

ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՎԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

ՀԳԱ ակադեմիկոս Է. Մ. ԶՐԱՇՅԱՆ

1. Քնարական բանաստեղծության կառուցվածքը (կոմպոզիցիան) առաջին հայացքից թվում է ըստ ամենայնի պարզ և մատչելի մի բան: Չէ՞ որ, ի տարբերություն վիպական կամ թատերգական ստեղծագործության, որի կառուցվածքային համակարգի մեջ կարող են մտնել տասնյակ ու հարյուրավոր դրվագներ, կերպարներ ու տեսարաններ, քնարական բանաստեղծությունը մեզ սովորաբար ներկայանում է համեմատաբար փոքրաքանակ տողերի շարքով, որը կարող է ընկալվել միանգամից, մեկ ճշմանուր հայացքով: Քնարերգության մեջ շկան ծավալուն և բաղմաճյուղ նկարագրություններ, առավել ևս՝ բաղմազան կերպարներ ու դեպքերի ընթացք: Բանաստեղծությունը սովորաբար հուզական մեկ ապրումի, տրամադրության, կյանքի մեկ պահի կամ մարդկային հոգեվիճակի նկարագրություն է, այն էլ ամենահակիրճ գեղարվեստական միջոցներով:

Սակայն քնարական բանաստեղծության կառուցվածքի պարզությունը խաբուսիկ տպավորության արդյունք է: Իրականում այն ևս ունի իր կոմպոզիցիոն «գաղտնիքները», նրա մեջ ևս կարող են լինել բաղմազան և բարդ շերտեր, որոնք անհրաժեշտ է գիտականորեն բացահայտել, դասակարգել և գնահատել: Իհարկե, ամեն մի բանաստեղծի գործերում կարելի է գտնել ոտանավորի կառուցման առանձին ձևեր, որոնք հորինվել ու կիրառվել են միայն նրա կողմից: Բայց դրանք համեմատաբար փոքր թիվ են կազմում: Ավելի շատ են քնարական ապրումի բացահայտման այն ձևերը, որոնք հանդես են գալիս նույնիսկ իրարից շատ տարբեր, ժամանակով և ազգային միջավայրով միմյանցից հեռու հեղինակների գործերում: Բանաստեղծության կառուցման այդ ընդհանուր հատկանիշները մշակվել են երկար ժամանակի ընթացքում, դարձել են որոշակի և բավական կայուն գեղարվեստական ավանդույթ: Նրանց «երկարակեցության» պատճառն այն է, որ նրանք բխում են քնարական ստեղծագործության ներքին օրինաչափություններից՝ հուզական ուժեղ տպավորության, երաժշտականության ու ներդաշնակության հասնելու պահանջներից:

Պետք է ասել, որ քնարական բանաստեղծության կառուցման ձևերն ու տեսակները գրականագիտության մեջ թույլ են ուսումնասիրված՝ ինչպես ընդհանուր տիպաբանական, այնպես էլ առանձին բանաստեղծների կողմից նրանց կիրառության իմաստով: Այդ հարցերի միակ լուրջ և ամբողջական տեսական-գրականագիտական ուսումնասիրությունը Վ. Մ. Ժիրմունսկու «Քնարական բանաստեղծությունների կոմպոզիցիան» դիրքն է, որը լույս է տեսել շատ տասնամյակներ առաջ՝ 1921 թ.¹: Այդ գրքում հավաքված և գիտականորեն նկարագրված են քնարական բանաստեղծության և նրա մասերի, առաջին հերթին՝ տների կառուցման, ռիթմական-շարահյուսական միջոցների գույակցման և կրկնության այն հիմնական ձևերը, որոնք կիրառվել են դասական պոեզիայում՝ մինչև մեր դարի առաջին երկու տաս-

¹ В. М. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Пб. 1921. Աշխատությունը մտել է նաև Վ. Ժիրմունսկու հետմահու հրատարակված գրքի մեջ. Теория стиха. Л. 1975, с. 431—536.

նամակաները: Այսպիսով, կարելի է ասել, որ ժիրմունակու աշխատությունն ընդգրկում է բանաստեղծության կառուցվածքի հենց այն հիմնական եղանակները, որոնք արդեն հայտնի էին և գործում էին Վահան Տերյանի կենդանության ժամանակ: Դա մեզ հիմք է տալիս հայ բանաստեղծի երգերի կառուցվածքի մասին խոսելիս հիմնականում ելակետ ընդունել հիշյալ դրբում նկարագրված կոմպոզիցիոն ձևերն ու միջոցները:

Վ. Տերյանի բանաստեղծությունների մեջ կիրառված կառուցվածքի բազմազան ձևերն ակտիվորեն մասնակցում են գեղարվեստական ներդաշնակության, հրաժշտականության և քնարական լարված հուզականության ստեղծմանը: Ահա թե ինչու նրանց դիտական ուսումնասիրությունը և դասակարգումը կարևոր նշանակություն ունի Տերյանի քնարերգության թողած վիթխարի ազդեցության, նրա հարատևող, անսպառ հմայքի «ներքին» միախառնիզմը՝ հասկանալու համար: Սակայն ընդամենը պետք է հաշվի առնել և այն, որ այդ ձևերը Տերյանի պոեզիայում, կարելի է ասել, արտաքնապես այնքան էլ նկատելի չեն: Նրանք գեղարվեստորեն այնքան իմաստալից են և այնքան բնականորեն են արտահայտում տվյալ բանաստեղծության բովանդակությունը, որ, ինչքան էլ սա առաջին հայացքից տարօրինակ թվա, մնում են մի տեսակ աննկատ, առանձին վերցրած չեն ընկալվում: Միայն գիտական հատուկ ուսումնասիրությամբ կարելի է բացահայտել և ցույց տալ այդ ձևերի բազմազանությունն ու հարստությունը: Թերևս այդ է պատճառը, որ մինչև այժմ դրանք մեծ մասամբ շրջանցվել են, երբեք չեն դարձել առանձին քննության նյութ:

2. Սկսենք Տերյանի քնարերգության տնային կառուցվածքի հարցերից: Նույնիսկ գիտականորեն «չզիջված» հայացքով իսկույն կարելի է նկատել, որ Վ. Տերյանի բանաստեղծական մտածողությունը էապես հիմնվում է նաև քնարական ստեղծագործությունը համանման տների բաժանելու սկզբունքի վրա: Այս առումով նրա պոեզիան ավելի քան ավանդական է, քանի որ ընդհանուր առմամբ շարունակում է այն պատկերը, որը մենք տեսնում ենք նաև մեր բանաստեղծության զարգացման նախընթաց փուլերում՝ Ֆրիկից մինչև Սայաթ-Նովա, Պատկանյանից մինչև Թումանյան և Իսահակյան: Բավական է ասել, որ Վահան Տերյանի՝ առայսօր մեզ հայտնի 414 բանաստեղծությունների² ոչտնային (աստրոֆիկ) կառուցվածք ունեն միայն 7-ը (մեծ մասամբ դրանք սևագիր կամ անավարտ գործեր են, որոնք վերջնական մշակման ժամանակ թերևս պետք է տնային հստակ կառուցվածք ձևեր բերեն): Դասական կատարելության հասցված միակ աստրոֆիկ գործը փաստորեն «Ոսկի հեքիաթ» շարքը բացող «Հատված» բանաստեղծությունն է, որի մեջ արտահայտված խոհերի ու ապրումների բուռն հորձանքն ասեք քանդել է տնային համաչափության սկզբունքը և թելադրել է տարբեր մեծություն տողախմբերի բնական հաջորդափոխություն:

Այս առումով և՛ Տերյանի որոշ ժամանակակիցներ (մասնավորապես արևմտահայ պոեզիայում Սիամանթոն և Վարուժանը), և՛ նրա հաջորդներից

² Այս և հետագա բոլոր հաշվումներն ու քաղվածքները կատարվում են ըստ հետևյալ հրատարակության. Վահան Տերյան. Բանաստեղծություններ. լիակատար ժողովածու, խմբագրությամբ էդ. Զրբաշյանի. Երևան, 1985: Ստորև նշվում են այդ ժողովածուն կազմող բանաստեղծական շարքերի և բաժինների մեջ տեղ գտած ոտանավորների քանակը (փակագծերում) և նրանց վերնագրերի հապավումները, որոնք կօգտագործվեն հետագա շարադրանքում: Մինչադի անուրջներ (77)—ՄԱ, Գիշեր և հուշեր (41)—ԳՀ, Ոսկի հեքիաթ (50)—ՈՀ, Վերադարձ (2)—Վ, Ոսկե շղթա (71)—ՈՇ, Կատվի դրախտ (8)—ԿԴ, Երկիր Նաիրի (18)—ԵՆ, Այլ բանաստեղծություններ (121)—ԱԲ, Սևագրություններ (26)—Ս: Բանաստեղծությունների տարբերակները հաշվումների և վերլուծության մեջ չեն ներառվել: Շարադրանքի ընթացքում բանաստեղծությունների վերնագրերի կամ առաջին տողերի փոխարեն հաճախ նշվում են միայն համապատասխան շարքի հապավումը և ոտանավորի հերթական համարը:

շատերը անհամեմատ ավելի մեծ հակում են դրսևորել դեպի քնարական բանաստեղծության ազատ, ասարոֆիկ կառուցվածքը: Բավական է հիշել ն. Զարենցի «Էպիքական լուսաբաց», «Դիրք ճանապարհի» կամ Պ. Սևակի «Մարդը ափի մեջ», «Նդիցի լույս» ժողովածուները, որոնց մեջ քնարական դործերի մեծ մասը դրված է ոչ թե հավասար տներով, այլ տողերի տարբեր քանակություն ունեցող խմբերով: Այնինչ Տերյանի բանաստեղծություններին, շատ փոքր բացառությամբ, բնորոշ է հավասարաչափ տների պարբերական կրկնությունը, որը և դառնում է դիրքի լրացուցիչ գործոն: Տերյանն ընդամենը 10 բանաստեղծություն ունի, որոնց մեջ զուգակցվում են ռարբեր մեծության, գերազանցապես 4 և 2 տողերից կազմված տներ (դրանցից լավագույնը, անշուշտ, «Կարուսելն» է, որն ունի յոթ քառատող տուն և հինգ անգամ մեկընդմեջ կրկնվող միևնույն երկտողը. «Պտտվիր, պտտվիր, կարուսել, նստե՛ր երգը վաղուց եմ լսել»):

Այսպիսով, ասարոֆիկ և տարբեր մեծության տների զուգորդումից կազմված բանաստեղծություններն ընդհանուր թիվը հասնում է ընդամենը 17-ի: Բացի այդ, Տերյանի 50 բանաստեղծություն էլ գրված են ոտանավորի կառուցման կայուն ավանդական ձևերով (19 սոնետ, 23 տրիոլետ, 6 գաղել և 2 ռուբայի): Ուրեմն Տերյանն ընդամենը 67 բանաստեղծություն ունի, որոնք կամ զուգակ են հետևողականորեն պահպանվող միասնական տնային կառուցվածքից և կամ գրական կայուն ավանդույթին հետևելու արդյունք են: Սոնետի, տրիոլետի, գաղելի բնագավառում Տերյանի կատարած աշխատանքը թողնելով առանձին քննության, անդրադառնանք մնացած 347 բանաստեղծություններին, որոնք ունեն միանման տնային կառուցվածք և կազմում են նրա պահպանված բոլոր գործերի ճնշող մեծամասնությունը (84 %):

