա.
Դոր որ պաղ աղբյուր մի գա,
Վո՛ւ կանանչ, ես ցողն ի վերա.
Խնձոր ես ծառի աղին,
Ես կանանչ թփիկ ի վերա
Վախեմ, թե աշունն գա,
Զբեզ բաղեն, թուփս շրանա):

Անմիջապէս աչքի են ընկնում Իսահակյանի մակդիրները: Հայրենք ոչ մի մակդիր չունի, կա միայն երկու որոշիչ՝ կանանչ թփիկ, պաղ աղբյուր: Այնինչ Իսահակյանի մոտ նուրը նխշուն է, վարդը՝ քնքուշ, քամին՝ ցուրտ: Եթե այս վերջին մակդիրի մեջ նյութականութեան ինչ-ինչ երանդ կա, ապա առաջին երկուսը միանգամայն սուբյեկտիվ-զգացմունքային են, նուրին և վարդին բնութագրող որեւէ իրական-նյութական գիծ չափեւացնող: Նույն կերպ էլ նուրի և վարդի նյութական-կոնկրետ պատկերների ստեղծմանը ոչ միայն չեն նպաստում, այլև դրանք վերջնականապէս ետին պլան են մղում «զառը վրադ» և «վառը վրադ» մակդիրները: Զառը և վառը այստեղ ունեն թույլ արտահայտված նյութական իմաստ. նրանք ավելի շատ Իսահակյանին հատուկ, զգացմունքային որոշակի լիցք բնեցող բառեր են: Սրանց հետևութեամբ էլ «շուքիդ մեջ» և «փշիդ մեջ» բառերը կոնկրետ-առարկայական իմաստից զրոկվում են և ծառայում միայն իրեն զուտ զգացմունքային հակադրութուն նախորդող տողերի նխշուն նուրին և քնքուշ վարդին:

Այնինչ հայրենի բառակում առարկաները հանդես են գալիս իրենց նյութական որոշակիութեամբ, միանգամայն մարմնավոր: Սրանց մեջ զգացմունքայինը երկրորդ պլանում է (դա չի նշանակում, որ զգացմունքը այստեղ երկրորդական է. միայն թե ավելի շատ կապված է այն վերագործութիւնների հետ, որոնք զարթեցնում են անվանված առարկաներն ու երևույթները): Բառի այսպիսի նյութականութեան շատ կարևոր պատճառներից մեկը մակդիրների բացակայութիւնն է, մակդիրներ, որոնք Իսահակյանի մոտ իրենց մեջ են լուծում բնութագրվող առարկաների նյութականութիւնը:

Ինչպէս արդեն ասվեց, Իսահակյանը ունի մի ամբողջ շարք բառեր, որոնք նրա համար ուժեղ զգացմունքային լիցքերի կրողներ են (դրանք հիմնականում

1 Հայրենիքի և Իսահակյանի՝ այս բանաստեղծութեան կապը մատնացույց է արված 2. Ղանալանյանի «Ավետիք Իսահակյան» գրքուկում (Երևան, 1955, էջ 34):

գործածվում են իբրև մակդիրներ): Տեսանք «վառ» բառի մի գործածությունը: Իսահակյանը ունի վառ արև, վառ աստղեր, վառ երկինք և շատ այլ նման տիպի կապակցություններ: Ուշագրավ է «վառ երկնքի» այսպիսի մի գործածությունը.

Վառ երկինքը լուռ գիշերով
Երկրի կուրծքը համբուրեց...