Ստորև բերվող աղյուսակը պատկերացում է տալիս, թե այդ 347 բանաստեղծություններն ինչպես են դասակարգվում ըստ տների մեծության և նրանց քանակի (նշվում է տվյալ չափով գրված բանաստեղծությունների թիվը):

Տների քանակը Տան անուկները	1 տուն	2 տուն	3 տուն	4 տուն	5 տուն	6 տուն	7 և ավելի տուն	Ընդ- ամենը
2 տղանի	—	—	2	1	2	1	4	10
3 տղանի	—	1	3	8	—	—	—	12
4 տղանի	5	39	129	81	29	14	9	306
5 տղանի	—	1	8	2	—	—	—	11
6 տղանի	2	4	1	1	—	—	—	8
Ընդամենը	7	45	143	93	31	15	13	347

Ինչպես երևում է աղյուսակից, երկտող (չհաշված վեց գաղելները), եռատող (տերցետ), հնգատող և վեցտողանի տները, միասին վերցրած, հանդես են գալիս ընդամենը 41 բանաստեղծության մեջ, այսինքն՝ կազմում են տնային կանոնավոր կառուցվածք ունեցող գործերի մեկ տասներորդից մի փոքր ավել (մոտ 12 %): Տերյանի բանաստեղծությունների բացարձակ մեծամասնությունը՝ 306 բանաստեղծություն, գրված է միայն քառատող տներով (քատրեն), որը կազմում է տնային կառուցվածքով գործերի 88 և բանաստեղծի բոլոր չափածո երկերի (414) 74 %-ը: Քառատող տներով գրված բանաստեղծությունների մեջ էլ երկու երրորդից ավելին (306-ից 210-ը) կամ բոլոր տերյանական չափածո գործերի կեսից ավելին ունեն երեք կամ չորս տուն, այսինքն 12 կամ 16 տողանի գործեր:

ենի Իսկ եթե, դուրս գալով այս աղյուսակի սահմաններից, դիմենք առանձին բանաստեղծական շարքերին, որոնք վերջնականապես ձևավորվել են Տերյանի կողմից, ապա միայն քառատող տներով դրված բանաստեղծությունները նրանց մեջ հետևյալ չափով են հանդես գալիս. ՄԱ—67 (77-ից), ԳՀ—35 (41-ից), ՈՀ—41 (50-ից)։ Այսպիսով, Տերյանի կազմած առաջին հատորի 170 բանաստեղծությունից քառատող տներ ունեն 145-ը (կամ 85 %-ը)։

3. Այս թվերն, իհարկե, պատահական բաներ չեն, նրանք վերջին հաշվով բխում են Տերյանի բանաստեղծական մտածողության յուրահատկությունից՝ քնարական պատկերի ընտրության, ծավալման և կառուցման այն սկզբունքներից, որ նախընտրում է նաև նախ, պետք է հիշել, որ գրեթե բոլոր ազգերի ու ժամանակների պոեզիայում բացարձակորեն գերակշռող քառատող տան ձևը նույնպես քմահաճ կամ պատահական մի բան չէ, այլ պայմանավորված է որոշակի գեղապիտան օրինաչափությամբ։ Զորս տողը այն միջին և ամենից օպտիմալ չափն է, որը ոչ միայն բավարար տարածություն է ընձևում համեմատաբար ավարտուն ուրեք պատկեր-ապրում կամ դատողություն արտահայտելու, այլև տողերի միջև համաչափության լավագույն փոխհարաբերություն ստեղծելու համար։ Տերյանը որոշակիորեն հակված է դեպի քնարական կոնկրետ ապրումն ու կոնկրետ պատկերը։ Նա ոչ թե ընդհանրապես խոսում է իր զգացածի մասին, այլ ընդհանրում է այդ զգացմունքը, այսպես ասած, իր անմիջական գրսևորման մեջ, իր գրեթե առարկայական շոշափելիությամբ։ Նա սովորաբար չի դիմում ոչ շեղումների և ոչ էլ հիմնական պատկերը լրացնող զուգահեռների, չի պատկերում տվյալ տրամադրության տուայացման և զարդացման մանրամասն ընթացքը։ Քնարական ապրումը նաև ներկայացնում է իր արդեն ավարտուն, ամբողջացած վիճակում։ Այդ պատճառով էլ Տերյանը կարողանում է բավարարվել քնարական ստեղծագործության փոքր տարածությամբ, մեծ մասամբ մնալ ընդամենը մի 12, 16 կամ 20 տողի շրջանակներում։

Վերցնենք ՄԱ—48 անվերնագիր բանաստեղծությունը։ Ի դեպ, Տերյանը շատ հաճախ է իր բանաստեղծությունները անվերնագիր թողնում (ՄԱ 77 բանաստեղծությունից 39-ը, ՈՀ՝ 50-ից 17, ԵՆ՝ 18-ից 16 և այլն)։ Նա կարծեք չի ցանկանում որոշակի վերնագրով «կաշկանդել» ծավալվող պատկեր-ապրումը, այլ ուղում է, որ բանաստեղծությունն ինքը, վերցրած իր ամբողջությամբ, տրամադրի իր պարունակած իմաստով, ներշնչի այս կամ այն միտքը։ Հիշյալ բանաստեղծության մեջ Տերյանի առաջին գոթին շատ բնորոշ սպասումի, կարոտի և գալիք հանդիպման մոտիվները մարմնավորվել են ուղիների, ճանապարհի պատկերով, որն ունի և՛ կոնկրետ-առարկայական, և՛ խորհրդանշական իմաստ։

Ես չըզիտեմ՝ ուր են տանում հեռավոր
Ուղիների ժապավեններն անհամար,
Ես նստում եմ ճամփի վրա ամեն օր
Եվ ազոթում և թախծում եմ քեզ համար։

Եվ իմ մոլոր ուղիներում, ո՛վ գիտե,
Գուցե մի օր զու երևաս լուսերես,
Գուցե ժպտաս քո խոսքերով արծաթե
Եվ մոլթ սրտիս նոր խնդության լույս բերես։

Օձանման ոլորումով հեռախոյս
Ինձ կանչում են ուղիները բյուրավոր.
Արդյոք ո՛ւր ես, խորհրդավոր արշալույս,
Հանդիպումի երջանկության պայծառ օր ...

Այս բանաստեղծության մեջ պատկերված հոգեբանական իրադրությունները շատ բնորոշ է Տերյանի պոեզիայի քնարական հերոսի ներքին երկվության և տառապանքի համար: Կյանքի «մոլոր ուղիները», որոնց պատկերը տարբեր ձևերով հանդես է գալիս բոլոր երեք տների մեջ, նրան դատապարտել են անորոշ դեղերումների, բայց և խոստանում են հանդիպումի այն «պայծառ օրը», որի հույսով ապրում և շնչում է նա: Բանաստեղծության սահմանները շրջագծվում են այդ երկակի հոգեմիճակի պատկերումով: Առաջին տան մեջ տրվում է կյանքի անհամար ճանապարհների խառնուրդներում մոլորված, հեռավոր սիրելի էակի համար թախծող և աղոթող անհատի հոգեմիճակի ընդհանուր նկարագիրը: Երկրորդ տունը պատմում է այդ էակի հետ հանդիպելու և «նոր խնդության լույսի» սպասման մասին: Իսկ երրորդ տան մեջ նորից գծագրվում է «օձանման ուլ-բումով» տարածվող ուղիների պատկերը, քնարական հերոսը նորից որոնում-կանչում է «հանդիպումի երջանկության» ժամը: Բանաստեղծության երեք տները իրենց քնարական բովանդակությամբ, թվում է, ինչ-որ չափով կրկնում են իրար, բայց դա աստիճանաբար ուժեղացող կրկնություն է, որը հանգեցնում է հուզական ապրումի բարձր լարման: Թեև այդ ապրումը ի վերջո մնում է անորոշ որոնումների սահմանում, բայց գեղարվեստական առումով այն ըստ ամենայնի ավարտուն է և շարունակվելու «հեռանկար չունի»:

Կառուցվածքի այս եղանակը՝ հոգեմիճակի, տրամադրության որևէ պահի խտացված նկարագրությունը քնարական ինքնարացահայտման ճանապարհով, հատուկ է Տերյանի շատ բանաստեղծությունների: Դա էլ պայմանավորում է նրանց համեմատաբար փոքր ծավալը:

4. Տերյանի բանաստեղծությունների կառուցվածքի համար շատ բնորոշ է ամենատարբեր տեսակի կրկնությունների առատությունը: Անշուշտ, չի կարելի այդ կրկնությունների մասին խոսելիս սահմանափակվել բանաստեղծական հնչյունաբանության՝ բաղաձայնության և առձայնության երևույթներով: Թեև դրանք շատ լայնորեն օգտագործվում են Տերյանի պոեզիայում, բայց դա, կարելի է ասել, կրկնության առաջին մակարդակն է: Շատ ավելի բաղմազան են կրկնության այն ձևերը, որոնք արդեն կառուցվածքային նշանակություն ունեն: Գրականության տեսության մեջ այդ կրկնությունները սովորաբար համախմբվում են մի քանի հիմնական տեսակների՝ շուրջ, ինչպես թեմատիկ, շարահյուսական, բառային, տնային (ստրոֆիկ), հնչերանգային և այլ զուգահեռականություններ³, Ստորև մենք այդ ձևերին կանդրադառնանք, բայց ոչ թե այսպիսի բաժանումներով, այլ ելնելով կոնկրետ նյութից, ուր կրկնության տարբեր տեսակները մեծ մասամբ երևան են գալիս իրար հետ միախառնված:

Տերյանի քնարերգության մեջ հանդիպում են կոմպոզիցիոն կրկնության գրեթե բոլոր տեսակները՝ ութմական-շարահյուսական զուգահեռներ, կրկնություններ հարևան տների կամ տողերի սկզբում (հարակրկնություն) և վերջում (վերջույթ), բանաստեղծությունը շրջանակող համանման տներ կամ տունը շրջանակող համանման տողեր և այլն: Նրա բանաստեղծությունների երաժշտականությունը, որի մասին շատ է գրվել, և որն իբրև ընդհանուր տպավորություն մենք անմիջապես ստանում ենք նրա երգերը կարդալիս, իրականում գոյանում է ոչ միայն (և ոչ այնքան) համանման հնչյունների կրկնությունից, այլև ութմիկ-շարահյուսական զուգահեռ ձևերի լայն օգտագործման շնորհիվ: Իհարկե, պետք է նկատի ունենալ, որ առանձին բանաստեղծություններում առկա են հիշյալ ձևերից մեկ-երկուսը միայն, մյուսներում հանդես են գալիս կոմպոզիցիոն կրկնության գրեթե բոլոր հնարավոր տեսակները: Վերջին կարգի գործերից է 1912 թ. դրված հետմահու (1925), այն էլ սևագրությունների բաժնում, բայց ըստ ամենայնի ավարտուն և կա-

³ Б. Томашевский. Теория литературы (поэтика). М.—Л., 1928, с. 180—188.

տարյալ ստեղծագործությունն է: Նրա մեջ հանդես եկող շարահյուսական-կոմպոզիցիոն կրկնությունների բավական բազմազան համակարգը պատկերացնելու համար մեջ բերենք այդ բանաստեղծությունն ամբողջությամբ (ԱԲ—29):

Երանի՛ նրան, ով հայրենական
 հաղաղ հարկի տակ հանգչում է հիմա,
 Ում շին սարսևցնում հողմերը գոմեան,
 Ով գալիք օրվան ժպտում է անահ ...
 Երանի՛ նրան, ում հաստատ ուղին
 Բացված է աղատ և հեռու և լայն,
 Ում շի կասեցնում կասկածը մթին,
 Ում թաղցր կոչ է թվում ամեն ձայն ...
 Երանի՛ նրան, ում մի մայր զթոտ
 Օրորում է իր երգով հնամյա,
 Ում շի սարսևցնում մի ահ անծանոթ,
 Ով հայրենական տուն ռևի ճիմա ...
 Ով պարզ է նայում մթին գիշերին,
 Ով պարզ է ժպտում արևոտ օրվան,
 Ով խաղաղ սրտով մտնում է շրիմ —
 Հավար բյուր անգամ հրանի՛ նրան ...
 Փշով են պատած ուղիները մութ,
 Մեր տեսիլները՝ սառն ու ահալոր,
 Մեզ գգվում են միշտ գգվանքով մի սուտ,
 Մեզ խաչ են, խաչ են հանում ամեն օր ...
 Մոլի է, և ցուրտ է, և բութ, և բորան,
 Մեր ուղիներում սարսափ է և մահ
 Արյունոտ ուղի՛... Երանի՛ նրան,
 Ով հայրենական տուն ռևի ճիմա ...

Այս բանաստեղծության մեջ առկա կրկնության բազմազան տեսակները կարելի է դասակարգել հետևյալ խմբերի մեջ:

ա) Հուզական բուժանդակության ամենաբնորոշ կողմն արտահայտող «Երանի՛ նրան...» բառակապակցությունը կրկնվում է 1, 2, 3-րդ տների սկզբում, 4 և 6-րդ տների վերջում (ընդամենը հինգ անգամ) և դառնում է բանաստեղծության յուրօրինակ առանցքային մոտիվ, նաև ընդհանուր կոմպոզիցիոն շրջանակ:

բ) Բանաստեղծության ռիթմական-շարահյուսական կառուցվածքը «ևս զգալի չափով հենվում է ու պայմանավորվում «Երանի՛ նրան, ով (ում)» բառակապակցությամբ: 24 տողերից տասն սկսվում են ով կամ ում դերանուններով, նույն դերանունները հանդես են գալիս նաև 1, 5, 9-րդ տողերի ներսում, հատածից անմիջապես հետո (ընդամենը 13 անգամ): Այսպիսով, սկզբից մինչև վերջ բանաստեղծությունն ասեք պտտվում է այն հարցի շուրջ, թե ում է երանի տալիս հեղինակը:

գ) Բանաստեղծության վերջին երկու տներում տողերը շորս անգամ սկսվում են մեք և մեզ դերանուններով, որի շնորհիվ առաջանում է մի ուրիշ ռիթմական-շարահյուսական զուգահեռ շարք:

դ) «Ով հայրենական տուն ունի հիմա ...» տողը կրկնվում է երկու անգամ՝ բանաստեղծության ճիշտ մեջտեղում (12-րդ տող) և վերջում (24-րդ տող): Դրանով բանաստեղծության մեջ գոյանում է հուզական լարման երկու գագաթնակետ, և այն բաժանվում է երկու հավասար մասի:

Եթե այս բոլորին ավելացնենք կանոնավոր կերպով հանդես եկող բավական հստակ և ուժեղ արական հանգերը և հավասար 10-վանկանի տողերը, որոնք կայուն հատածներով բաժանվում են 5-վանկանի կիսատող-

անդամների, ապա պարզ կլինի, թե ի՞նչ բազմազան աղբյուրներից է գոյանում բանաստեղծության երաժշտական հագեցվածությունը, նրա սահուն, համաչափ ընթացքը: Այստեղ մենք տեսնում ենք Տերյանի շատ բանաստեղծություններին բնորոշ այն յուրահատկությունը, որը Վ. Ժիրմունս-կին բնութագրել է այսպես. «Շարահյուսական միասնությունը միաժամանակ հնչերանգային միասնությունն է, և շարահյուսական զուգահեռականությունը սրողակի ուղղությունն է տալիս մեղեդիի զարգացմանը»⁴:

Իրոք, շարահյուսական կառույցների (այսպես կոչված՝ ֆիգուրների) կրկնությունը օգնում է ստեղծելու թեմայի, ոճի և արտահայտության այն լիբրեյն միասնությունը, որի շնորհիվ բանաստեղծությունն սկզբից մինչև վերջ ընկալվում է իբրև մեկ ամբողջական և անբաժան տրամադրություն, գաղափարի ավարտուն մարմնավորում:

5. Այժմ փորձենք առանձին-առանձին ցույց տալ և բնութագրել ռիթմիկ-շարահյուսական կրկնության կոնկրետ դրսևորումները Վահան Տերյանի պոեզիայում:

Ամենից հաճախ հանդիպող ձևերից մեկը համաձայն շառափնուսական սկսվածքն է՝ հսրեան տողերի կամ տների սկզբնավորումը միևնույն բառով կամ քերականական-հնչերանգային եղանակով: Շարահյուսական զուգահեռականության սովորական օրինակը կարող է համարվել այն, երբ բանաստեղծության բոլոր տներն սկսվում են միևնույն բառով կամ արտահայտությամբ: Ահա ՄԱ—76 բանաստեղծությունը.

Ես կըգամ, երբ դու մենակ կըմնաս
Տրտում իրիկվա ստվերների տակ,
Երբ դու կըթաղես տենչերդ խորտակ
Եվ լհատությամբ երբ կըհեռանաս ...

Ես կըգամ, որպես մոռացված մի երգ,
Հյուսված աղաթից, սիրուց ու ծաղկից.
Քո մեռած սրտում կըլինի թախիծ,
Ես կըկանչեմ քեզ դեպի այլ եղբոր:

Ես կըգամ, երբ դու կըլինես տրտում,
Երբ երազներդ հավետ կըմենեն,
Ձեռքերդ կըրճեն, ցավըդ կըմրճեն,
Կըվառեն ուրիշ լույսեր քո հոգում ...

Անվիճելի է, որ բոլոր երեք տների սկզբում կրկնվող «Ես կըգամ» բառերը ոչ միայն մեծապես ընդգծում են ճշնարական հերոսների» ապագա հանդիպման անխուսափելիության միտքը, այլև տները դարձնում են շարահյուսական իմաստով հավասարազոր: Իսկ երբ դերանվան հնգակի կրկնությունը ընթերցողի ուշադրությունը կենտրոնացնում է այդ հանդիպման երանելի պահի վրա: Շարահյուսական զուգահեռ ձևերի շնորհիվ ամբողջ բանաստեղծությունը մեզ ներկայանում է իբրև մեկ միասնական ապրում-պատկեր, ասեք մեկ շնչով արտաբերված խոսք:

Տվյալ դեպքում մենք գործ ունենք հառապակցության (անաֆորի) հետ, երբ կրկնվող բառը, բառակապակցությունը կամ ամբողջական տողը հանդես է գալիս ոտանավորի կառուցման ավելի մեծ միավորների՝ հարևան բանաստեղծական տների սկզբում: Կրկնության այս ձևի ժամանակ բանաստեղծության կառուցվածքային և իմաստային առանցքը դառնում է որևէ հենակետային բառ-պատկեր, որը, կրկնվելով տների սկզբում, հաջորդաբար ներկայացնում է տվյալ մտքի կամ տրամադրության աստիճանական զար-

⁴ В. Жирмунский. Теория стиха, с. 461.

գաղման ընթացքը: Բանաստեղծության կառուցման հարակրկնային եղանակը Տերյանը կիրառել է բավական հաճախ (մանավանդ ՄԱ շարքում), բայց բազմազան տարբերակներով: Այսպես, «Հրաշք-աղջիկ» բառակապակցությունը նույնանուն բանաստեղծության մեջ (ՄԱ—25) կրկնվում է ոչ թե բոլոր տների սկզբում, այլ խառը կարգով՝ առաջին քառատողի սկզբում և վերջում («Հրաշք-աղջիկ, գիշերների թագուհի», «Հրաշք-աղջիկ, ցընորքների դիցուհի»), ապա երկրորդ տան վերջում («Հրաշք-աղջիկ, դո՛ւ, միշտ հաղթող ու միշտ հեզ») և չորրորդ՝ եզրափակիչ տան սկզբում («Հրաշք-աղջիկ, անհայտ երկրի մանուշակ»), քայլ առ քայլ խորացնելով քնարական հերոսի հոգեկան հափշտակվածության տպավորությունը:

Մինչև հարակրկնության կոնկրետ տեսակների նկարագրության, անցնելը նշենք, որ ոտանավորի ռիթմական շարժման հիմքում Տերյանը հաճախ գնում է նաև շարահյուսական մեկ այլ միջոց՝ համանման հնչերանգի կրկնությունը՝ ամբողջ բանաստեղծության ընթացքում: Հատկապես հաճախ է նա դիմում հարցական հնչերանգին, և այդ դեպքում բանաստեղծությունն ամբողջությամբ կառուցվում է բազմազան տարբերակներով կրկնվող որևէ հարց-գաղափարի վրա: Հարցական հնչերանգն իր բնույթով կարող է լինել ձերկու տեսակի. ա) հոնտորական հարց, որի դրական կամ բացասական պատասխանն ինքնին հասկացվում է, իսկ բուն հարցը տրվում է խոսքի հուզական երանգն ուժեղացնելու համար միայն, բ) տաճնապալի և անպատասխան հարց, որի կենսական և հոգեբանական իմաստը հենց նրա անլուծելիության մեջ է:

Առաջին տեսակի հարց-բանաստեղծության օրինակ է Ծն—6 ոտանավորը, որը, բացի առաջին երկու տողերից, ամբողջովին կազմված է իրենց իսկ պատասխանը պարունակող հարցերից: Ահա այդ բանաստեղծությունը.

Մշուշի միջից-տեսի՛լ դու՛մական,—
Բացվում է կրկին նախիրն տրտում.
Ո՞ր երկրի սրտում թախիժ կա այնքան,
Եվ այնքա՛ն ներում—ո՞ր երկրի սրտում
Որտե՞ղ են քարերն այնպես վերամբարձ
Ձեռների նման պարզված երկնքին,
Որտե՞ղ է աղոթքն այնպես վեհ ու պարզ
Եվ զոհաբերումն այնպես խնդազին ...
Որտե՞ղ է խոցում այնպես շար ու խոր
Սիրտը մարդկային դաշույնը քինոտ.
Որտե՞ղ է հոգին այնպես վերավոր,
Եվ անպարտ երկիրն այնպես արյունոտ ...