Բանաստեղծությունն ընթերցելիս ոչ մի անսովոր բան չենք նկատում. Իսահակյանի շքեղ պատկերներից մեկն է: Բայց երբ ավելի ուշագիր ենք քննում տվյալ պատկերը իբրև գիշերվա իրական, կոնկրետ պատկեր (պայմանականորեն ասած՝ հայրենիների պատկերի իմաստով), պիտի նկատենք, որ գիշերային երկինքը դժվար թե վառ լինի: Նվ իհարկե, այստեղ ոչ մի վրիպում չկա. երկնքի իսահակյանական ընդգծված-զգացմունքային ընկալումը պիտի արտահայտվեր հենց այդ բառով: Համեմատեցեք նաև այս տողը. «Վառ Իրտինքը ծրծել տանջված նակատի...»: Թումանյանի մակդիրը սերտ կապի մեջ է այն առարկայի կամ երևույթի հետ, որը բնորոշում է. բանաստեղծը ամբողջացնում է առարկայի պատկերը և, վերջին հաշվով, ձուլվում է նրա հետ: Թումանյանի մակդիրը ամբողջացնում է արտաքին-առարկայական աշխարհի պատկերը, այնինչ Իսահակյանի մակդիրը մղվում է միշտ առաջին պլան, իր զգացմունքայնության մեջ լուծելով առարկաների հստակ ուրվագծերը: Վերցրեք երկու մակդիր Թումանյանի ստեղծագործություններից, որոնք տվյալ կոնտեքստում բավականաչափ ընդգծված են, էական դեր կատարող, անպայման զգացմունքային մեծ լիցք պարունակող: Նկատի ունենք «պաղ» մակդիրը «Երկու շիրիմ իրար կից» և «մոլոր» մակդիրը «Մի հավք զարկի ես մի օր» քառյակներում: Ինչքան էլ ընդգծված և ուժեղ, դրանք ի վերջո ամբողջացնում են մենավոր շիրիմների ու վիրավոր թռչունի առարկայականորեն միանգամայն հստակ պատկերները: Հարելի է նաև անմիջական համեմատություն անցկացնել: Իսահակյանը մի քանի անգամ, իսկ Թումանյանը մի անգամ օգտագործել են «անգին» բառը իբրև մակդիր: Ահա Իսահակյանի տողերը.

Քու հողին մեռնեմ, անգին հայրենիք...
(«է՛յ, ջան հայրենիք, ինչքան սիրուն ես»)
Այս ուռու տակ, բնկեր անգին.
Դու ինձ սիրել խոստացար...
(«Այս ուռու տակ մենք երգեցինք»)
Անգին մերիկ, հերիք հուսաս...
(«Հովերն առան սար ու դարեր»):

Մակդիրին երեք դեպքում էլ ծնունդ է տվել զգացմունքային պոռթկումը. այն առաջին հերթին զգացմունքների կրողն է: Բառի կոնկրետ նյութական նշանակությունը, այսինքն առարկայի որևէ կոնկրետ հատկանիշի մատնանշումը, այստեղ նվազագույն չափի է: Այդ նույն մակդիրը Թումանյանի մոտ.

Տանում ենք հնուց մեր գանձերն անցրն,
Մեր գանձերը ծով...
(«Հայոց լեռներում»)

Այստեղ «անգինը» առաջին հերթին նշում է գանձերի օբյեկտիվ արժեքը, հայոց հոգևոր գանձերի մի հատկանիշը, որը Թումանյանը արձանագրում է.

ճիշտ այդպես էլ հաջորդ մակդիրը նշում է մեր հոգևոր դանձերի քանակությունը: Պետք չէ շեշտել երևի, որ զգացմունքային մոմենտն այստեղ էլ բաժական ուժեղ է, բայց այն հանդես է գալիս միայն իբրև արձագանք առարկայի օբյեկտիվորեն գոյություն ունեցող ինչ-ինչ հատկանիշների:

Երկու խոսք Իսահակյանի համեմատությունների մասին: Այստեղ ևս բարձր ավելի զգացմունքային ու սուբյեկտիվ է, քան օբյեկտիվ-առարկայական: Ահա մի համեմատություն.

Նազելի աղջիկ. մանուկ. մանկական.
 Խավարի միջով փայեցիր. անցար.
 Հոգիդ երազի ջինջ երգի նման.
 Եվ սուրբ, և մարուր, շողացիր, անցար.

(«Երուշիկի հիշատակին»)

Այս համեմատության ամբողջ հմայքը, իսահակյանական որակը կասկած են նրա աննյութականության հետ: Ոչ միայն բուն համեմատության եզրերն են աննյութական, այլև նրանց մոտակա կոնտեքստը: Այստեղ ևս Իսահակյանի մակդիրները իրենց ուժեղ կնիքն են դնում յուրաքանչյուր բառի վրա. ինչպես «հոգին» ու «երգը», այնպես էլ վերջինիս մակդիրները, ուժեղ զգացմունքների կրողներ են, եթե կուզեք, ավելի շուտ զգացմունքների խորհրդանիշ, քան առարկայի, երևույթի անվանումը: Ինքենք «է՛յ դու մահվան անմահ սըխարհ» բանաստեղծության առաջին երկու տունը.