Նույնպիսի՝ բացասական պատասխաններ ենթադրող հարցական հնչերանգով է սկսվում («Ո՞վ կարող է չըսիրել Ձեզ, Չըստրկանալ Ձեր կամքին») ԿԳ—1 բանաստեղծությունը: Այսպես, հարցական նախադասություններից գոյանում է մի յուրօրինակ կոմպոզիցիոն շրջանակ, որի մեջ ներառվում է բանաստեղծության միջին մասը:

Հարց-բանաստեղծության նշված երկրորդ տեսակը ոչ ուղղակի և ոչ էլ անուղղակի պատասխան չի պարունակում (քանի որ այն բանաստեղծի համար էլ անհայտ է, այլ նպատակ ունի ուշադրությունը կենտրոնացնել որևէ սևեռուն գաղափարի, տրամադրության վրա): Բայց հարցական հնչերանգը այս դեպքում էլ, անցնելով ամբողջ բանաստեղծության միջով, դառնում է նրա շարահյուսական և կառուցվածքային միասնության հիմքը: Օրինակ, այդպիսի ընթացքով է զարգանում «Իմ երգերին» ոտանավորը (ԳՀ—38), որն սկզբից մինչև վերջ կազմված է տաճնապալի հարցերից, թե ամբողջ

երկրում անտարբեր», «կյանքի անարգ խնջույքում» ի՞նչ է սպասում նվիրական նրազներին ու թախծից հյուսված իր բանաստեղծություններին: Բանաստեղծական խոսքի ճակատագրի համար արտահայտված տագնապն ամբողջանում է վերջին տան մեջ՝ ապահովելով ոտանավորի հնչեղանգային միասնությունը. «Ո՞ւմ համար եք գուք հնչում, Մեղեդիներ սգավոր,— Արյոք ո՞վ կա հեռավոր, Որ ձեր ցավով է տանջվում ...»:

Նույն սկզբունքն է դրված նաև «Ուշացած սեր» բանաստեղծության (ԴՀ—33) հիմքում, բայց այստեղ հարցական հնչերանգը մեկընգմեջ ընդհանրվում է հաստատակա՝ եղանակով շարադրված տողերի հետ. վեց բառատողերից հինգի մեջ հավասարապես (2-ական տողով) հանդես են գալիս շարադրանքի այդ ձևերը կողք-կողքի, ինչպես. «Մեկը կորած շիրմիս մոտ շեկեկում է և երգում—Ո՞ւմ լացն է այն, ո՞ւմ ցավոտ Ծրան է ձերմակ մորկում...»:

6. Անցնենք բուն ճարակերկնության ձևերին: Ռիթմական-շարահյուսական միավորների սկզբում կատարվող կրկնությունը ունի բազմազան տեսակներ՝ պայմանավորված այն բանով, թե ո՞րն է կրկնության միավորը (բառ, բառակապակցություն, կիսատող, տող և այլն): Վ. Տերյանի բանաստեղծություններում կարելի է հանդիպել հարակրկնության շատ տեսակների: Թվարկենք հիմնական ձևերը.

ա) Ամենից հաճախ հարակրկնության միավորը որևէ բառ է կամ բառակապակցությամբ, որը և դառնում է բանաստեղծության ռիթմական ընթացքի շարժիչ ուժը: Այսպես, «Քաղաք» բանաստեղծության (ԱԲ—32) բոլոր չորս տների վերջին երկու տողերը (ընդամենը 8 անգամ) սկսվում են «Քաղաքներ» բացականչական դիմումով, որն ինքնին հոստորական ուժեղ հնչեղանգ է հաղորդում՝ գործին: Բերենք միայն առաջին և վերջին տողերը. «Քաղաքներ, ձեր մեջ կա դժոխքի մի շշուկ», «Քաղաքներ, զարթնում են այն մարդիկ, որ մեռան ...»:

Շարակրկնության ռիթմական և հուզական դերի առումով ցայտուն օրինակներ են ՄԱ—13 և 40 բանաստեղծությունները, որոնք երկուսն էլ տոգորված են քնարական հերոսի մահվան սպասումի մոտիվներով: Եվ բնորոշ է, որ երկու դեպքում էլ այդ ողբերգական խոհերի հուզական ընդգծմանը էապես նպաստում է տողերի կամ առանձին բառերի հարակրկնությունը: Այսպես, առաջին բանաստեղծությունն սկսող տողում («Ինձ թաղեք, երբ կարմիր վերջալույսն է մարում») արտահայտված հանդարտ-ողբերգական տրամադրությունը աստիճանաբար խորանում է երկրորդ տան սկզբում նույն մտքի մի այլ տարբերակով («Ինձ թաղեք, երբ տխուր մթնշաղն է իջնում»), ինչպես նաև վերջին տան մեջ՝ «Ինձ անլաց թաղեցեք, ինձ անխոս թաղեցեք» տողով: Բացի այդ, բանաստեղծության ևս հինգ տող սկսվում է երբ դերանունով՝ նորից ու նորից մատնանշելով կյանքից հեռանալու և հավերժական բնության հետ միաձուլվելու տխուր և խորհրդավոր պահը («Ծրբ մթնում կորչում են ծով ու հող», «Ծրբ շողերն են մեռնում, ծաղիկները—ննջում» և այլն): Իսկ մյուս բանաստեղծության առաջին տողը՝ «Իմ գերեզմանին դուք չմոտենաք», նույնությամբ կրկնվում է նաև վերջին տան սկզբում, ապա միջին տունն սկսվում է այդ մոտիվի մի ուրիշ տարբերակով. «Իմ գերեզմանը թող լինի հեռվում»: Կարելի է ասել, որ և՛ մեկ, և՛ մյուս բանաստեղծության մեջ կրկնությունը խորացնում է մահվան հետ փոխհարաբերակցությունը հաշտվելու գաղափարը, որը և անմիջաբար փոխանցվում է ընթերցողին:

Շարակրկնության այս տեսակը Տերյանը մեծ կամ փոքր չափով կիրառել է շատ բանաստեղծություններում: Բնորոշ օրինակ է «Գարնան քաղաքում» բանաստեղծության (ՈՀ—20) եզրափակիչ քառատողը.

Օրհնութիւնն քեզ, Լ՛րդ, և Երա՛շ և սե՛ր,
Օրհնութիւնն քեզ, Կյա՛նք անուշ և անհուն,
Օրհնութիւնն և քե՛զ, տանջանքի դիշեր,
Եվ Երկունք և մահ—փա՛ռք և օրհնութիւն

բ) Բանաստեղծական խոսքը հատուկ ղգտյակտն երտնգ է ստանում, երբ իբրև կրկնության միավորներ հանդես են դալիս շաղկապները, դերա-
նունները, մակրոսյական և ուրիշ երանգավորող բառեր: Ընդամին խոսքի տարբեր մասերը կարող են հանդես դալ նաև կողք-կողքի՝ հաջորդաբար փո-
խարինելով իրար: Օրինակ, հետևյալ հատվածի մեջ (ՄԱ—26) նախ երկու անգամ կրկնվում է երբեք մակդիրը, որին հաջորդում է ուր շաղկապի կրկնու-
թյունը չորս տողերի սկզբում.

Երբեք չեմ քանա սրտիս մութը փակ,
Երբեք չեմ հայտնի իմ տանջանքը քեզ,
Ու պայծառ ժպտաս կյանքի երեսին,
Ու ոչ մի տրտման սիրտըդ չհուզե,
Ու շրմտորես իմ ցավի մասին,
Ու քո թունավոր խոսքը լրկասե

Ակնհայտ է, որ չորս անգամ անընդմեջ հանդես եկող ուր շաղկապն ուժեղացնում է քնարական հերոսին կլանած նպատակի զգացողութիւնը: Ճիշտ այգպես էլ «Վերջալուսին» բանաստեղծության (ԳՀ—9) եզրափակիչ քառատողի մեջ քո դերանվան հարակրկնութիւնը մի տեսակ ընդգծում է շրջապատի բոլոր երևույթները սեփական վշտի ու սիրո լուսի ներքո տես-
նելու և գնահատելու սկզբունքը.

Քո քաղցր վիշտը, սիրտ իմ մենավոր,
Քո վիշտն է փոված անհուն աշխարհում,
Քո սերն է վառված և պայծառ և խոր,
Քո խենթ կարոտն է ամեն տեղ լռում ...

«Փողոցի երգը» բանաստեղծության (ԳՀ—41) ընդամենը վեց տողե-
րից վերջին երեքն սկսվում են կառծես թե եղանակավորող բառերով (Կառծես թե ես եմ այդ երգը հյուսել, Կառծես թե ես եմ լալիս այդ երգում, Կառծես թե քեզ եմ կարոտով երգում): Դրանով ավելի է հաստատվում թափառիկ երգչի ցավագին երգի և քնարական հերոսի ապրումների հա-
րազատության միտքը: Մի ուրիշ բանաստեղծության (ՄԱ—68) ընդամե-
նը 12 տողում առդյոք եղանակավորող բառը կրկնվում է վեց անգամ՝ ավե-
ջի ու ավելի խորացնելով տագնապը սիրելի, բայց հեռավոր ու անհասա-
նելի էակի ճակատագրի համար («Առդյոք ո՛ւր ես դու ... Ա՛խ, առդյոք դու ո՛ր ճանապարհների հեռուն ես մաշում», «Առդյոք քո սրտում ի՛նչ հույս է փայլում», «Առդյոք խաղա՞ղ է սիրտըդ փոթորկոտ» և այլն):

գ) Վ. Տերյանի բանաստեղծութիւններում բավական հաճախ է հան-
դիպում նաև բառերի ներքին կրկնութիւնը, երբ որևէ բառ հանդես է գալիս մեկից ավելի անգամ, նույնիսկ կողք-կողքի, միևնույն տողի սահմաններում: Այսպես, «Դարձ» բանաստեղծության մեջ (ՄԱ—54) բառը կրկնվում է ինչ-
պես հարևան տողերի մեջ («Տխուր կըժպտաս դու հոգնածութե՛ն Ու հոգնա-
ծութե՛ն դուրը կըբանաս»), այնպես էլ միևնույն տողի ներսում («Եվ կրճե-
կեկամ և կրճեկեկամ»): Ամբողջովին ներքին բառային կրկնութիւնների սկզբունքով է հյուսված ՄԱ—56 բանաստեղծութիւնը, ուր մոռանալ բառը հենակետային նշանակութիւն ունի և կրում է հուզագաղափարական իմաս-
տի հիմնական ծանրութիւնը: Համեմատաբար ոչ մեծ ոտանավորի տարած-
քում այդ բառը կրկնվում է 9 անգամ (որից երկուսը դոյականակերպ՝ մո-

ռազմ:մ), ընդ որում այն հանդես է գալիս և՛ տողերի սկզբում (սՄոռանալ, մոռանալ ամեն ինչ— 2 անգամ), և՛ վերջում (սԱմենին մոռանալ— 3 անգամ), ե՛հ հարևան տողերի սահմանադժում («Արդյոք կա՞ իրիկվա մոռացման, Մոռացման ոսկե շող»): Կարելի է ասել, որ մոռանալ բառը և նրա հետ ուժեղ հանգ կազմող հետադալ բառը (կրկնվում է երեք անգամ) դառնում են բանաստեղծության ռիթմի, կառուցվածքի և հնչյունաբանության հիմքն ու առանցքը:

Ներքին կրկնության սկզբունքը կարող է անցնել ամբողջ բանաստեղծության միջով, բայց պարբերաբար փոխելով կրկնության միավորները: Օրինակ, ՈՂ—5 բանաստեղծության մեջ, որը բաղկացած է երեք քառատողից, կրկնության վրա են հիմնվում հետևյալ տողերը. 2—Այսպես պարզ, այնպես պարզ ես ժպտում, 6—Օրհնում ես, օրհներգում ու սիրում, 7—Եվ խոհերըս, խոհերս մոլոր, 9—Ու թվում է, թվում, որ ցու շես: Նույնը ՈՇ—1 բանաստեղծության մեջ, որի երկու տներն էլ ավարտվում են ներքին կրկնություն պարունակող տողերով. 4—Երկյուղով ես, երկյուղով ես դու լցված, 8—Ինքըդ քո դեմ, ինքըդ քո դեմ, իմ հոգի:

Կրկնության այս եղանակը, այլևայլ տարբերակներով, հանդես է գալիս նաև շատ ուրիշ բանաստեղծությունների մեջ:

դ) Ներքին կրկնության տեսակներից մեկն էլ ամրամիջի հաճգեհն են: Այս դեպքում, բացի տողավերջից, ուր հանգն ընդգծում է հիմնական ռիթմական միավորի՝ բանաստեղծական տողի սահմաններն ու ինքնուրույն կշիռը, հնչյունական կրկնակներ են հանդես գալիս նաև տողի ներսում: Ներքին հանդերը ցույց են տալիս չափածո խոսքի ավելի փոքր միավորների (անգամ, ոտք) սահմանները և հարստացնում են բանաստեղծության հնչյունային կազմը: Իրենց հերթին՝ հանդային կրկնակներն էլ երկու հիմնական տարբերակ ունեն:

Մեկն այն է, երբ ներքին հանգը երևան է գալիս միևնույն տողի սահմաններում, հարևան ոտքերի կամ անդամների վերջում: Դրա դասական օրինակը «Հրաժեշտի խոսքերից» բանաստեղծությունն է (ՄԱ—39): Այստեղ, բացի տողավերջի խաչաձև հանգավորումից, եռոտնյա անապաստյան կառույց ունեցող բոլոր տողերի ներսում կայուն կերպով համահնչյուն են նաև 1-ին և 2-րդ ոտքերի վերջին (այսինքն՝ տողի 3-րդ և 6-րդ) վանկերը. «Ոչ տրտունջ, ոչ մրմունջ սգավոր, Հեռացի՛ր, մոռացի՛ր ինձ հավետ, իմ ուղին միշտ մթին, մենավոր, Կրգնամ իմ դժկամ ցավի հետ»: Նույն կառուցվածքն ունեն նաև բանաստեղծության հաջորդ երկու տները⁵:

Ներքին հանդային կրկնակների սկզբունքը Տերյանը կիրառել է նաև ուրիշ դեպքերում, թեև ոչ այսպիսի հետևողական ու համակարգված սկզբունքով: Օրինակ, ներքին հանգերը մեծ դեր են կատարում ԳՂ—5 բանաստեղծության մեջ, մանավանդ նրա որոշ տողերում, ինչպես 1—3—Սև գիշեր, և հուշեր, և խոհե՞ անհամար, Մոռացված երազներ՝ շուշաններ թառամած. Խնդություն հեռացած և անցած և անդա՞ռ ... 6—Իմ օրեր անհատնում, անխնայում և անտուն ... 9—10—Սև խոհեր անսպառ, անհամար, անհամար, Սև գիշեր, և հուշեր և հուշեր ընդունայն ...

⁵ ՄԱ առաջին հրատարակության մեջ (1908) ներքին հանդային կրկնության այս եղանակը կիրառվել է մի երկու ուրիշ դեպքում ևս, բայց այլ տարբերակներով: Այսպես, բանաստեղծություններից մեկում (ԱԲ—3) տողերը մեկընդմեջ կազմված են 12 և 8 վանկերից, և երկար ու կարճ տողերը կապվում են ներքին ու արտաքին հանգերով, ինչպես. «Ես սիրում եմ քո մեղավոր աչքերը խառ, Գիշերի պես խորհրդավոր»: Իսկ «Ծրագի մեջ (ԱԲ—4) երկտող տան սահմաններում միևնույն ներքին հանգը կրկնվում է 4-ական անգամ՝ հարևան տողերի 5-րդ և 10-րդ վանկերում, ինչպես. «Իմ թախծոտ հոգին, ցավըս անմեկին կամոքե՞նա, իմ հիվանդ կրծքին, իմ արնոտ վերին կրծքումնա...»: Այս բանաստեղծությունները Տերյանն այդ շարքի երկրորդ հրատարակությունից հանեց՝ անշուշտ, գեղարվեստական նկատառումներով:

Ներքին հանգերը կարող են երևան գալ նաև հարևան տողերի միևնույն տեղում: Առայժմ չխոսելով մի քանի անգամ Տերյանի կիրառած զազելային ձևի մասին՝ աների զույգ տողերի միևնույն տեղում՝ ռեդիֆից առաջ հանգես եկող նման հանգերի սկզբունքով, պետք է ասել, որ այս տարբերակի ամենից ցայտուն արտահայտությունը մենք տեսնում ենք ՈՇ—67 բանաստեղծության մեջ, որի կառուցման սկզբունքը հետևյալն է: 16-վանկանի տողի շորս հավասար (քառավանկ) անգամներից երեքի վերջույթները հայելակերպ կրկնվում են ընթիվի երկրորդ տողի շիշտ նույն տեղերում, այսինքն՝ 4, 8 և 12-րդ վանկերում: Բացի այդ, բանաստեղծության բոլոր ութ տողերն ավարտվում են դու գերանվամբ, իսկ նրան նախորդող բայերն ամեն մի երկտող տան սահմաններում ներքին հանգ են կազմում: Ահա բանաստեղծության առաջին տունը.

Այնպես նազիկ, այնպես թերև, այնպես օրոր Բայում ես դու,
Ոսկելուծիկ, օ՛հ, հրաբև, այնպես բոսոր փայլում ես դու:

Իսկ հաջորդ երեք տների վերջին անգամներն այսպիսի հանգային զույգեր են կազմում. նայում ես դու—փայլում ես դու, խայթում ես դու—դյուլթում ես դու, տիրում ես դու—այրում ես դու:

7. Հարակրկնության բազմազան ձևերի համեմատությամբ Տերյանի սլոնիդիայում ավելի քիչ են ութմական-շարահյուսական միավորների (տուն, տող) վերջում հանգես եկող կրկնությունները, որոնք կոչվում են վերջույթ (էպիֆոր), ինչպես նաև կրկնեզր (ռեֆրեն): Եթե չհաշվենք ոտանավորի կայուն ձևերով (զաղել, ռուբայի, տրիոլետ) գրված բանաստեղծությունները, որոնք ենթադրում են պարտադիր կերպով կրկնվող վերջույթներ, ապա բուն իմաստով կրկնեզրի միակ օրինակը «Կարուսելի» մեջ (ՈՇ—47) հինգ անգամ հանգես եկող երկտողն է (Պատվիր, պատվիր, կարուսել...): Ինչ վերաբերում է շարահյուսական վերջույթին, ապա Տերյանն այն կիրառել է երկու հիմնական տարբերակով:

Առաջինը այն ձևն է, երբ որոշ տների վերջում որևէ բառ կամ բառակապակցություն կրկնվում է երկու կամ ավելի անգամ՝ նպաստելով իմաստի հոգեբանական ընդգծմանը: Այդ սկզբունքով են կառուցված Քյուր մարդոց մեջ...» բանաստեղծության (ՄԱ—14) առաջին և երրորդ տները՝ վերջին քառավանկ տող-բառերի կրկնությամբ, որը հուզական շատ մեծ բովանդակություն է կրում. «Որպես տրտում Անապատում—Մենակություն, ո՛վենակություն...», «Խինդը մեռավ, Բախտը մարավ Անվերադա՛րձ, Անվերադա՛րձ...»: Բերենք վերջույթների օրինակներ նաև ուրիշ բանաստեղծություններից. «Եվ կհեկեկեկեմ և կհեկեկեկեմ» (ՄԱ—54), «Ընտանեկ է միայն, ընտանեկ է միայն» (ՈՇ—15), «Լուսնիկ, լուսնիկ, լուսնիկ անսահման» (ՄԱ—13): Բանաստեղծության վերջում կրկնվող բառը իր մեջ մի տեսակ խտացնում է նրա նվիրական իմաստը, ազդեցիկ երանգով ավարտում քնարական տրամադրության զարգացման ընթացքը:

Կրկնության ութմիկ-կառուցվածքային դերի առումով Տերյանի համար ավելի բնորոշ է վերջույթի այն տեսակը, երբ որևէ բառ կամ ամբողջական տող կրկնվում է ոտանավորի տարբեր մասերում, մեծ մասամբ՝ մի քանի տների վերջում: Այդ եղանակի շատ ցայտուն, կարելի է ասել՝ զուլած

⁶ Բոլոր նախորդ հրատարակությունների մեջ՝ սկսած Մուրխաթյանի «Գրական զոհարան» քրեստոմատից (1922) այս բանաստեղծությունը (որի ինքնագիրը չի պահպանվել) տպագրվել է մեկնեղմեջ 12 և 4 վանկանի տողերով: Մեր խմբագրած «Բանաստեղծություններ. կիսկատար ժողովածու» գրքում (1985) այդ երկու մասերը միացվել են, և տողերը ներկայացվել են 16-վանկանի քառանգամ կառուցվածքով: Դա ավելի ակնառու է դարձնում բանաստեղծության տաղաչափական կառույցը, որը նրան մոտեցնում է զազելին, ինչպես նաև հարևան տողերի միևնույն տեղերում հանգես եկող հնչյունական զուգահեռները:

նմուշ է «Ինքնօրորում» բանաստեղծությունը (ԳԶ—7), ուր միևնույն տողը ճշգրտորեն կրկնվում է բոլոր տների վերջում: Ահա այդ բանաստեղծությունն ամբողջությամբ.

Գիշեր է իշել. լոկ էն բոլոր
Աղմուկները լար, խոսքերը պատիր,
Ջրերը մեղմիվ երգում են օրոր,
— Սիրտ իմ, հանդարտի՛ր ...

Հանգչում է վաղուց անտուն ու մոլոր
Թափառականը մեն ու տարագիր,
Աստղերը խմբով երգում են օրոր,
— Սիրտ իմ, հանդարտի՛ր ...