Է՛յ դու մահվան անմահ աշխարհ,
 Պերեզմանի պես ախուր.
 Բախտ ևս կրոնի մարդու համար,
 Զնդան ամուր, ամրակուռ:

Է՛յ զուլում բախտ, դու առյուծ ևս,
 Խեղճ եղնիկ եմ ճանկիդ մեջ.
 Ինձ բարեբար հերիք զարնես,
 Սիրտս քամես ճանկիդ մեջ:

Ուշադրություն դարձրեք բախտ-առյուծ, քնարական հերոս-եղնիկ համեմատությունների վուլգին: Ակնհայտ է, որ երկրորդ եզրերը հանդես են գալիս ավելի շատ իրենց զգացմունքային հագեցվածությամբ, քան նյութական կոնկրետությամբ: «Սիրտս քամես ճանկիդ մեջ» տողը ծայր լարման հասած զգացմունքների ծնած զուգորդություն է և ոչ թե կոնկրետ պատկեր: Եղնիկը առյուծի ճանկի մեջ—սա կարող էր լինել նյութական պատկեր, եթե չլիներ վերջին տողը: Այսպիսով, համեմատության մեջ բառերը դարձյալ հանդես են գալիս իրենց շեշտված հուզական, զգացմունքային կողմով (ի հաշիվ նրանց կոնկրետ-առարկայական նշանակության):

Բնորոշ է, որ, եթե հայրեններում (և ընդհանրապես միջնադարյան ժողովրդական երգերում) համեմատությունները միշտ ուշադրություն են գրավում հենց իբրև համեմատություններ, իրենց առարկայական որոշակիությամբ ու լիարյունությամբ, ապա Իսահակյանի պոեզիայում նրանք չեն «նկատվում»: Այլ բան է, որ այս կամ այն համեմատությունը կարող է աչքի ընկնել իբրև գեղեցիկ տող, պատկեր, անկախ համեմատություն լինելու հանգամանքից:

Իսահակյանի մակդիրը շնկատել չի կարելի։ Համեմատությունները փաստորեն լրացնում են մակդիրներին, նրանց այն նշանակությամբ, որի մասին խոսվեց վերևում։

Այս ամենը մեզ հիմք են տալիս ասելու, որ Իսահակյանի բառերում վճռական նշանակություն է ստանում տվյալ առարկայի կամ երևույթի հարուցած հույզի, զգացմունքի, դրա ընդգծված անհատական ընկալման արտացոլումը։ Այս պատճառով էլ նրա բառում առարկան երևում է հույզերի ու զգացմունքների մեջ պարուրված, իր ուրվագծերի հստակությունը կորցրած։ Առարկայական, արտաքին աշխարհը ստորադասված է ընդգծված անհատական ընկալմանը, հույզին, զգացմունքին։

Տերյանի բանաստեղծություններում բառի բովանդակության ձևավորման գործում կարևոր նշանակություն է ստանում խոսքի երաժշտական-հնչական կողմը, որը բանաստեղծի նախորդների մոտ կամ ընդհանրապես հաշվի չէր առնվում, կամ հանդես էր գալիս միայն առանձին դեպքերում (օրինակ, Իսահակյանի մի քանի բանաստեղծությունները)։ Հայ պոեզիայում աննախադեպ կանոնավոր տաղաչափությունը, զուգակցված ափսեռացիայի և հնչյունային պոզորդումների այլևայլ ձևերի հետ, Տերյանի բանաստեղծություններին հատորում է յուրահատուկ մեղեդիականություն։

Տրտահա՛ր, հողմա՛վա՛ր
Դողացին մեղմաբար
Տերևները դեղին,
Պատեցին իմ ուղին...

Բանաստեղծությունը գրված է անթերի անապաստով. ոչ մի շեշտ տեղաշարժ չի եղել։ Հանգերը ևս կանոնավոր են, երաժշտական։ Ուշադրություն է գրավում նաև հնչյունների ներդաշնակությունը. կրկնվող ող, եղ, աղ կապակցությունները, ինչպես նաև ա-ի գերակշռությունը իրենց կնիքն են դնում բանաստեղծության վրա։ Այս բոլորի շնորհիվ զուտ արտասանական, հնչական կողմը կարևոր նշանակություն է ձևոք բերում, որոշակիորեն պակասեցնելով բառերի ինքնուրույնությունը։ Բառերը ձուլվում են հնչյունական մի ամբողջական, կանոնավոր շղթայի մեջ։