Լաց վերջին լացըդ, սիրտ իմ մենավոր,
Վերջին արցունքըդ—հեկեկա՝ թափի՛ր,—
Ծրադ, երգ ու սեր, օրո՞ր ու օրո՞ր,
— Սիրտ իմ, հանդարտի՛ր ...

Երեք անգամ կրկնվող կիսատող-վերջույթը իր հերթին շատ է շեշտում աշխարհի հետ փիլիսոփայորեն հաշտվելու տրամադրությունը, որը հիմնականն է այս բանաստեղծության մեջ: Միևնույն տողի ճշգրիտ կրկնությամբ են ավարտվում նաև «Հրաժեշտի խոսքերից» բանաստեղծության (ՄԱ—39) երկրորդ և երրորդ տները. «Ինձ այդպես, քրոջ պես մի՛ գթա ...»:

Ավելի հաճախ տողը կամ բառակապակցությունը կրկնվում են ոչ թե ճշգրտորեն, այլ զանազան տարբերակներով՝ կրելով քնարական տրամադրության ելևէջների կնիքը: Այսպես, «Զարտասանված տխուր խոսքեր...» բանաստեղծության (ՄԱ—42) բոլոր չորս տների կենտ տողերն ավարտվում են «խոսքեր» բառով, բայց տարբեր մակդիրների հետ՝ հինգ անգամ «տը-խուր խոսքեր», երկու անգամ՝ «սիրտ խոսքեր», մեկ անգամ՝ «անուշ խոսքեր»: «Հայրենիքում» բանաստեղծության (ԳԶ—18) «հայրենական տուն» առանցքային բառ-պատկերը շատ հետաքրքիր զարգացում է ապրում: Այստեղ երկրորդ տունն ավարտվում է «Ավերված ես դու, հայրենական տուն» ողբերգական հավաստմամբ, նախավերջին 5-րդ տունը՝ հայրենաբաղձության այրող ցավով՝ «Երազ ես դարձել—հայրենական տուն», իսկ բանաստեղծության վերջում այդ երկու բնութագրերը համադրվում են, որից և գոյանում է պատկերի մի նոր, ավելի բարձր մակարդակ. «Ավերված երազ—հայրենական տուն ...»:

Տարբերակային կրկնության միջոցով քնարական տրամադրության խորացման օրինակ են նաև ՄԱ—32 բանաստեղծության բոլոր երեք տների վերջին տողերը. նախ՝ «Որ որոնածդ բնավ չես գտնի», ապա գրեթե նույնը՝ «Դու որոնածդ բնավ չես գտնի», իսկ վերջում ավելի ուժգին երանգով. «Ո՛ր,— կարձագանքվի,— բնավ չես գտնի»: ՄԱ—35 բանաստեղծության երրորդ տողը («Ահա ես հիմա, մի մոլոր ասուպ») կրկնվում է նաև վերջին 14-րդ տողում, բայց վերափոխված, ավելի ուժեղացված տարբերակով. «Ես մի մոլորված, մի տխուր ասուպ ...»:

Այսպիսով, Վահան Տերյանն իր կիրառած հարակրկնությունների ու վերջույթների միջոցով մեծապես օգտագործել է շարահյուսական այդ կառույցների ընձեռած հնարավորությունները. մեկն սկզբից ևեթ տրամադրում է որոշակի հուզական ուղղությամբ, նպաստում է ընկալելու բանաստեղծության նվիրական գաղափարը, իսկ մյուսն ավարտվում և շեշտում է նրա եզրափակիչ միտք-զգացմունքը:

8. Հարակրկնության և վերջույթի բազմազան դրսևորումները սովորաբար հանդես չեն գալիս բացարձակորեն «զտված», առանձնացված ձե-

վում, այլ հաճախ միանում են իրար: Այդ զուգադրության ամենից պարզ ձևն այն է, երբ բանաստեղծությունն սկզբնավորող, նրան որոշակի գիծական ընթացք տվող բառն այնուհետև կրկնվում է հաջորդ տողերի վերջում՝ ստանալովրն առնելով յուրօրինակ ռեաույին շրջանակի մեջ: Իրալավագույն նմուշ կարող է համարվել հայտնի բանաստեղծությունը (ՈՇ—63). «Տեսա երազ մի վառ, Ոսկի մի դուռ անսա, Վերան փերուկ կամար, Սյուները հուր անսա»: Շարունակության մեջ անսա բառը կրկնվում է ևս յոթ անգամ, որից վերջը՝ իբրև տողերի վերջույթ: Հետևաբար, այս բառն անցնում է ամբողջ բանաստեղծության միջով, դառնում նրա բովանդակությունն ու գիծական ընթացքը կազմակերպող առանցք:

Ավելի բարդ է կրկնության այն ձևը, երբ որևէ առկա կամ բառակապակցություն, որոշ ձևափոխություններով, ասեք ուղեկցում է բանաստեղծության ամբողջ զարգացումը: Դրանով շեղվում, առաջին պլանն են մղվում բովանդակության որոշ էական տարրեր: Միաժամանակ, ասեք, մոտավոր նույնության մեջ ցուցադրվում է բանաստեղծական տրամադրության աստիճանական զարգացումը: Բառային պատկերը, կրկնվելով նորից ու նորից, դառնում է ստեղծագործության ողնաշարը, առաջարժի ուժը, երբեմն նաև հիմնական եղբակացությունը: Խոսքը ոչ թե բանաստեղծության կայուն ձևերի (ասանք՝ տրիոլետի) մասին է՝ նրանց հասուկ որոշ պարտադիր կրկնություններով, այլ այնպիսի շարահյուսական կառույցի, երբ տողերը կրկնվում են պատճառով՝ տվյալ բովանդակության թեկադրանքով: Վ. Ժիրմունսկին կրկնության այդ տեսակն անվանել է բանաստեղծության սպիրալային (պարուրաձև, գալարաձև) կառուցվածք:

Վ. Տերյանը այդպիսի կառուցվածքի շատ օրինակներ է տվել, հատկապես իր առաջին գրքում: Այսպես, ՄԱ.—27 բանաստեղծության առաջին տողը՝ «Քո աչքերի դեմ իմ աչքերը՝ կույր», և երկրորդ տան սկիզբը՝ «Փակ են ջո սրտի հեռուններն իմ դեմ», միանում և նույնությամբ (բայց հակառակ կարգով) կրկնվում են երրորդ տան սկիզբում. «Փակ են ջո սրտի հեռուններն իմ դեմ, Քո աչքերի դեմ իմ աչքերը՝ կույր»: Սա, իհարկե, մեխանիկական կրկնություն չէ, այլ տրամադրության զարգացման նոր մակարդակ, որը գոյանում է երկու տողերի միավորումից: Իսկ հաջորդ (ՄԱ.—28) բանաստեղծության առաջին տողը՝ «Դու դեռ չես մեռել իմ հիվանդ սրտում», մի ուրիշ տարբերակով՝ «Ծա քեզ սիրում եմ, դու դեռ չես մեռել», կրկնվում է նաև 5-րդ և վերջին՝ 12-րդ տողերում՝ դառնալով քնարական պարունակի ընդհանուր ամփոփում:

Մանյան պարուրաձև կառուցվածքի ամենաբնորոշ նմուշները «Ծրեկո» (ՄԱ.—45) և «Սենտիմենտալ երգ» (ՄԱ.—47) բանաստեղծություններն են: Նրանց մեջ որոշ տողեր և կիսատողեր իրոք բազմիցս կրկնվում են պարուրաձև՝ շենթարկվելով ոչ մի կայուն սխեմայի: Դա օգնում է արտահայտվող տրամադրությունը հասցնելու առավել լարման: Կառուցվածքի այդ ձևի էությունը առարկայորեն պատկերացնելու համար մեջ բերենք այդ դործոն ամբողջությամբ՝ ընդգծելով ճշգրտորեն կամ որոշ փոփոխություններով կրկնվող տողերը: Ահա «Ծրեկոն».

Երեկոն փոքր իր թևերը մոթ,
Անուշ երեկոցին երկինք ու երկիր.—
Աչքերը փ կիր, ինձ քնում գրկիր,
Սուս կյանքին խառնիր երազանքը սուս:—

Կրծքիս դիր դեմքը ջո տխրադալով,
Մոռացիր կյանքի տառապանքը մոթ,
Սուս կյանքին խառնիր երազանքը սուս,
Բմ սիրուն մանուկ, իմ քնում մանուկ ...

Կայն ըստվերները ընկան անաղմուկ,
Անուշ երեկոցին ծով, անառա ու լեռ ...
Իս քեզ կըպատմեմ ոսկե ճեփաքներ,
Բմ սիրուն մանուկ, իմ քնում մանուկ ...

Անուշ երեկոցին ծով, անառա ու լեռ,
Ննչեցին անուշ երկինք ու երկիր.
Աչքերը փակիր, ինձ քնում գրկիր,
Սս քեզ կըպատմեմ ոսկե ճեփաքներ ...

Ինչպես տեսնում ենք, բանաստեղծության 15 տողերից միայն չորսն են (1, 5, 9 և 10-րդ), որ չեն ներգրավվել կրկնության ուրրտի մեջ, մյուս 12-ը կրկնում են իրար: Եթե համարակալենք տողերը և հավասարության նշանով ցույց տանք տողերի կրկնությունը, ապա կստացվի այսպիսի պատկեր. 2=14, 3=15, 4=11, 6=13, 7=16, 8=12: Այս թվերի մեջ, իրոք, դժվար է որևէ կայուն համաչափություն հայտնաբերել, կրկնությունները կատարվել են ազատորեն և խառը կարգով, տրամադրության զարգացման թելադրանքով:

Թևրևս պատկերն ալիլի բարդ է Վենետիմենտալ երգի մեջ, ուր ավելանում են նաև կիսատողերի այլևայլ զուգորդումներ.

Արդյոք ճիշդ՞ւմ ես. աճառ էր, առու ...
Հեֆիաթի պես էր—երարի նման.
Խաղաղ երեկոն խոսում էր անձայն,
Արդյոք ճիշդ՞ւմ ես.— հեռո՞ւ էր, հեռո՞ւ ...

Արդյոք ճիշդ՞ւմ ես. երկիրը պայծառ
Ժպտում էր սթրով հավիտենական.
Գարունն էր երգում ձայնով գյուլական,
Արդյոք ճիշդ՞ւմ ես. առու էր, աճառ ...

Արդյոք ճիշդ՞ւմ ես. գիշերն էր գալու,
Հեֆիաթի պես էր ... Աճառ էր, առու ...
Արդյոք ճիշդ՞ւմ ես. հեռո՞ւ էր, հեռո՞ւ.
Կյանք, տխուր հովիտ հավիտյան լալու ...