Ավելորդ է ասել, որ այդ շղթայում բառը իր զգացմունքային-առարկայական բովանդակությունը չի կորցնում։ Տերյանի բանաստեղծությունների հմայքը հենց այդ բովանդակության և հնչական-երաժշտական մոմենտի յուրահատուկ միասնության մեջ է։ Ընդ որում, արդեն վերևի օրինակից երևում է, որ Տերյանի մոտ էլ գլխավորը բառի մեջ զգացմունքային տարրն է, ինչպես Իսահակյանի մոտ (և երաժշտականությունը, բնականաբար, ընդգծում է այդ տարրը)։ Բայց, մի քիչ պարզեցնելով, կարելի է ասել, որ Իսահակյանի մոտ զգացմունքային բառը իրեն է ենթարկում բանաստեղծության տաղաչափությունը, պահպանելով իր անկախությունը, բանաստեղծության արտահայտչականության բեռը հիմնականում վերցնելով իր վրա, այնինչ Տերյանի մոտ այդ բեռը հավասարաչափ բաշխվում է տաղաչափության ու առանձին բառի վրա, և բառը դառնում է ավելի «մանրաբանդակ», ավելի «մշակված»։

Ահա մի օրինակ Իսահակյանի ստեղծագործություններից.

Երազ տեսա—ձեր տան առաջ
Զուլալ աղբյուր կրթսեր.

Ձենը մեղմիկ, քաղցրակարկաչ,
Չորս դին ծուփ-ծուփ ծաղկունք էր:

Ջուր խմելու դուռը եկա,
Պապակ էի ու ծարավ:
Զինջ աղբյուրը, մեկ էլ տեսա,
Յամար կտրավ. քար դառավ:

Քրնից զարթնա.— սիրտս էր տրտում.
Ա՛խ, էս շատ վատ երազ է.—
Նարավն՝ ես եմ. աղբյուրը՝ դուն
Սերդ ինձ համար ցամքել է:

Ուշադրություն դարձնենք այս բանաստեղծության տաղաչափական-հնչական որոշ կողմերի վրա: Այն գրված է վանկական ոտանավորով, թույլ զգացվող ցեզուրայով: Իսահակյանը անտարբեր է հանգի նկատմամբ. Լթե առաջին տան առաջին-երրորդ, երկրորդ տան երկրորդ-չորրորդ, երրորդ տան առաջին-երրորդ տողերը կապված են համեմատաբար հարուստ հանգերով (առաջ-կարկաչ, ծարավ-դառավ, տրտում-դուն), ապա մյուս տողերի վերջավորությունները միայն հեռավոր կերպով են հանգ հիշեցնում (կըբխեր-ծաղկունք էր, եկատեսա, երազ է-ցամքել է): Ընդ որում՝ Իսահակյանին չի շփոթեցնում անգամ օժանդակ բայով հանգավորելը (ավելորդ է խոսել տողերի վերջում շեշտված ու անշեշտ վանկերի կանոնավոր հաջորդականության մասին): Սրանք բոլորը երկրորդական են Իսահակյանի բանաստեղծական համակարգում: Ելլավորը՝ ապրումը առավել ուժեղ, առավել սուր արտահայտող բառն է: Այդ իմաստով արժև ուշադրություն դարձնել «ցամքել է» բառի վրա. դա բանաստեղծության վերջին, վճռական ակկորդն է և ամբողջ քառյակի հետ հնչյունական տեսակետից գոթեթ ոչնչով կապված չէ (թերևս միայն օժանդակ բայով): Այդ պատճառով էլ այն հնչում է միանգամայն ինքնուրույն, հատուկ, ազդեցիկ, իր տրամադրությամբ հետադարձ ազդեցություն գործելով ամբողջ բանաստեղծության վրա: Այսպես է իր արտահայտությունը գտնում Իսահակյանի զորեղ բանաստեղծական անմիջականությունը: Նա բառը չի «հղկում», չի «մշակում», մի բան, առանց որի դժվար է պատկերացնել Տերյանի պոեզիան:

Տեբյանը չի խուսափել զգացմունքային մեծ լիցք ունեցող բառերից: Բայց այդ բառերը փոխել են իրենց բնույթը, ձուլվելով Տերյանի երգերի կոնտեքստին: Բանաստեղծը մի քանի գործերում օգտագործել է «սև» մակդիրը իր դուռ-ղզացմունքային, փոխաբերական իմաստով: Տեսնենք ինչպես է հնչում այն հետևյալ տողերում:

Փռված եմ ա՛ն քո գեղեցկության,
Քո անքննելի կարողության դեմ.
Հուսավորիք սև համրությունն իմ տան,
Ամբողջ աշխարհը քո ցուլին է արոնն:
(«Մահ-ցնորք»)

Գարնան օրերի ժպիտով սիրուն
Ոսկի հայացքը ժպտում է հոգուս.
Հուսավածված է իմ սև օրերում
Անուշ անունը, որպես արշալույս...
(«Եթե կողմերում հեռու հեռավոր...»)

Հեռավոր մի փարոս
Կրկանեմ քո հոգում,
Սև կյանքի այն կոծ
Խավարում ու մեզում
(«Դուրսը ցուրտ է հիմա...»)

Սիրտըս անուշ խոցեցիր
Արևավառ քո սրով,
Սև օրերսս այրեցիր
Գեղեցկությամբ ու սիրով:
(«Հայտնություն»)

Սև համբույթուն, սև օրեր, սև կյանք— այս բոլոր կապակցություններում սև-ը կարող է արտահայտել միայն ծալրահեղորեն մռայլ տրամադրություն, բայց բերված տողերում այդ ծանր, ամենազոր մռայլությունը, տանջանքը չկա, այն մեղմացված է տողերի թեթև հնչումով, ամբողջական կոնտեքստից եկող հավասարակշռող պայծառությամբ: Մակդիրը այստեղ չի արտահայտում ապրումի անմիջական սրությունը, ինչպես Իսահակյանի մոտ: Այն ավելի շատ հանդես է դալիս իբրև նկարագրվող պահի ետևում մնացած ապրումի խոր հրդանիչ: Առաջին բանաստեղծության մասին («Մահ-ցնորք») պիտի ասել և հետևյալը: Սրա մթնոլորտը այնքան անիրական է, այնքան համակված խոր հրդանշականությամբ («Ամբողջ աշխարհը քո (այսինքն՝ մահ-ցնորքի— Ա. Ե.) ցուլին է արդեն...»), որ բանաստեղծության մեջ հիշված բոլոր իրական երևույթներն ու նրանց հատկանիշները ընկալվում են իրենց անիրական, խոր հրդանշական կողմով:

Եվ, վերջապես, բնության անմիջական արտացոլումը Տերյանի բանաստեղծություններում բացակայում է: Եթե Իսահակյանի մոտ չկա բնության օբյեկտիվ, հստակ եզրագծված պատկերը, ապա կա նրա անմիջական աբստրակցիոն քնարական հերոսի զգացմունքների մեջ: Նրա ապրումները միշտ մտածել են տալիս կոնկրետ բնանկարի և կոնկրետ պահի մասին: Տերյանի մոտ չկա այս կոնկրետությունը, այս անմիջականությունը: Նրա բանաստեղծություններում սփռված բնապատկերները անցած տպավորությունների ընդհանրացած վերհուշ են, զուրկ նյութական լիարժեքությունից: Կարևորը տրամադրությունն է, որի ակունքները միայն ու միայն բանաստեղծի հոգում են: Բնապատկերը այդ տրամադրության երկրորդական տարրն է: Ահա մի բնապատկեր «Դաշտերում» բանաստեղծությունից.

Լուռ նստում եմ առվի մոտ,
Անուշ հեթաթ եմ լսում,
Նրևկո և առավոտ
Խաղաղ սրտով երազում:

Գիշերն իր ծովն է փռում,
Արշալույսն՝ իր ծիրանին:
Եվ իմ հոգում, և հեովում,
Քո ցնորքն է անմարմին:

Այստեղ, իհարկե, շատ ավելի կարևոր է երազելն ու ցնորքը: Առում, գիշերը, արշալույսը ակնհայտորեն ֆոն են միայն ապրումների համար, և եթե դրանք դիտենք իբրև բնանկարի տարրեր, վերացական են ու անորոշ: Համե-

մատուցյալն համար այս անգամ դիմենք Միսաք Մեծարենցի ստեղծագործությանը, մի բանաստեղծի, որը Տերյանի ժամանակակիցն էր, ստեղծագործական ճակատագրով բավական նման վերջինիս:

Համեմատության համար վերցնենք ոչ թե Մեծարենցի բնականարային գործերից, այլ հայտնի «Մեղուները».