Այստեղ 12 տողերից կրկնվում են վեց ու կեսը՝ երեքմեկ կիսատողերի տարբեր համադրությամբ: Այլ կերպ ասած՝ բանաստեղծության 24 հնգավանկ անդամներից կրկնությանը մասնակցում են 13-ը: Դրանցից՝ «Արդյոք ճիշդ՞ւմ ես» կիսատողը կրկնվում է վեց անգամ (ամեն տան մեջ 2-ական) և միշտ տողերի սկզբում, «Անտառ էր, առու» (կամ՝ «Առու էր, անտառ») — երեք անգամ, «Երազի պես էր» և «Հեռո՞ւ էր, հեռո՞ւ» — 2-ական անգամ: Բազմակի կրկնությունների շնորհիվ գոյանում է մի միալար, բայց ներքուստ հարուստ երաժշտական տրամադրություն, մի մեղմ ու տխուր, իրոք սենտիմենտալ հոգեվիճակի պատկեր: Այդ տրամադրության զարգացումն էլ ի վերջո հանգեցնում է առերևույթ անսպասելի, նախընթաց տողերի հետ կարծեք թե կապ չունեցող, բայց օրինաչափ եզրակացության՝ ողբերգական, բայց և փիլիսոփայորեն խաղաղ. «Կյանք, տխուր հովիտ հավիտյան լալու ...»:

9. Շարահյուսական հատուկ եղանակ է հաջորդափոխական (ամեֆեյական) կրկնությունը: Դա խոսքի այնպիսի կառույց է, որը հենվում է կոմպոզիցիոն զուգահեռականության վրա: Բանաստեղծությունը զարգանում է առնվազն երկու զոհահեռ շարքով, այսինքն՝ մեկընդմեջ իրար հաջորդում են արտաքին աշխարհի, բնության և հոգեկան վիճակների պատկերները (կամ այդ կամ հակառակ հաջորդականությամբ), հարցը և նրա արձագանք-պատասխանը: Գոյանում է բանաստեղծության ռիթմական շարժման երկու հոսանք, որոնք կառուցվածքի առումով առանձնացվում են (սովորաբար նրանցից ամեն մեկին «հատկացվում են» տվյալ բանաստեղծական տան առաջին և երկրորդ կեսերը), իսկ հոգեբանական բովանդակությամբ նրանք համադրվում կամ հակադրվում են իրար, բայց երկու դեպքում էլ մեկ ամբողջություն են կազմում:

Եթե նույնիսկ չհաջվենք հակադիր տրամադրություններից հյուսված պատկերները, որոնք այնքան շատ են Վ. Տերյանի պոեզիայում, ապա կարելի է առանձնացնել տասից ավելի բանաստեղծություն, որոնց հիմքում

որոշակիորեն դրված է պատկերների երկու զուգահեռ շարքերի պարբերական հաջորդափոխությունը, նրանց հակադրություն-միասնությունը (տե՛ս, օրինակ, ՄԱ—3, 18, 22, 58, ԱԲ—8, 12, 19, 25, 48—50 և այլն), Կառուցվածքի այդ առանձնահատկությունը լավ է երևում «14 տող» (ՄԱ—58) բանաստեղծության մեջ, որի ամբողջ երկարությամբ մի քանի անգամ փոխ-նիփոխ հիշատակվում են քնարական հերոսի երազներն ու աշնանային գիշերվա խորհրդավոր պատկերները: Ընդ որում պատկերների առաջին շարքը այստեղ ներկայացվում է հարցական հնչերանգով, իսկ երկրորդը՝ հաստատական եղանակով.

Արդյոք նորից երազնե՞րն են թափառում,
Սիրո անուշ նվագնե՞րն են ինձ կանչում.
— Դալուկ աշնան տիուր շողերն են մարում,
Սարից իշնող աղբյուրներն են կարկաչում:

Պատկերների այս երկու հոսքերը շարունակվում են սոնետի երկրորդ քառատողի և եզրափակիչ վեցտողանի տան մեջ:

Նույն հակադրություն-միասնությունը, բայց կենսականորեն ավելի շոշափելի գծերով, երևան է գալիս նաև Մոսկվայի ուսանողական տարիներին գրված մի բանաստեղծության մեջ (ԱԲ—19): Այստեղ կողք-կողքի զուգահրվում են մի կողմից աշնանամուտի ներշնչած մռայլ խոհերն ու հուշերը և, մյուս կողմից, կյանքի ազատ վայելքին հանձնվող «հատակի մարդկանց» պարզ և զվարթ կենսաձևը: Դա Տերյանի ամենախոր և ազդեցիկ բանաստեղծություններից մեկն է, թեև այն սովորաբար մոռացության է տրվում, ըստ երևույթին, իր «բաց բովանդակության» պատճառով:

Նստել այստեղ, անվերջ նստել ու նայել
Աշնամուտին և քրքրել հին հուշեր.
— Պոռնկուհին և ուսանողն այն ջահել
Խոսք մեկ արին, որ սեր անեն այս գիշեր ...

Աշնամերձի հաբեկված մի թռչուն
Ծվարել է՝ իմ հոգու պես որբ նա էլ.
— Նայիր այնտեղ ինչպես պարզ են պալաչվում
Պոռնկուհին և ուսանողն այն ջահել ...

Ի՞նչ ես փնտրում, սիրտ տազնապող, անխնդում,
Մեր բանտն անել—զուր է տանջվել ու վայել.
— Ինչպես զվարթ, տե՛ս, գնում են դեպի տուն
Պոռնկուհին և ուսանողն այն ջահել ...

Երեք անգամ համաչափորեն կրկնվող թեմատիկ հակադրությունը առավել ևս տպավորիչ է դառնում կոմպոզիցիոն կրկնությամբ. առաջին տան երրորդ տողը, ինչպես տեսնում ենք, նույնությամբ կրկնվում է իբրև հաջորդ երկու տների եզրափակիչ տող:

10. Հին ժամանակներից սկսած բանահյուսության և գրավոր քնար-երգության մեջ շատ տարածված է եղել բանաստեղծությունը կամ նրա մի մասը որոշակի շրջանակի մեջ դնելու հնարանքը, որն արտահայտվում է սկզբի տունը կամ տողը նաև վերջում կրկնելով: XX դարի սկզբին բանաստեղծական նոր սերունդը լայնորեն կիրառում էր այդ սկզբունքը՝ նրա մեջ տեսնելով ուսանավորի հուզական բովանդակությունն ու երաժշտականությունը ուժեղացնելու կարևոր միջոցներից մեկը: Վահան Տերյանը նույնպես շատ հաճախ է դիմել այդ եղանակին:

Կոմպոզիցիոն շրջանակը (կամ օղակը) քնարերգության մեջ երկու հիմնական դրսևորում ունի՝ նայած նրան, թե ի՞նչ սահմաններում է այն

հանդես գալիս՝ բանաստեղծական տա՞ն, թե՞ ամբողջ բանաստեղծության։
Ըստ այդմ էլ այն կոչվում է տան օղակ կամ բանաստեղծության օղակ։

Տան օղակը ենթադրում է նրա առաջին տողի կրկնությունն նաև վերջում,
յոթն տան և զրափակում։ Տերյանի պոեզիայում այդպիսի մի քանի օրինակ
կա։ Հետաքրքիր է, որ տան օղակ ստեղծելու համար նա գրեթե միշտ դի-
մում է 5-տողանի տան ձևին՝ սովորական քառատող տանը ավելացնելով
ևս մեկ՝ կրկնվող տողը։ Այդպիսի կառույց ունեն, օրինակ, «Մոռացված
ույր» բանաստեղծության բոլոր չորս տները, որոնք գրված են ababa հան-
պակուման կարգով։ Ահա այդ բանաստեղծության առաջին տունը.

Հեռու դղյակի ֆեֆուշ քազուհին
Պաղկենների մեշ, լուսեղեն այգում
Շրշում է և ինձ կանչում է կրկին —
Ցերեկը տրտում, գիշերը անքուն
Հեռու դղյակի ֆեֆուշ քազուհին։

Նույն սկզբունքով է գրված նաև «Ափսոս չէ՞, Մարգո, այս երեկոն...»
բանաստեղծությունը (ԱԲ—84)։

Տան օղակի մյուս տարբերակն այն է, երբ տան վերջում կրկնվում է
ոչ թե առաջին, այլ երկրորդ տողը, և հանգավորման համակարգը դառ-
նում է ababb։ Այդ ձևի միակ նմուշը ՈՂ—29 բանաստեղծությունն է։

Անդարձ աշխարհի վարդագուն միգում,
Կյանքի հեռավոր, երազ օրերում,
Մե խորհրդավոր թախիծ էր հսկում
Մի կարոտ էր իմ սիրտը դեգերում,
Կյանքի հեռավոր, երազ օրերում ...

Բանաստեղծության օղակը գոյանում է նրանից, որ առաջին տունը լրիվ
կամ մասամբ, ճշգրտորեն կամ որոշ փոփոխություններով, կրկնվում է նաև
ոտանավորի վերջում։ Բանաստեղծության կառուցման այս ձևը Տերյանը
շատ է սիրում։ Բավական է ասել, որ զանազան տարբերակներով այն կի-
րառված է շուրջ հիսուն բանաստեղծության մեջ, — ավելի, քան նոր ժա-
մանակների որևէ ուրիշ հայ բանաստեղծի երգերում։

Ամենից պարզ և ցայտուն տարբերակն այն է, երբ բանաստեղծության
առաջին տունը նույնությամբ կրկնվում է նաև որպես նրա վերջին տուն։
Բազմաթիվ օրինակներից բերենք միայն մեկը՝ «Ծրկու ուրվական» բանաս-
տեղծությունը (ՈՂ—23), որի ընդամենը չորս տներից երկուսը (առաջինն ու
վերջինը) համընկնում են բացարձակ ճշտությամբ։ Կրկնությունը այս դեպ-
քում կատարում է ոչ միայն կոմպոզիցիոն, այլև իմաստային-հուզական
լուրջ դեր, որը լրիվ պատկերացնելու համար պետք է վերհիշել բանաստեղ-
ծությունն ամբողջությամբ.

Ծա եմ, դու ես, ես ու դու
Դիշերում այս դուրապան,
Մե՛ք մե՛ռակ եմք,— ես ու դու
Ես էլ դու եմք ես չլկամ ...

Չրկան օրերն ահարկու,
Չրկա ժամ ու ժամանակ,
Ուրվական ենք մենք երկու՝
Միշտ իրար հետ, միշտ մենակ...

Մոռացել ենք անցյալում
Շրշ ունշ, Կախիծ ու խավար.—
Նի ուրիշ լույս է ցուում
Մեղմ ու ա՛նուշ մեղ համար

Ծա եմ, դու ես, ես ու դու
Դիշերում այս դուրապան,
Մե՛ք մե՛ռակ եմք—եւ ու դու,
Ծա էլ դու եմք ես չլկամ ...

Նույն սկզբունքը կիրառված է նաև՝ ՄԱ—23, 33, 59, ԳՂ—12, 22, 27,
ՈՂ—8, 12, 16, 27, 30, 42, 45, ԿԴ—5, ԱԲ—12, 54, 83 և այլ դեպքերում։

Կառուցվածքային այդ հնարաններից Տերյանն օգտվել է ստեղծագործական կյանքի բոլոր փուլերում (Մոսկվայի ուսանողական շրջանում գրված «Լուսարացին նա բարձրացավ կախաղան ...» բանաստեղծությունը կարող է համարվել դրա առաջին ցայտուն արտահայտությունը), սակայն ամենից ավելի այն բնորոշ է «Ոսկի հեթաթ» շարքին:

Բանաստեղծական օղակը կարող է գոյանալ ոչ թե ամբողջ տան, այլ նրա միայն մի մասի կրկնությունից: Դրա օրինակներ էլ Տերյանը շատ ունի: Վերցնենք Ծն—11 բանաստեղծությունը, որի առաջին և վերջին տեղերը կրկնում են իրար, բայց ոչ լրիվ շափով: Հիշենք բանաստեղծության առաջին տունը.

Մի՞թե վերջին պահեմ եմ ես,
Վերջին երգիչն իմ երկրի,

Մահն է արդյոք, թե՞ նինչը քեզ
Պատել, պայծա՞ռ նախրի:

Իսկ վերջին տունը հնչում է այսպես.

Ահով ահա կանչում եմ քեզ՝
Ցուլ՝, ցնորք նախրի.—

Մի՞թե վերջին պահեմ եմ ես,
Վերջին երգիչն իմ երկրի ...

Այստեղ, ինչպես տեսնում ենք, առաջին տան սկիզբը դարձել է վերջին տան, հետևաբար և ամբողջ բանաստեղծության եզրափակում: Իսկ առաջին և վերջին տների արձագանքը, բացի ընդգծված երկու տողերի կրկնությունից, ուժեղանում է նաև հանդային զույգերի նույնության շնորհիվ, թեև նրանք հանդես են գալիս շրջված կարգով (առաջին տան մեջ՝ ես—քեզ, երկրի—նախրի, երկրորդ տան մեջ՝ քեզ—ես, նախրի—երկրի):

Մասնակի կրկնության ուրիշ եղանակ է կիրառված Ծն—2 բանաստեղծության մեջ, ուր համընկնում են առաջին և վերջին տների երկրորդ կեսերը: «Մեզ չի հասկանա օտարերկրացին, Մեզ չի հասկանա սառն օտարուհին»: Իսկ այդ տների սկզբի տողերը բաղադրված են:

Բանաստեղծությունն սկսող և ավարտող տների մեջ կրկնվող միավորը կարող է լինել նույնիսկ մեկ հատիկ տող, որը և դառնում է կոմպոզիցիոն օղակի հենարանը: Ահա մի քանի օրինակ: «Հիվանդ» բանաստեղծության մեջ (ՄԱ—41) այդ հենարանը առաջին տան երրորդ տողն է՝ «Մազերը փոխ հոգնատանջ կրծքին», որը կրկնվում է իբրև վերջին տան երկրորդ տող: Կրկնվում են «Աշուն» բանաստեղծության (ԳՀ—34) առաջին և վերջին տների եզրափակիչ տողերը, բայց տարբեր համաբնագրերի մեջ: Մի դեպքում. «Աշուն, քեզ ի՞նչ քնքշությամբ, Ի՞նչ խոսքերով երգեմ քեզ», իսկ մյուս դեպքում. «Աշուն, քաղցր ու բաղձալի, Ի՞նչ խոսքերով երգեմ քեզ»: Իսկ ԳՀ—39-ում առաջին և վերջին տներում համընկնում են երկրորդ («Անձրև՝ ու քամի՝—տրտունջ ու թախի՞ծ») և չորրորդ («Ցաված է սիրտըս,— փայփայեցե՛ք ինձ») տողերը (վերջին տողում փոխված է միայն մեկ բառ՝ «Հիվանդ է սիրտըս ...»):

Բանաստեղծության սկզբում և վերջում կրկնելով որևէ տող կամ բառակապակցություն, Տերյանն այն երբեմն մտցնում է տարբեր համաբնագրերի մեջ, որով երևում է քնարական տրամադրության ներքին զարգացումը: Հետաքրքիր է, օրինակ, համադրել «Աշնան մեղեդի» բանաստեղծության (ՄԱ—12) սկիզբն ու վերջը: Բանաստեղծությունն սկսվում է այսպես.

Աշուն է, անձրև... Ստվերներն անձև
Դողում են դանդաղ... Պաղ, միապաղաղ
Անձրև՝ ու անձրև՝ ...

Առաջին երկու բառերը կրկնվում են բանաստեղծության ամենավերջում, բայց ոչ միայն շրջված դասավորությամբ («Անձրև՝ է, աշուն...»), այլև նոր բառային համակարգի մեջ, որը և յուրյց է առաջին թափափ տրամադրության զարգացման վերջնակետը.

Իս ցուրտ մշուշում

Իմ հոգու համար լքվա արշալույս —

Անձրև՝ է, աշուն

Շատ ուրիշ դեպքերում էլ, պահպանելով հենակետային նշանակություն ունեցող որևէ տող կամ արտահայտություն, Տեղյանն այն մտքնում է ուրիշ քնարի մեջ ու դրանով իսկ նոր լույս է սփռում նրա իմաստի վրա: Դա լավ է երևում, օրինակ, «Կույր լինելու ցանկություն» բանաստեղծության (ԳՀ—14) առաջին և վերջին տների համադրությունից: Ահա առաջին տունը.

Ես գիտեմ ճիմա. — ամենքի նման

Մի սովորական աղբիկ էիք դու.

Ես էի պենել փայլով դուրսկան

Գորշ պատկերը քո կյանքի և հոգու:

Բանաստեղծության վերջին՝ երրորդ տան սկիզբը լեզվական նոր տարբերակով կրկնում է առաջինի սկիզբը, բայց շարունակության մեջ արտահայտվել է քնարական տրամադրության նոր, արդեն ողբերգական աստիճանը.

Ու գիտեմ ճիմա. — մի սովորական

Աղբիկ էիք դու, նման ամենքին —

Ա՛խ, Լրանի չէ՛ր բյուր և բյուր անգամ,

Որ կույր ու անգետ լինեի կրկին:

Վերջապես, համադրենք «Resignation» բանաստեղծության (ԳՀ—23) սկիզբը՝ «Այսօր գրանք իրարու, — խեղճ լինենք ու չամաչենք, Բախտ չը տենչանք ու հեռու Տարիները չըհիշենք», նրա եզրափակիչ տան հետ. «Այսօր գրանք իրարու, Այսօր իրար չըտանջենք, լինենք անշար և հյուս, Հեկեկանք ու չամաչենք...»: Ինչպես տեսնում ենք, թեև բանաստեղծության սկիզբն ու վերջը մի շարք բառերով համընկնում և արձագանքում են իրար (ավելացնենք, որ վերջին տան «Լինենք անշար և հյուս» տողն էլ ձայնակցում է նախորդ տան չորրորդ տողին. «Անշար լինենք ես ու դու»), բայց ամբողջության մեջ նրանք շատ տարբեր են, ներկայացնում են հնազանդության տրամադրության ներքին հարստությունն ու զարգացումը:

Կրկնության միջոցով բանաստեղծության օղակման մի եղանակ էլ կա, որը կարելի է կոչել շրջադասված կրկնություն: Այս դեպքում, ոտանավորի վերջում կրկնելով նրա սկզբնամասի որևէ տուն կամ հատված, բանաստեղծը փոխում է տողերի դասավորության կարգը, որով և նոր իմաստային-հուզական երանգ է տալիս խոսքին: Այսպես, ԳՀ—16 բանաստեղծության առաջին տունը՝ «Գիշեր է և լուսություն, Լուսություն է իմ հոգում, Ոչ անուրջ կա ապարդյուն, Ոչ սեգ ըղձանք ու խոկում», կրկնվում է նաև ոտանավորի վերջում, բայց տան երկու կեսերի ճիշտ հակառակ դասավորությամբ. «Ոչ անուրջ կա ապարդյուն, Ոչ սեգ ըղձանք ու խոկում, — Գիշեր է և լուսություն, Լուսություն է իմ հոգում»: Հրաժարվելով միօրինակ կրկնությունից, բանաստեղծն այս փոփոխությամբ ընդգծում է նաև բանաստեղծության երկու ծայրաթևերի ներդաշնակությունը, քանի որ առաջին երկու և վերջին երկու տողերը ճիշտ նույնն են, որով և ավելի է ուժեղանում գիշերային համատարած լուսության զգացողությունը:

Կրկնության ավելի բարդ օրինակ ենք տեսնում «Շշուկ ու շրշուն» բանաստեղծության մեջ (ՈՂ—48), որի երկրորդ տունը (բացառությամբ 3-րդ տողի) դրեթե նույնությամբ կրկնվում է վերջին տան մեջ, բայց տողերի հակառակ դասավորությամբ: Ահա բանաստեղծության այդ տները.

Անտես ու հուշիկ իմ շուրջը շրշում
 Եվ շրշում ես և անուշ շրշում,
 Պայծառ տրտմությամբ ինձ ես անբշում
 Ու գուգունի սիրով սիրում ու հիշում:

Բանաստեղծության վերջում տողերը վերադասավորվել են այսպես.

Եվ ժպտում ես ինձ, ակնարկում քեզուշ
 Ու գաղտնի սիրով սիրում ու հիշում,
 Եվ շրշում ես և շրշում անուշ,
 Անտես ու հուշիկ իմ շուրջը շրշում:

Եթե հիշենք, որ այս տողերը (և բանաստեղծությունն ընդհանրապես) բացառիկ չափով հազելած են նմանաձայն հնչյուններով, հատկապես շ-ի ու ջ-ի բաղաձայնությամբ և ու-ի առձայնությամբ, ապա պարզ կլինի, թե կառուցվածքային, ռիթմական ու երաժշտական ի՞նչ կարևոր դեր է խաղում տվյալ կրկնությունը:

Վահան Տերյանի բանաստեղծությունների կառուցվածքի, մանավանդ կրկնության բազմազան ձևերը, ինչպես տեսանք, երբեք ինքնանպատակ չեն, նրանք միշտ կատարում են բովանդակային ու ռիթմական կարևորագույն դեր:

КОМПОЗИЦИЯ СТИХОТВОРЕНИИ ВААНА ТЕРЬЯНА

Академик АНА Э. М. ДЖРБАШЯН

Резюме

Предмет статьи—формы построения стихотворений Ваана Терьяна—новатора во всех областях поэтического искусства. Несмотря на кажущуюся простоту, композиция его лирики имеет много слоев, отражающих богатство внутреннего мира поэта. Внешне довольно традиционна строфическая картина его поэзии: из 414 стихотворений, дшедших до нас, только 7 астрофичны. 10 сочетают строфы разного объема, 50 написаны твердыми поэтическими формами (19 сонетов, 23 триолета, 6 газелей и 2 рубай), а 347 состоят из строф однородных (от двух до шестистрочных). Из этого количества стихотворений абсолютное большинство—306 состоят из катренов-четверостиший. Основное внимание в статье уделено способам повторов. Они выступают в формах параллелизма (тематического, лексического, синтаксического, строфического и т. д.), анафоры и эпифоры различных словесных единиц, а также повторов звуковых групп внутри стиха. Очень часто названные формы повторов сочетаются в одном и том же стихотворении. У Терьяна мы находим и такие способы построения лирического стихотворения, как композиционная спираль, амебейная композиция, кольцо строфы и стихотворения в своих различных вариантах.