Տենչանքներս, տարագնացիկ մեղուներ,
ոսկի երիզ մը բանալով
ու զանակներ անձրեկեն
թրուան, գացին, երամ երամ,
անցան, գնացին դարուղիեն,
կիսաթափանց մշուշներու ապրում քողքը՝ պատուկեն
և հաժեկեն մեջն արևին ոսկեծաղիկ մառախուղին:

Մեծարենցն իր տենչանքները համեմատում է «տարագնացիկ մեղուների» հետ և համեմատության այս նյութական կողմը հետևողականորեն զարգացվում է (այս իմաստով Մեծարենցը հիշեցնում է միջնադարի ժողովրդական երգերը): Նշվում են մեղուների թռչքի կոնկրետ մանրամասներ («ոսկի երիզ սը բանալով ու զանակներ անձրեկեն» և այլն): Այս ամենի շնորհիվ բառը նյութական կշիռ է ստանում: Իհարկե, Մեծարենցի բառի նյութականությունը բավական յուրահատուկ է, այստեղ զերակշռում է լույսը, իրական, խիտ լույսը: Բերված տողերում ուշադրություն են գրավում «ոսկի երիզ», «զանակներ» (ոսկե փռչի), «կիսաթափանց մշուշներու ապրում քողքը», «արևին ոսկեծաղիկ մառախուղին» արտահայտությունները: Դրանց բոլորի հիմքում ընկած է արևի լույսի պատկերման ձգտումը (նույնիսկ «կիսաթափանց մշուշները» հիշեցնում են ամառվա շոգի ժամանակ օգի յուրահատուկ պղտորությունը): Մեծարենցի բառի համար շատ կարևոր են նրա պատկերած օբյեկտի լույսի և գույնի արտացոլումը: Եթե նույն «ոսկի» մակդիրը Տերյանի մոտ չի ընդգրծվում, չի ընկալվում իբրև իրական, նյութական լույսի կամ գույնի արտացոլում, ապա Մեծարենցի մոտ այն առաջին հերթին իրական լույս է ու գույն:

Կարդանք Տերյանի հետևյալ տողերը.

Այսօր նորից սլարտեզում
Շրջում էի և հիշում
Քեզ արթմնի երազում,
Ոսկի, ոսկի մշուշում...

Դու քո հեռու-հեռավոր
Անհայտ երկրում արդյոք ինձ
Մտաբերում ես այսօր
Այն ոսկեղեն աշխարհից:

«Ոսկի, ոսկի մշուշում» պատկերը չի զարգացվում իբրև նյութական արժեք ունեցող, կոնկրետ լուսավորություն արտացոլող պատկեր. դժվար է անգամ ասել, թե այդ մշուշը ամառվա մշուշն է, թե՞ բանաստեղծի հուշերի մշուշը: «Ոսկի»-ն թվում է դարձյալ ասյրումի խորհրդանիշ, բայց ոչ ունի հատկանիշ: Մանավանդ որ հաջորդ քառյակում կա «ոսկեղեն աշխարհ» կապակցությունը, որտեղ արդեն ակնհայտորեն «ոսկեղենը» լույսի ու գույնի, հետևապես շունի, այլ խորհրդանշական բնորոշում է:

СЛОВО В ПОЭЗИИ
(Туманян, Исаакян, Терян)

А. К. ЕГИАЗАРЯН

(Резюме)

Статья посвящена одному из аспектов проблемы художественной речи — содержанию отдельного слова в поэтическом контексте. Слово является предельным обобщением, но если в научном контексте оно сохраняет и подчеркивает свою отвлеченность, то в художественном контексте оно гуманитаризуется, вбирая в себя целостность человеческого отношения к разным явлениям жизни. Этим самым оно становится конкретным словом. Его задача — воссоздание целостности и конкретности человеческого восприятия.

В этом плане исследуются произведения Туманяна, Исаакяна и Теряна в сопоставлении со средневековой армянской лирикой и с творчеством Мисака Мецаренца. Туманян стал наследником традиции устной народной речи, сохранив гармонию содержания народного слова, где субъективное переживание выступает как продолжение объективного содержания слова. У Исаакяна на первый план выдвигается именно эмоция, переживание субъекта за счет объективного содержания слова. У Теряна особенности содержания слова определяются тем, что оно подчинено своеобразному музыкально-эмоциональному строю всего стихотворения.